

Spring 2019

# Batalla Cinematográfica: el Cine Durante la Guerra Civil Española

Júlia Raup-Collado

Elizabethtown College, raupcolladoj@etown.edu

Follow this and additional works at: <https://jayscholar.etown.edu/modlangstu>

Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

## Recommended Citation

Raup-Collado, Júlia, "Batalla Cinematográfica: el Cine Durante la Guerra Civil Española" (2019). *Modern Languages: Student Scholarship & Creative Works*. 3.

<https://jayscholar.etown.edu/modlangstu/3>

This Student Research Paper is brought to you for free and open access by the Modern Languages at JayScholar. It has been accepted for inclusion in Modern Languages: Student Scholarship & Creative Works by an authorized administrator of JayScholar. For more information, please contact [kralls@etown.edu](mailto:kralls@etown.edu).

Júlia Raup-Collado

Spanish Major Senior Thesis

Dr. M. Linares-Farras

May 2019

### Batalla cinematográfica: el cine durante la Guerra Civil Española

Josep “Pepe” Talens nació en la Barcelona del 1931 de padres valencianos. En marzo cumplió 88 años, y aún se acuerda de la guerra que coincidió con su infancia durante la segunda mitad de los años 30—de las sirenas que avisaban de los bombardeos y de la hambruna que visitó después. Pero a pesar de todo, él recuerda que el mundo seguía girando y la población continuaba con sus vidas. Él tenía el cine, su escapatoria.

“Era otro mundo,” cuenta el hombre con ojos sabios pero brillantes, llenos de secretos ocultos.

Pepe iba al cine si podía cada día, a ver una o dos películas. Barcelona estaba repleta de salas de cine, y a los que más frecuentaba eran: el Trianon de la calle València, el Chile y el Fregoli de la calle Passeig de Sant Joan, el Selecto de la calle Gran de Gracia—el Principal de Gràcia, el Delicias, el Fantasio, el Texas. Su favorito era el Cinema Núria, localizado en la calle Roger de Flor nº 254, cerca de donde vivía—y el cine más fácil para colarse.

En esos tiempos (1936) una entrada de cine podía costar hasta 2 pesetas (4 € o \$4.24 (MeasuringWorth)), dependiendo si era un cine de barrio, qué película se proyectaba, o hasta el tipo de asiento (Sánchez). Pepe cuenta que, si hubiera tenido que pagar, una entrada le habría valido 1 peseta (2 € o \$2.12), 0,50 centavos (1 € o \$1.06) para el matinal. Pero su familia era

pobre y él aún más como niño—así que él y otros niños hacían el juego de colarse entre películas.

Los cines de hoy no son como los de antes; en una sala se enseñaban dos películas, una después de la otra, con un intermedio donde los espectadores podían tomar un café o una bebida en el bar. Pepe recuerda que era durante ese intermedio donde se colaba. Al terminar la primera película los espectadores desembocaban en el bar, y Pepe se mezclaba entre el gentío como uno más. Al terminar el descanso la gente volvía a la sala para ver la segunda película—Pepe entre ellos, disimulando. Esta era una de sus tácticas más utilizadas. Con el Núria era diferente, ya que su método consistía en saltar terrazas y usar una rampa como tobogán para entrar por la ventana de los lavabos del cine.

Cada día iba al cine, y cada día veía las mismas mitades de cada película—la segunda mitad de la primera y la primera parte de la segunda. Siempre enseñaban las mismas dos películas durante toda la semana, y él casi nunca se las perdía. A él le gustaban las películas americanas de canto y baile, especialmente las películas con Fred Astaire (1899-1987) y Ginger Rogers (1911-1995). También le gustaban las películas de amor—igual que a la gente de su alrededor, porque los de aquella época iban al cine para entretenerse y escapar de la realidad; “el gusto por ir al cine no decae con la guerra, sino que aumenta” (Leira 67). De guerra ya tenían bastante en el cada día, gracias, no les hacía falta que les recordaran que vivían en guerra en las películas, aunque a veces hasta eso no se les permitía.

“A veces la sirena sonaba en medio de la película y todos teníamos que salir corriendo a escondernos dentro de los refugios antiaéreos,” Pepe refleja. Aunque con o sin bombas, Pepe tenía que salir con prisas para llegar a casa antes de la cena—aunque los domingos se llevaba la comida y cenaba en la sala mirando la película.

En la España de los años 30, la tensión social e inestabilidad política llevó al país a una guerra ideológica interna cuando el golpe de estado militar liderado por Francisco Franco (1892-1975) en contra de la Segunda República (1931-1939) inicialmente fracasó y causó una guerra civil (Pavlović et al. 39). La Guerra Civil Española empezó el 17 de julio, 1936, y no terminaría hasta el 28 de marzo, 1939, con victoria fascista (History). Para el historiador, el cine producido durante la guerra “es una fuente privilegiada” que “permite saber cuál era el entorno social e histórico” (Crusells 2). Durante esta época, del 1936 al 1939 se produjeron un total de 592 títulos; de esos 592, 453 (76,5%) son españolas y 138 (23,5%) son extranjeras (Ferradas 31). 268 (45,3%) de esos títulos son películas no localizadas, aquellas que podrían corresponder con otros títulos, sólo fueron producciones planteadas, o corresponden a cintas dañadas y/o incomprensibles (Ferradas 30-31).

Desde sus orígenes, el cine siempre ha contenido mensajes propagandistas, desde las primeras películas de los hermanos Lumière hasta las películas de hoy, sea de forma consciente o inconsciente (Film Reference). Las películas del siglo XIX tienen como foco central una proyección del mundo particular; como el arte o la literatura, el cine era otro medio artístico de crítica social (Film Reference). Pero a finales de los años 20, la creencia de que el cine tiene el poder de influir en el pensamiento y en el comportamiento de la comunidad fue vista por muchos cinematógrafos como una oportunidad de transmitir sus mensajes a las masas, con lo cual en la década de los 30 el cine propagandista fue afinado por gobiernos que querían promocionar sus ideas políticas (Vaughan-Williams).

Con el estallido de la guerra civil en el año 1936 España no tenía los fondos ni el tiempo necesario para dedicarse al cine, pero el interés cinematográfico gubernamental se desplazó casi exclusivamente a su uso propagandístico (Leira 55). Un gran cambio, ya que hay que tener en

cuenta de que la cinematografía de los años anteriores, especialmente los de los últimos años de la Segunda República, es considerada la edad de oro del cine español (Pavlović et al. 20)— dotando de títulos populares como *Don Quintín el amargao* (1935), *Nobleza baturra* (1935), *La verbena de la paloma* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *Morena Clara* (1936), y *El bailarín y el trabajador* (1936) (Pavlović et al. 25). La guerra paralizó esos avances producidos por los cineastas de la Segunda República, y en su lugar la industria puso sus esfuerzos en documentales y reportajes de guerra (Leira 55). Aunque el cine español floreció durante los tiempos de la República después de haber sufrido una pequeña crisis con el cine sonoro (causado por producciones extranjeras), los gobiernos de la Segunda República no prestaron mucha atención a la industria:

La legislación que los diferentes gobiernos de la II República dictan no es precisamente favorable a la industria cinematográfica. Las disposiciones de estos años tratan fundamentalmente dos aspectos, la censura y los impuestos nacidos ante las expectativas que crea el buen momento del cine. (Leira 55)

Esto cambió con la guerra: “La legislación, que nunca había sido protectora del cine nacional, procura en estos años encauzarlo como arma de propaganda” (Leira 55). Antes de la guerra, sólo hubo un intento “oficial” de “apoyar” el cine español, y eso fue con la creación del Consejo de Cinematografía (Leira 55). Pero una vez empezada la guerra, ese mismo mes de julio el gobierno republicano creó la Oficina de Propaganda e Información para que asuma “la dirección de los asuntos relativos al cine” (Leira 55).

La compañía productora más importante fue CIFESA (Compañía Industrial Film Española S.A.), una compañía derechista fundada en 1932 (Pavlović et al. 24) que produjo el mayor número de películas durante los tiempos de la República y fue la más popular por sus

productos de calidad (Amurrio 8). La Segunda República fue una sociedad progresista e innovadora, pero mayoritariamente su cine estaba basado en modelos conservadores de tiempos pasados y persistente en el uso temático de *españoladas* (Pavlović et al. 24). Aun así, el ambiente progresista dio paso a otras ideologías en el cine, compañías como Filmófono (el competidor principal de CIFESA y fundada por el heredero de un periódico vasco) que aprovechó los nuevos tiempos para producir películas progresistas y liberales (Pavlović et al. 25). Estas dos compañías productoras son representantes de la división ideológica de España, pero también de una sociedad donde existió un equilibrio.

Del mismo modo que la guerra civil dividía España, el cine producido por los dos bandos también se veía dividido, ya que esos usaron el cine como otra arma más y las salas de cine se convirtieron en otro frente, “utilizado como arma política y de propaganda bélica” (Crusells). Cada cine tenía su distinción, creada por diferencias en clase social, discrepancias ideológicas, y lucha religiosa (Pavlović et al. 40). El bando republicano, los defensores del gobierno de ese entonces, formó la coalición de izquierdas del Frente Popular con apoyo de la clase media progresista, de la clase campesina y de los trabajadores industriales, así como de unionistas, activistas, anarquistas y comunistas, además de los gobiernos regionales de Catalunya y de las provincias vascas (Pavlović et al. 39-40). De los 453 títulos producidos por España del 1936 al 1939, éstos produjeron 360 (79,5%) de ellos (Ferradas 31). El bando nacionalista, el insurrecto en contra del gobierno, consistía en la Falange, la Iglesia, los terratenientes y los sectores elitistas industriales (Pavlović et al. 39). Éstos produjeron 93 (20,5%) de las películas filmadas durante la guerra (Ferradas 31).

Producción Guerra Civil de 1936 a 1939 (592 títulos)
--

	Republicana: 426 (72,1%)	Nacionalista: 136 (23,0%)	Neutra: 29 (4,9%)
Españolas: 453 (76,5%)	360	93	—
Extranjeras: 138 (23,5%)	66	43	29
No localizadas: 268 (45,3%)	227 (53,2%)	35 (25,7%)	6 (20,6%)

(Ferradas, p. 31)

Las diferencias entre los dos cines pueden establecerse según sus características. En el cine republicano y sus simpatizantes:

[El] pueblo lucha en el frente como soldados pero a su vez muestra a una sociedad que construye, que contribuye a mejorar su entorno mediante una revolución social. Son films que exaltan sentimientos positivos, que reflejan solidaridad, fraternidad y camaradería no sólo limitada al campo de batalla. Son películas en las que reclama dignidad humana, a la que tiene derecho todo individuo sea cual sea su condición social, que pretenden informar y enseñar, contribuyendo a elevar el nivel de cada individuo, es decir, por un lado se presenta al individuo como combatiente bélico que se defiende, y por otro, como miembro de la sociedad en la que tiene especial importancia la solidaridad popular y el civismo constructivo que induce al individuo a contribuir a la lucha contra el sufrimiento y las privaciones. (CDM)

En conclusión: “España, con sus tierras y sus gentes se considera como algo propio y hermoso que hay que cuidar y no como una conquista, una "cruzada", una explotación, una pertenencia” (CDM). En cuanto el cine nacionalista, según la misma fuente, informa que:

Las películas [franquistas] son más burdas y lineales, tanto en su temática, como en su realización, como en sus contenidos y su desarrollo ideológico. Son films que demuestran constantemente la obediencia ciega al mando dónde los simples soldados pasan por un total anonimato, pues el individuo es un simple número en el ejército, en las falanges juveniles, en las procesiones religiosas en las concentraciones políticas y las zarandajas folklóricas ... Estas películas, vistas hoy en día más bien [dan] risa dada su rigidez ideológica, aunque su propaganda bien pudo cumplir sus objetivos en aquel entonces.

(CDM)

Los nacionalistas buscaban reclamar la cultura nacional y cultural de España, exhibiendo temáticas históricas de unión sobre el “glorioso pasado” del país; decidieron centrarse en periodos específicos, eventos históricos como la reconquista (722-1492), el reinado de los Reyes Católicos (Fernando II de Aragón (1452-1516) e Isabel I de Castilla (1451-1504)), la monarquía militar castellana del siglo XVI, y el gran Imperio Español (Pavlović et al. 40).

Los republicanos, por otro lado, buscaban instituir su lucha en contra del fascismo nacional e internacional y legitimar el gobierno que fue establecido de forma democrática (Pavlović et al. 40). Según Magí Crusells:

Dos son las características comunes de las producciones fílmicas producidas por ambos bandos: primero, defender la legitimidad y legalidad de sus acciones por el bien de España, y segundo, la descalificación del enemigo: mientras en las producciones



republicanas se tilda a los militares sublevados de ‘fascistas’, ‘traidores sin honor’, ‘bestias feroces’ ...; en las películas nacionales se llama a los republicanos ‘rojos’, ‘canallas marxistas’, ‘traperos desarrapados del Frente Popular.’ (3)

La legitimización de sus formas de gobierno, dentro y fuera del país, era la meta principal del cine propagandista de la guerra civil española (Pavlović et al. 40).

El gobierno republicano puso énfasis en la producción de películas con temáticas fuertes que demuestran el conflicto entre la democracia y el fascismo internacional, con el fin de atraer ayuda extranjera y destacar que su causa es la correcta (Pavlović et al. 42). Por esa razón, la producción republicana cuenta con mucho documental; de los 360 títulos producidos por el bando republicano, 313 de ellos son documentales, 10 son noticiarios, y 37 son películas de ficción (Ferradas 31). Casi el 70% de su producción fue documental.

Pero incluso las películas de ficción tienen elementos documentales, ya que su razón de ser es propagandística, y los documentales tienen elementos de ficción. Según Marcel Oms:

De los cientos de cortometrajes documentales rodados por los republicanos, los mejores eran aquellos en los que había menos realidad y más reconstrucción: la parte de ficción mejoraba la realidad y hacía que el cortometraje fuera más certero como propaganda al hacer la guerra más vistosa, más cinematográfica. (Deogracias 203)

Es decir, el cine de montaje con aspecto real era más popular. Los títulos más importantes y ejemplares producidos por el gobierno durante la guerra son: *España 1936* (1937), dirigida por Jean-Paul Le Chanois (1909-1985) y escrita por Luis Buñuel (1900-1983), y *Sierra de Teruel/L'Espoir* (1938/40), producida por André Malraux (1901-1976) y escrita por Max Aub (1903-1972). *España 1936* (1937) es un documental de 35 minutos que la Subsecretaría de

Propaganda del Gobierno de la República encargó a Luis Buñuel (IMDb) y *Sierra de Teruel* es una película documental-ficción de 1h 18 minutos filmada en 1938 y financiada parcialmente también por dicho gobierno (rtve).

*Sierra de Teruel* (1938/40) es un gran ejemplo del tipo de película producida por el bando republicano; aparte de que está basada en eventos reales (aunque dramatizados y romantizados), la película pone énfasis en: la injusticia, la celebración de la Segunda República, el sufrimiento de los republicanos causado por la falta de provisiones, y el entorno general de guerra causado por las circunstancias (Pavlović et al. 43). Es una película del género ficción-propagandístico:

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.

(Amurrio 15)

También contiene varias características del cine republicano: es una petición de ayuda al extranjero, relata el conflicto entre el bando republicano y las fuerzas rebeldes, demuestra el conflicto entre la democracia y el fascismo, tiene ese punto didáctico, y resalta la importancia de la dignidad humana. El exaltamiento de la dignidad humana luce fuerte en esta película, especialmente en escenas como la parte donde el pueblo se junta ante la muerte del piloto y hacen nota de cuando es el enterramiento para que todos puedan acudir. El pueblo está adolorido ante la vida perdida, y aunque es una de muchos, cada vida tiene valor.

*España 1936* (1937), por otra parte, es un documental cuya única versión que existe está en francés; dicho documental se hizo con el fin de ser difundida al extranjero, y en ella narra los eventos históricos desde el derrumbamiento de la monarquía española. *España 1936* (1937) hace

buen uso de la imagen, del medio cinematográfico, y de la voz narrada, para así contar la historia de la guerra desde el nacimiento de la Segunda República en 1931 fundada “en el entusiasmo popular” hasta las imágenes más recientes: de casas destrozadas por bombas, paredes repletas de agujeros de balas, de los ataques aéreos y de las personas—gente normal, de todas las edades, algunos acompañando a ancianos y otros con niños entre sus brazos, atravesando las calles con prisa para llegar al refugio más cercano. Esto es el arte del montaje documental:

Se trata de filmes de montaje elaborados con materiales de archivos o materiales variados o incluso ajenos en la propaganda fílmica, multiplicando ante el espectador la presunta objetividad y credibilidad de las tesis del discurso, entre ellas la legitimidad y justicia social del gobierno republicano. (Ruiz del Olmo)

El documental narra hechos y fechas, como un libro de historia, y parece objetivo—pero las imágenes, desde el punto de vista de ‘la víctima,’ hace que la simpatía del observante vaya hacia los republicanos. Según el artículo “Los noticiarios documentales muestran inclinaciones políticas. El montaje de las escenas de la guerra civil española revela puntos de vista parciales,” escrito por Brian Crosthwaite en 1936:

Ese método de montar imágenes de archivo es el que se usa normalmente para dar veracidad a las películas de ficción, pero cuando se utiliza para dar veracidad a lo que solamente es el testimonio de un testigo en un documental, cuya objetividad estamos predispuestos a aceptar, se convierte en algo mortalmente peligroso. (Aldgate 38)

Este segmento es parte de una crítica del noticiario “Entrevista en exclusiva para GB News con la misteriosa mujer de la Revolución Española” (1936) que fue escrita cuando los medios británicos empezaron a enseñar *newsreels* (noticiarios) sobre la guerra civil en España en sus

cines con tal de emitir mensajes de: “la guerra es terrible y Gran Bretaña maravillosa,” “desgraciados los pobres españoles,” y que tal desgracia “solamente podía suceder *allí* y que *aquí estaba todo bien*” (Aldgate 36-37). Se observa que su presentación muestra “un mensaje antibélico como un sesgo contrario a las fuerzas republicanas” (Aldgate 37). Los noticieros rodados y editados usando técnicas más aptas para el género de ficción son peligrosas; y en esta época varias naciones están descubriendo cómo. Los reportajes de guerra franceses sobre la guerra en España, por ejemplo, son más anecdóticos que instructivos (Paté 103).

En adición, el gobierno no fue el único poder que controlaba el cine: el ejército republicano también editó algún documental con fines propagandísticos (Leira 69). La producción cinematográfica durante la guerra civil “fue debida, casi totalmente, a grupos políticos en primer lugar, y a organismos estatales en segundo” (Leira 69). Mientras el bando nacional cuenta con un cine más centralizado, el bando republicano, hecho por varios grupos políticos, tiene un cine más polarizado. La producción republicana también incluye la producción anarquista y la producción comunista, dos grupos diferentes con sus propias políticas que se unieron al lado de izquierdas.

La compañía productora con más dominio en producción, exhibición, y distribución durante los primeros años de la guerra civil fue la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), una compañía completamente anarquista y de gran influencia en Barcelona (Pavlović et al. 40-41). La producción anarquista está basada en las creencias políticas sobre la transformación radical de la sociedad. En esencia, los anarquistas querían “un cine que cambiara el mundo” ya que a través de las películas “se podían dar explicaciones y esperanza a todos los trabajadores sin límite alguno” (Deogracias 137). Este cine se puede dividir en dos periodos: el antes y el después de agosto de 1937 (Pavlović et al. 41).

Antes de agosto, la cinematografía anarquista reflectaba su naturaleza utópica a través de su visión ideológica, cultural, y política, con un énfasis en experimentación visual—todo con el fin de revolucionar el cine y la sociedad (Pavlović et al. 41). Títulos notables incluyen *Aurora de esperanza* (1937) y *Barrios bajos* (1937), además de varias películas cortas como *Reportaje del movimiento revolucionario* (1936), *La toma de Siétamo* (1936), *La batalla de Farlete* (1936), *Bajo el signo libertario* (1936), *20 de noviembre* (1936), *El acero libertario* (1937), y *En la brecha* (1937) (Pavlović et al. 41). De agosto del año 1937 en adelante, los cineastas anarquistas con la moral baja dejaron los temas revolucionarios y produjeron géneros más comerciales, comedias como *Nuestro culpable* (1938) que, mientras populares entre las masas, fueron criticadas por sus ambientes “impropios” ante la guerra (Pavlović et al. 41).

En Madrid, a finales de 1936, las salas de cine controlados por grupos anarquistas fueron los primeros en proyectar cine americano, títulos como: *La venganza del desierto* (Louis King, 1931), *Tempestad al amanecer* (Richard Bolesawsky, 1933), *Vivamos hoy* (Howard Hawks, 1933), *Tempestad sobre México* (Sergei M. Eisenstein, 1933), *Mares de China* (Tay Garnett, 1935), *El delator* (John Ford, 1935), y *El rayo de plata* (Thomas Atkins, 1936) (Deogracias 139). Antes de la invasión de Hollywood, el cine soviético dominaba la cartelera, y mientras que aun enseñaban alguna producción soviética, como *El circo* (1936) de Grigori V. Alexandrov, el resto estaba “constituida por una selección de las creaciones de la sociedad burguesa” porque “lo primero era el público y había que adaptarse a sus exigencias o de lo contrario ver como la competencia vaciaba las salas utilizando el reclamo de un cine socialmente peor, pero técnica y dramáticamente mejor” (Deogracias 139).

Cuando empezó la guerra, el sector privado cinematográfico se paralizó, puesto que nadie quería invertir dinero (Leira 67). Después de terminar de rodar las últimas películas, muchos se

quedarían sin trabajo, así que la revista *Popular Film* escribió un artículo con una solución: crear más productoras. El resultado fue aún más productoras anarquistas, entre ellas el S.I.E. Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo Films), la productora principal de la CNT, y dos más en Madrid: la FRIEP. (Federación Regional de la Industria del Espectáculo Público) y Spartacus Film (Leira 67). De todas estas productoras nuevas fundadas a consecuencia de guerra, dos estaban en la cima: el S.I.E. Films, anarquista, y el Film Popular, productora marxista (Leira 68).

En contraste, la idea social y cultural de “utopía” por parte de la producción comunista era más pragmática que la anarquista, más centralizada y unificada—igual que el propio Partido Comunista (Pavlović et al. 41). Esta forma de pensar es representativa del Film Popular, cuya creación fue durante la guerra, para la guerra:

Siguiendo la política unitaria marxista, esta empresa nacerá como órgano de propaganda antifascista y frente populista, con el único objetivo de hacer un cine que ayude a ganar la guerra. La revolución social y la creación de un cinema revolucionario—que tanto ilusionaba a los anarquistas—queda para más tarde. (Leira 68)

Su lema era: “firma comercial antifascista y al servicio de la República” (Pavlović et al. 42). Film Popular distribuía cine soviético, principalmente documentales de propaganda y de cultura, y reportajes de guerra (Leira 68), además de un noticiario llamado *España al día* que tenía versiones en francés (*Nouvelles d’Espagne*) e inglés (*Spain Today*) (Pavlović et al. 42).

El cine comunista es didáctico con un énfasis en: la cultura como arma de movilización, el cine al servicio de la revolución, la importancia de la educación, la igualdad de género, y el peso de la lucha de las clases sociales (Pavlović et al. 42). Algunos de los documentales marxistas-comunistas más notables incluyen *La mujer y la guerra* (1938), *Industrias de guerra*

(1937), *Sanidad* (1937), *Nueva era en el campo* (1937), y *Tesoro artístico nacional* (1937). (Pavlović et al. 42).

En gran contraste con el bando republicano, el bando nacionalista tardó en unirse al juego cinematográfico. Donde la República se inmovilizó casi inmediatamente, las fuerzas rebeldes no crearon el Departamento Nacional de Cinematografía hasta 1938, y entonces ya era demasiado tarde: la propaganda republicana estaba por todas partes (Pavlović et al. 44). De los 93 títulos producidos por el bando nacionalista, 80 son documentales, 5 son noticiarios, y 8 son películas de ficción (Ferradas 31).

Aún así, el Departamento Nacional de Cinematografía logró producir cortos que destacaron como los del *Noticiero Español*, el equivalente del *España al día* republicano: produjeron y distribuyeron documentales como *La gran victoria de Teruel* (1938), *España heroica/Helden in Spanien* (1938), y *Marcha triunfal* (1939) (Pavlović et al. 44). El *Noticiero Español* es considerada la primera producción cinematográfica franquista, y fue “el cine oficial” (Bizcarrondo 73).

*España heroica/Helden in Spanien* (1938), coproducida con Hispano-Film Produktion Berlín, es considerada una réplica de *España 1936* (1937) (Pavlović et al. 44)—aunque mucho más dramática y con un lenguaje hiperbólico con obvio favor hacia el bando nacional. Es muy evidente con su subjetividad narrativa, pero igual que con *España 1936* (1937), es un montaje documental cinematográfico.

Aunque la productora oficial del nuevo gobierno franquista fue creada en 1938, eso no significa que no hubiese cine nacional: al estallar la guerra, hubo productoras privadas como Films Patria (pocos documentales y reportajes), Ufilms, y CEA (*El romancero marroquí* (1939)),

que simpatizaban con los rebeldes pero que no contribuyeron mucho (Leira 70). De hecho, los primeros de la zona nacional en usar el cine propagandístico fue la Falange Española Tradicionalista de las JONS, que produjo un total de 7 documentales (Leira 70). La Comución Tradicionalista, antes de su fusión con la Falange en abril de 1937, hizo 2: *Con las brigadas navarras* (1937) y *La toma de Bilbao* (1937) (Leira 70). Al unirse la Falange y la Comución Tradicionalista, el nuevo partido “se convierte en el único partido autorizado en zona nacional” (Leira 70).

CIFESA (Compañía Industrial Film Española S.A.), la productora primaria de la Segunda República, fue la compañía más importante para el bando nacional, ya que siguió con su política conservadora y produjo un total de 17 documentales. Algunos de ellos incluyen los títulos *Hacia una nueva España* (1937), *Bilbao para España* (1937), *Asturias para España* (1936), *Sevilla rescatada* (1937), *Santander para España* (1937), *Brigadas Navarras* (1937), *La gran victoria de Teruel* (1938), y *Entierro del general Mola* (1937) (Pavlović et al. 44). El único largometraje producido por CIFESA durante este periodo fue *El genio alegre* (1939) (Leira 70).

El apoyo internacional se convirtió muy rápidamente en necesidad. La Europa de los años 30 estaba preparando el escenario que luego se convertiría en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y “un conflicto interno, producido en un país situado estratégicamente, no podía dejar indiferente a las potencias mundiales” (Crusells 1). La razón por la que hay más películas republicanas que nacionales es debido a que las dos ciudades más importantes para la producción del cine, Barcelona y Madrid, estaban en zonas republicanas (Pavlović et al. 39), y la producción de películas nacionalistas realmente “solo consiguió despegar gracias a la ayuda de Alemania, Italia y Portugal” (Crusells 3).



La producción extranjera de 1936 a 1939 está dividida entre “Republicana,” “Nacionalista,” y “Neutra.” De las 138 películas extranjeras, 66 (47,8%) son republicanas, 43 (31,1%) son nacionalistas, y 29 (21,1%) son neutras (Ferradas 31). De estos títulos, Alemania produjo 21 (15,1%) e Italia 18 (12,9%) para el lado nacionalista (Ferradas 31). Para el lado republicano, Francia produjo 19 (13,6%), Gran Bretaña produjo 32 (23,0%), Estados Unidos produjo 15 (10,8%), y la Unión Soviética produjo 21 (15,1%) (Ferradas 31). Con la ayuda cinematográfica extranjera, esto lleva los números a un total de 426 (72,1%) películas republicanas, 136 (23,0%) películas nacionalistas, y 29 (4,9%) de películas neutras producidas durante la Guerra Civil (Ferradas 31). Sólo se hicieron películas y documentales neutras en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos.

Producción Extranjera de 1936 a 1939 (138 títulos)
--

	Republicana: 66 (47,8%)	Nacionalista: 43 (31,1%)	Neutra: 29 (21,1%)
	Doc. Not. Fic. 63 3 0	Doc. Not. Fic. 37 9 7	Dot. Not. Fic. 8 17 4
No localizadas	18 (27,2%)	6 (13,9%)	6 (13,9%)

(Ferradas, p. 31)

Alemania fue una gran ayuda militar y financiera para los rebeldes (Pavlović et al. 44). El bando nacional hizo contacto con el Partido Nazi de Alemania días después del golpe de estado fallido; la primera petición de ayuda ocurrió tan temprano como el 22 de julio del 1936, pero no sería hasta el 25 de julio que Hitler tomó la decisión que no sólo resultaría en un paso más hacia la Segunda Guerra Mundial, sino que también cambiaría la dinámica de la Guerra Civil Española

(Barbieri). En principio el bando nacionalista pidió a Alemania 10 aviones, pero Hitler les dio 20 aviones de transporte Junkers Ju 52, 6 aviones de combate Heinkel He 51S, y artillería—pilotos, mecánicos, y unidad médica incluidos (Barbieri). Esto marca el comienzo de su primera expedición al extranjero y una provocación a la paz europea deseada por Francia y Gran Bretaña (Barbieri). Es más, la decisión de Hitler de enviar el material a Franco, “y solo a Franco,” alteró “de manera inmediata e irrevocable la dinámica del liderazgo de la rebelión” (Barbieri).

Igual que hubo una dependencia militar y financiera enorme de Alemania, también hubo una dependencia cultural—especialmente en relación a la infraestructura cinematográfica, ya que el bando republicano fue el que controlaba Madrid y Barcelona (Pavlović et al. 44). El bando nacionalista necesitaba la industria infraestructural de Alemania, y Alemania quería tener acceso al equipo y material español para poder documentar los éxitos militares de la Legión Cóndor, la fuerza aérea enviada a Franco para apoyar el ejército terrestre rebelde, además de obtener beneficios económicos del cine hispánico en Latinoamérica (Pavlović et al. 45).

La compañía de coproducción hispano-alemana más importante fue el Hispano-Film Produktion (Pavlović et al. 44). CIFESA, con su ideología conservativa, coprodujo con Hispano-Film Produktion 5 películas en Berlín: Florián Rey dirigió dos—*Carmen, la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1938), y Benito Perojo dirigió las otras tres—*El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938), y *Mariquilla Terremoto* (1939) (Pavlović et al. 44-45).

Los temas principales de las producciones salidas de esta alianza tienen como enfoque las *españoladas*, tratando con temas y elementos exagerados de la cultura española; elementos como el flamenco, las guitarras, los vestidos de lunares, la valentía cliché, y los toros y toreros, con un enfoque en temas folclóricos (Pavlović et al. 45). Para Alemania las españoladas resultaron ser

un gran éxito estratégico de marketing, y para España los temas españoles sirvieron para reestablecer su cultura en la América latina y reforzarla en la península (Pavlović et al. 45).

*Suspiros de España* (1938) es un buen ejemplo del cine nacionalista, y una repleta de españoladas como su forma de vestir y el ambiente del barco. Sole, su madre y su padrino viajan a La Habana en busca de fama y fortuna a través de una productora musical. El largometraje es una comedia musical coproducida con Hispano-Film Produktion, y hace lo siguiente: los personajes producen una nostalgia fuerte hacia España, intenta generar emociones de unión y añoro (de suspiros), implementa una imagen de cultura nacional, y toma ventaja del popular sistema de estrellas que atrae al público—en este caso Estrellita Castro (1908-1983), actriz y tonadillera andaluza de gran renombre. Las características del cine nacional que resalta: busca reclamar la cultura nacional y cultural de España, usa temáticas históricas de unión sobre el “glorioso pasado” del país, utiliza la influencia social del cine para generar emociones y orientar la opinión de las masas, y busca recrear “la España auténtica” a través de españoladas.

En el caso de Italia, en el 28 de noviembre de 1936 los nacionalistas españoles y los fascistas italianos firmaron un acuerdo que dio a España un número de combatientes italianos que alcanzó un total de 72.827 al final de la guerra; a cambio, el dictador Benito Mussolini (1883-1945) requirió materias primas (Puertas). El acuerdo provoca “una continuación de nuevos convenios [...] que afectan a todos los ámbitos de la vida española,” el cine incluido y hasta de forma directa por Mussolini (Puertas). La intervención italiana en el cine empezó primero con el establecimiento de la Oficina de Prensa y Propaganda, donde trabajaron los reporteros del Instituto LUCE (L’Unione Cinematografica Educativa) que llegaron con los combatientes enviados por Mussolini con tal de “difundir al mundo las destrucciones y atrocidades cometidas por los comunistas” (Puertas). Luego, en 1938 y otra vez en 1942, se firmó el Acuerdo

Cinematográfico Hispano-Italiano, cuyos artículos cubren: las películas ofensivas (aquellas que atacan o hieren las costumbres, personalidades, o instituciones de otro país), la promoción de la cinematografía italiana en España y de la española en Italia, el intercambio de legislación, el comercio de películas, las coproducciones y los suministros de película virgen (Puertas).

Antes de 1938, el intercambio cinematográfico entre Italia y España es más bien casi inexistente. Pero después de 1938, esto cambia: el jefe de los Servicios de Propaganda franquista y el ministro de Cultura Popular italiano firmaron un acuerdo que dio a los franquistas la base necesaria (en adición a la de Berlín) para producir películas, puesto que los estudios españoles estaban en zonas republicanas (Puertas). A cambio, Italia obtiene la posibilidad de rellenar el hueco dejado por el cine estadounidense y la oportunidad de introducir el cine fascista a Hispanoamérica (Puertas). Fue en febrero de 1939 que se rodó *Los hijos de la noche/I figli della notte* (1939), la primera película franco-fascista. Existen dos versiones de esta película que fueron rodadas a la vez: una en español, y la otra en italiano—las dos con la misma lista de actores y actrices (IMDb).

El cine producido por los italianos es propagandista y documental, con el propósito de mostrar a Italia sus éxitos militares y a España de “las excelencias” del fascismo (Puertas). De las 18 películas producidas, 16 de ellas son documentales (Ferradas 31). El material es filmado en España y otros países, y después enviado a Roma para así lucir las victorias franquistas. La USP (Ufficio Stampa e Propaganda) es puesta al cargo de diseminar la propaganda en España y en el resto del mundo, títulos como *¡Arriba España! Scene della guerra civile in Spagna* (1936), *Le organizzazioni falangiste a Palma de Majorca* (1936), *Liberazione di Bilbao* (1937), *Battaglia del Ebro* (1938), y *Ocupazione di Madrid* (1939) (Puertas). Los fascistas quisieron mostrar al mundo con sus cámaras la destrucción causada por los comunistas, el “aspecto

desolador” del territorio bajo su control, y la “alegría imperante” del territorio nacionalista (Puertas). Gian Piero Brunetta, el crítico del cine y profesor de historia, escribe:

Mientras la mayoría de las tomas referidas a las acciones del enemigo son oscuras, fúnebres, documentando escenas y más escenas de desolación, de devastación, registrando con casi una escrupulosidad notarial cada uno de los actos sacrílegos perpetrados en las iglesias, en los cementerios, los perjuicios causados a la población inerme y al patrimonio artístico; las acciones de las tropas de los voluntarios fascistas están siempre rodeadas de un halo de heroísmo y de la mágica capacidad de reconstrucción de lo destruido, de recuperación de armamento en perfecto estado y sobre todo de suscitar en todas las partes grandes manifestaciones de reconocimiento por parte de la población por fin liberada de la pesadilla y del yugo comunista. (36)

Pero no todo fue bien en esta alianza. Los españoles y los italianos notaron la fricción, ya que “el proselitismo de los italianos—su pretensión de convertir España en un satélite del *fascio* (liga política fascista: en este caso, Italia) despierta pronto recelos de los franquistas y hasta provoca confrontaciones,” especialmente molestos que “LUCE atribuya a los voluntarios italianos todos los éxitos militares, además de propagar su actividad sin que le importe el pacto de No-Intervención” (Puertas). Además, la irregularización del material exportado e importado sin control a través de valija diplomática permitió que cayera en manos republicanas:

Su propaganda se convierte en contrapropaganda cuando la recogen los medios republicanos para argumentar que aquella es una guerra de independencia contra el invasor fascista y que las victorias de Franco se deben a la ayuda exterior, en absoluto, a sus propios méritos. (Puertas)

Irónico, ya que el bando republicano se esforzó mucho en atraer ayuda extranjera. Especialmente durante esos últimos años de la guerra.

Mientras los dos bandos encontraron y obtuvieron ayuda extranjera de forma relativamente fácil, el bando republicano se vio afectado por el pacto de No-Intervención, creado por el Comité de No-Intervención. Dicho Comité fue creado por Francia bajo “fuerte presión diplomática del gobierno británico” con el objetivo de evitar la intervención de otros países en la guerra civil en España con tal de prevenir otra guerra mundial ([historiasiglo20.org](http://historiasiglo20.org)). Un total de 27 países se adhirieron al pacto, pero el Pacto de No-Intervención fue una de las mayores farsas diplomáticas de la época:

Mientras las potencias democráticas, Gran Bretaña y Francia, se abstuvieron de intervenir en la guerra civil, Alemania e Italia apoyaron de manera sistemática y decisiva a la España de Franco. Así mismo, la Unión Soviética envió ayuda a la España republicana, no respetando los compromisos de no intervención. ([historiasiglo20.org](http://historiasiglo20.org)).

Con la ayuda de Alemania e Italia sobrepasando la ayuda soviética, el bando republicano se vio en gran desventaja; y por esa razón, mucho del cine republicano (sea documental o largometrajes de ficción) está dirigido al público extranjero con el fin de persuadir aquellos rígidos en la No-Intervención.

Un ejemplo de esto es, otra vez, *Sierra de Teruel/L'Espoir* (1938). Esta película fue el último intento por parte de las fuerzas republicanas para conmover a las democracias occidentales a su causa después del pacto de no intervención, pero desafortunadamente Barcelona cayó en manos nacionalistas antes de su finalización y su objetivo nunca fue realizado

(Pavlović et al. 43). Muchas de las películas del bando republicano se hicieron con el público extranjero en mente, porque lo más importante era la ayuda extranjera:

*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. 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. (Amurrio 16)

El bando nacional tenía a Alemania e Italia, dos naciones que ignoraron el pacto de No-Intervención. Las naciones que hubieran apoyado al bando republicano, por otra parte, decidieron respetar dicho pacto para aferrarse más a la idea de paz que tanto querían después de la atrocidad que fue la Primera Guerra Mundial. Una de las ayudas extranjeras que acudió al bando republicano fue las Brigadas Internacionales, unidades militares compuestas mayoritariamente de trabajadores procedentes de 53 países y reclutados voluntariamente por los partidos comunistas o veteranos de la Primera Guerra Mundial (Wikipedia). Al final, las Brigadas Internacionales tuvieron que retirar:

En 1938, el número de brigadistas se había reducido ostensiblemente ... el presidente del gobierno republicano Juan Negrín anunció ante la Asamblea general de la Sociedad de las Naciones en Ginebra, la retirada inmediata y sin condiciones de todos los combatientes extranjeros que luchaban en el bando republicano con la esperanza de que el bando sublevado hiciera lo mismo ... Mussolini retiró unos 10 000 soldados del *Corpo Truppe Volontarie* "como gesto de buena voluntad" hacia el Comité de No-Intervención, pero unos 30 000 soldados italianos siguieron combatiendo en el bando sublevado hasta el final de la guerra. (Wikipedia)

*Sierra de Teruel* (1938/40) fue creada con el fin de atraer de vuelta la ayuda internacional, ya que la Alemania nazi y la Italia fascista siguió ayudando a los sublevados.

*Sierra de Teruel* (1938/40) está basada en el libro (titulado *L'Espoire* (1937)) que escribió el aviador André Malraux sobre sus experiencias durante la guerra, y a principios la película iba a ser un documental. Max Aub adaptó el guion para una película de ficción con tal de que el mensaje llegara a más personas—porque irónicamente, aunque “disminuyó considerablemente la realización de películas de ficción, más costosas y de difícil materialización en tiempos de guerra” (Amurrio 12), el tipo de cine que tuvo más poder en el ámbito de persuasión y transmisión ideológico fue el de ficción.

De películas de ficción, los números lo dicen todo: de las 360 películas producidas por el bando republicano, 37 de ellas son de ficción (10.27%), y de las 93 del bando nacional, solo hay 8 (0.086%) (Ferradas 31). E igual pasa con las películas extranjeras: de las 43 películas pro-nacionales, 7 de ellas son de ficción (0.16%), y de las 66 películas pro-republicanas—ninguna (0%) (Ferradas 31).

Aunque las compañías cinematográficas se empeñaron a crear documentales y noticiarios, los gustos del público no cambiaron: el cine de ficción, ante todo, era el más deseado—era “el formato de cine más entretenido, por el que el público estaba dispuesto a pagar de buen grado” (Deogracias 203). Y aunque los documentales y noticiarios se proyectaban “con asiduidad,” estos estaban ocultos en la cartelera (Deogracias 204). En Madrid, la clasificación por formatos de las películas que se vieron durante la guerra es lo siguiente:



Formato	Nº de proyecciones	Porcentaje
Película	5118	91,25%
Documental	236	4,21%
Complementario	158	2,82%
Noticiero	97	1,73%
Total	5609	100%

(Deogracias, p. 2014)

El porcentaje de películas de ficción anunciadas que corresponden al género de ficción es muy alto—ya que el que manda en el sector civil son los gustos del público.

Los números coinciden con el testamento de Pepe; mientras sí que es verdad que la gente quería saber lo que estaba pasando en su país (o por lo menos saber qué peligro estaba dónde y por cuanto tiempo—algo que no ha cambiado con el paso del tiempo), el propósito del cine es entretener, y la gente iba al cine para entretenerse.

En conclusión, el cine refleja los tiempos—como ya hemos comentado antes—y el cine de la guerra civil es un cine propagandista cuya ambición era persuadir y/o fortalecer los valores que los soldados y el pueblo luchaban a favor ... usando cualquier método y técnica. En la cinematografía de guerra, la propaganda tiene elementos ficticios y la ficción tiene elementos propagandísticos.

TRABAJOS CITADOS

Aldgate, Anthony. "Reportajes cinematográficos británicos sobre la Guerra Civil Española."

*Catálogo general del cine de la guerra civil*. pp. 33-54.

Amurrio, Iker Baz. "EL CINE DE FICCIÓN DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA,

1936-1939." *Academia.edu*,

[www.academia.edu/37822136/EL\\_CINE\\_DE\\_FICCION\\_DURANTE\\_LA\\_GUERRA\\_CIVIL\\_ESPAÑOLA\\_1936-1939](http://www.academia.edu/37822136/EL_CINE_DE_FICCION_DURANTE_LA_GUERRA_CIVIL_ESPAÑOLA_1936-1939).

Anon. "Brigadas Internacionales." *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 25 Apr. 2019,

[es.wikipedia.org/wiki/Brigadas\\_Internacionales#La\\_marcha\\_de\\_las\\_Brigadas](https://es.wikipedia.org/wiki/Brigadas_Internacionales#La_marcha_de_las_Brigadas).

Anon. "El Cine y La Guerra Civil Española." *Cuadernos De Documentación Multimedia*

(*CDM*), [webs.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/guerracivil/conclusiones.htm](http://webs.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/guerracivil/conclusiones.htm).

Anon. "Francisco Franco." Edited by The History.com Editors, *History.com*, A&E

Television Networks, 9 Nov. 2009, [www.history.com/topics/world-war-ii/francisco-franco](http://www.history.com/topics/world-war-ii/francisco-franco).

Anon. "Propaganda." *Film Reference*,

[www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-](http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-)

Movies/Propaganda-EARLY-FILM-HISTORY-AND-PROPAGANDA.html.

Anon. "Six Ways to Compute the Relative Value of a Spanish Peseta (or Euro) Amount, 1850 – Present." *Measuring Worth*,  
www.measuringworth.com/calculators/spaincompare/relativevalue.php.

Barbieri, Pierpaolo. "El Decisivo Apoyo De Hitler En La Guerra Civil." *EL PAÍS*, 14 Nov. 2015,  
elpais.com/cultura/2015/11/13/actualidad/1447432787\_774481.html.

Bizcarrondo, Marta. "Cuando España era un desfile: el 'Noticiero Español.'" *Catálogo general del cine de la guerra civil*. pp. 73-90.

Brunetta, Gian Piero. "Los sueños del fascismo y la guerra de España." *Els Quaderns de la Mostra*. pp. 27-42.

Crusells, Magí. "El cine durante la Guerra Civil española." *Comunicación y Sociedad*, vol. XI.  
pp. 123-15 <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8828/1/20100226101014.pdf>

Deogracias, José Cabeza San. *El Descanso Del Guerrero: Cine En Madrid Durante La Guerra Civil española (1936-1939)*. Ediciones Rialp, 2005.

RTVE. "RTVE.es." *Portada De RTVE.es*, 3 Jan. 1943, www.rtve.es/filmoteca/?pais=US.

Ferradas, Marí Luisa Ibáñez. “Un incontexto retablo de luz y sombra.” *Catálogo general del cine de la guerra civil*. pp. 29-31.

IMDb. “Los Hijos De La Noche.” *IMDb*, IMDb.com, 29 May 1941,  
[www.imdb.com/title/tt0031424/](http://www.imdb.com/title/tt0031424/).

Leira, Ignacio Arrillaga Celeste. “Legislación e industria cinematográfica durante la Guerra Civil.” *Catálogo general del cine de la guerra civil*. pp. 55-72.

Ocaña, Juan Carlos. “El Comité De No Intervención.” *Historia De Las Relaciones Internacionales Durante El Siglo 20*,  
[www.historiasiglo20.org/GLOS/nointervencion.htm](http://www.historiasiglo20.org/GLOS/nointervencion.htm).

Olmo, F. Ruiz del. “Lenguaje e Identidad Colectiva En Buñuel. Propaganda En El Filme ‘España 1936.’” *Comunicar*,  
[www.academia.edu/2298840/Lenguaje\\_e\\_identidad\\_colectiva\\_en\\_Buñuel.\\_Propaganda\\_en\\_el\\_filme\\_España\\_1936\\_](http://www.academia.edu/2298840/Lenguaje_e_identidad_colectiva_en_Buñuel._Propaganda_en_el_filme_España_1936_).

Paté, Christian. “La Guerra de España vista por la prensa filmada francesa.” *Catálogo general*

*del cine de la guerra civil*. pp. 103-106.

Pavlović, Tatjana, et al. "Spanish Civil War (1936-1939)." *100 Years of Spanish Cinema*. pp. 39-60. Wiley-Blackwell, 2009.

Puertas, E. Diez. "Cine Fascista En La España En Guerra / Fascist Italian Cinema during the Spanish Civil War." Academia.edu - Share Research, [www.academia.edu/6574670/Cine\\_fascista\\_en\\_la\\_Espa%C3%B1a\\_en\\_guerra\\_Fascist\\_Italian\\_cinema\\_during\\_the\\_Spanish\\_Civil\\_War](http://www.academia.edu/6574670/Cine_fascista_en_la_Espa%C3%B1a_en_guerra_Fascist_Italian_cinema_during_the_Spanish_Civil_War).

Sánchez, Ana Pérez. "La Evolución Del Precio Del Cine Desde 1930." *IPC La Evolución Del Precio Del Cine Desde 1930 Comments*, [www.ipcblog.es/la-evolucion-del-precio-del-cine-desde-1930/](http://www.ipcblog.es/la-evolucion-del-precio-del-cine-desde-1930/).

Vaughan-Williams, Nick. "The Power of the Cinema': Film in the 1920s and 1930s." *The Library Modern Records Centre*, [warwick.ac.uk/services/library/mrc/explorefurther/images/film/](http://warwick.ac.uk/services/library/mrc/explorefurther/images/film/).