



Col·lecció
Quaderns
del MuVIM
SERIE MINOR



ESPAÑA EN ARMAS

EL CINE DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

CICLO DE CINE

Vicente Sánchez-Biosca, ed.



Col·lecció
Quaderns
del MuVIM
SERIE MINOR



ESPAÑA EN ARMAS

EL CINE DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

CICLO DE CINE

Vicente Sánchez-Biosca, ed.

Agraïm la col·laboració de:

IVAC-La Filmoteca, Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya,
Fundación General de la Universitat de València-Patronato Martínez
Guerricabeitia.

President de la Diputació de València:

Alfonso Rus Terol

Diputat de Cultura:

Vicent Ferrer Roselló

Diputat de Gestió de Museus

Salvador Enguix Morant

Director del MuVIM:

Romà de la Calle

Col·lecció Quaderns del MuVIM (Sèrie minor)

Director: Romà de la Calle

Número 6: España en armas. El cine de la Guerra civil española (ciclo de cine)

Director tècnic: Vicente Sánchez-Biosca

Coordinació tècnica: Eva Ferraz, Manuel Ventimilla,

Coordinació de l'edició: Ricard Triviño, Josep Monter

Foto de Portada: Corresponsales de guerra en el frente de Puigcerdà

© Museu València de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM)

Àrea de Cultura de la Diputació de València

ISBN: 84-7795-474-3

D.L.: 4170-2007

Disseny i impressió: Diseñarte

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
El cine como arma de guerra –Seis propuestas de reflexión, sesenta años después- Romà de la Calle	
INTRODUCCIÓN	25
España en armas. El cine de la guerra civil española Vicente Sánchez-Biosca	
La producción anarquista	29
Román Gubern	
La producción comunista y la Unión Soviética	35
Daniel Kowalsky	
Estados Unidos y la guerra civil española	45
Sonia García López	
<i>Raza</i> , de José Luis Sáenz de Heredia. Una película “acontecimiento”	53
Nancy Berthier	
Escenas de Madrid bajo las bombas	63
Rafael Rodríguez Tranche	
El 20 –No o el azar en la Historia	71
Vicente Sánchez-Biosca	
Fichas de los filmes del ciclo	87
Alfonso del Amo y María Luisa Ibáñez	
Programa del ciclo	97

PRÓLOGO

EL CINE COMO ARMA DE GUERRA

–Seis propuestas de reflexión, setenta años después–

Romà de la Calle

Director del MuVIM

“Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores y los artistas, porque tenemos las armas más formidables que son el verbo y la imagen [...]. A nosotros nos toca, pues, mover el mundo con estas armas”

César Vallejo¹

– I –

Estamos conmemorando precisamente los setenta años de aquel intenso y dramático 1937, en el cual Valencia se convirtió –por el estratégico y obligado traslado del gobierno, a finales del año anterior– en la capital coyuntural de la II República Española².

¹ Intervención del poeta César Vallejo, representante del Perú, en el II Congreso de Escritores Antifascistas, en la sesión celebrada en Madrid, el martes 6 de julio de 1937. *Cfr.* Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider *II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura (1937). Actas, ponencias, documentos y testimonios*. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana, Valencia, 1987. Págs 118-119.

² El gobierno republicano se había trasladado el 7 de noviembre de 1936, desde Madrid a Valencia, donde permaneció hasta el mes de octubre de 1937.

Tal celebración escalonada –a la cual distintas instituciones valencianas se han sumado, con una amplia serie de iniciativas– admitía, sin duda, planteamientos y ópticas dispares, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de acontecimientos, condicionantes y facetas plurales que, desde el punto de vista histórico, se vinculan directamente con esa emblemática fecha.

Por eso mismo, consideramos muy acertada la decisión común de que la perspectiva general de la mayoría de los enfoques asumidos –por las diferentes actividades e instituciones– además de contemplar lógicamente múltiples aspectos y vertientes de aquella escalofriante situación histórica, mantenga estratégicamente, como fundamental rasgo compartido, una especial atención e interés por las diferentes modalidades culturales implicadas en aquella coyuntura. Así la literatura, el cartelismo, las revistas, la defensa del patrimonio, la educación, la pintura o el cine se han convertido, según los casos, en los principales hilos conductores y referentes de acercamiento histórico al periodo bélico de 1936-1939.

En realidad, hay que reconocer que pocas veces la palabra "cultura" había sido antes tan traída y llevada, como lo fue en aquellos años treinta de la pasada centuria. Se planteó, así, la cultura como rasgo aglutinador y factor de coherencia y actividad en las más plurales vertientes; fue considerada abiertamente como palanca de transformación social; sensiblemente fue concebida como elemento a defender, vinculándola a un nuevo humanismo revolucionario; siempre se la asumió en calidad de un valioso bagaje compartido, manteniendo sus raíces en el pueblo, y especialmente era el espejo y el testimonio común de un irrenunciable compromiso frente al fascismo.

Quedaba claro, con todo ello, que la singular fuerza de la palabra "cultura" se conjugaba y reforzaba paralelamente con otras palabras clave como "libertad", "compromiso", "conciencia", "lucha", "razón", "defensa", "responsabilidad", "humanismo", "mediación" o "pueblo". Y ésa es la particular historia –de entrega generacional y de participación colectiva– a cuya rememoración reflexiva hemos querido acercarnos, con máximo respeto y suma emoción, desde el Museo Valenciano de la

Ilustración y de la Modernidad, con una serie de iniciativas que hemos puesto en marcha durante el 2007.

Sin duda, 1937 fue un año cargado de sólidas iniciativas culturales para el contexto republicano español. Y hablar de cultura supone ineludiblemente hablar asimismo de política, sobre todo teniendo en cuenta la vital coyuntura de aquel primer año de guerra transcurrido, desde el levantamiento militar contra el poder constituido, el 18 de julio de 1936. Una guerra llamada (in)civil, a sabiendas de su claro y decisivo carácter internacional.

Es más, vale la pena considerar que, desde la vertiente cultural, dada la intensa actividad llevada a cabo en dicho año, bien podría entenderse, justamente, esta fecha emblemática de 1937, a la que hoy nos acercamos, como el punto álgido de aquella celebrada *edad de plata*³ de la cultura española, cercenada luego drásticamente en el año 1939.

Algunos elocuentes ejemplos de carácter plenamente extraordinario, relativos a dicho año 1937, permitirán entender estos planteamientos, que desde el ámbito cultural simplemente apuntamos: el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París⁴ y el II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura⁵. Ambos fueron dos ventanas

³ José Carlos Mainer, en la primera edición de su conocido trabajo *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1975, quizás cerraba prematuramente ese proceso en los inicios de los años treinta, mientras que, por nuestra parte, siempre pensamos que únicamente la fecha de 1939 es la que debería asumirse como corte definitivo de tal proceso. En su segunda edición, ya el título revisado hace plenamente justicia a la apuntada ampliación de miras: *La edad de plata: 1902-1939*, Cátedra, Madrid, 1981.

⁴ AA. VV. *Art contra la guerra. En torn del Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1086; Fernando Martín, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1983.

⁵ Con sedes itinerantes, el II Congreso de Intelectuales se desarrolló en Valencia, Madrid, Barcelona y París. Se inauguró en Valencia el 4 de julio del 37 y se clausuró en París el 18 del mismo mes. La resolución final fue aprobada por el pleno del II Congreso de Escritores procedentes de veintiocho naciones. Recientemente, para celebrar el 70 aniversario de dicho II Congreso, se ha editado el volumen *València, la ciutat dels sabuts*. Societat Coral El Micalet. València, 2007. Se trata del catálogo de la muestra organizada por la entidad, donde se recogen textos de colaboradores, abundantes ilustraciones y un DVD.

abiertas por donde afloró lo más destacado de la cultura republicana que, como si se tratara de dos gritos de petición de ineludible ayuda o de dos espejos testimoniales destinados directamente a influir en el adormecido ámbito mundial, se lanzaron desde la cultura española antifascista hacia la política internacional o desde la acuciante política española hacia la cultura internacional.

En realidad, se convirtieron en dos oportunidades informativas básicas –las mejores quizás de las que pudo disponer la República Española– para mostrar y demostrar al mundo el alcance de una situación paradigmática, frente a la cual la ausencia de respuestas de las democracias internacionales, acogidas a la vergonzante trampa moral de la “no intervención”⁶, evidenciaba ya claramente que, a pesar de todo, iban a seguir haciendo oídos sordos a esas llamadas de ayuda del Gobierno del Frente Popular –contra el fascismo internacional–, justificando tal opción a base de esgrimir el pobre subterfugio de que se trataba, ni más ni menos, de una estricta cuestión de política interna española.

Sin embargo, de hecho, nadie podría quedar al margen de ese escenario, donde fascismo y comunismo podrían plantearse, esquemáticamente, como los dos extremos opuestamente más significativos y potentes de un tenso *continuum* explicativo, en cuyo complejo espacio intermedio iban también a definirse y perfilarse, por contrastación o arborescencia, otras diferentes opciones, a menudo no menos radicales (socialismo, anarquismo, trotskismo, estalinismo), como radicalizada al máximo era también la situación cotidiana para los españoles, por el impacto directo y las consecuencias de la guerra, que todo lo extremaba y urgía.

Los años treinta, desde la reflexión estética, presentan ciertamente una decisiva vuelta de tuerca, en lo que respecta al intenso florecimiento del compromiso con la dimensión humana de la cultura y el arte, sobre todo si consideramos los dominios de la literatura, las artes plásticas y visuales y

⁶ Piénsese que justamente el 2 de julio de 1939 Alemania e Italia presentaban al Comité de “no intervención” la propuesta de que se reconocieran los derechos de beligerancia de la facción sublevada.

el pensamiento como claves de referencia y como motores de tal caracterización.

Somos, además, plenamente conscientes de que, cuando hablamos aquí de dimensión humana y de la búsqueda de un nuevo humanismo, estamos planteándola, con toda su carga histórica, en su vertiente social, política y revolucionaria, en su conexión con el pueblo como raíz axiológica, en sus aspiraciones de libertad, autodefensa, formación integral, dignidad y solidaridad. Y todo ello emergía con fuerza, frente a una situación bélica, que tenía ya las características diferenciadoras y novedosas en los modos estratégicos e instrumentales de plantearse, convertida, en muchos sentidos, de la mano del fascismo internacional, en laboratorio de experiencias y contrastación de resultados bélicos, para otros inminentes acontecimientos que lamentablemente se avecinaban, sobre todo por una de las partes beligerantes.

En lo que respecta específicamente al contexto artístico-cultural, que directamente nos afecta y ocupa, cabe decir que el tránsito entre los años veinte y los treinta había dejado al descubierto un claro distanciamiento / rompimiento entre (a) por una parte, las conocidas e históricamente prestigiosas posturas consideradas *vanguardistas*, como núcleo experimental de reivindicación creativa, como resorte de autonomía y purismo de las artes, como esencialidad formal del quehacer artístico, en la búsqueda depurada de sus propios lenguajes, mirando precisamente hacia el contexto y los modelos internacionales⁷; y (b), por otro lado, el

⁷ Quisiera citar dos textos que se acercaron, de manera muy diferente, en nuestro contexto histórico español, al tema del nuevo arte que las vanguardias propugnaban. Por una parte tenemos a Guillermo de Torre, paradigma de estudioso de nuestro arte de vanguardia, con su trabajo, convertido en clásico, *Literaturas europeas de vanguardia*. Claramente el distanciamiento entre arte y política está en la base de sus planteamientos. Por otro, es obligado citar el conocido texto de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, con sus características reivindicaciones y amplias sospechas frente a la dimensión humana del vanguardismo. Ante ambas posturas, una nueva y comprometida rehumanización del arte se perfilaba revulsivamente, pues, como una alternativa "otra", posible y radicalizada, desde la mano tendida de la política, es decir desde el hombre entero que, como tal, se enfrenta vitalmente a la existencia. De hecho, una diferente acción / actitud revolucionaria y claramente comprometida iba apuntándose.

apuntamiento inequívoco de una creciente sensibilidad *neorromántica*, tocada de intenso compromiso y franca politicidad, que postula una especie de rehumanización del arte y promueve una vocación social para la naciente *literatura de avanzada*, que –a caballo entre las inquietudes de los jóvenes intelectuales, cada vez más autoconscientes de la situación y también de los atisbos crecientes de un obrerismo revolucionario– van preparando la necesaria ruptura estética, igual que se avecinaba abiertamente una demandada transformación sociopolítica

Frente al hecho de tales rupturas, bien estará que nos preguntemos por algunas de las claves que contextualmente posibilitaron esas mutaciones –dando paso a la gestación del intelectual antifascista– y por los modelos, opciones y teorías que encontraron a mano para ser asumidos estratégicamente como eficaces caminos de intervención y de praxis, en tal coyuntura histórica.

El contexto internacional se dibuja con facilidad en el primer tercio del siglo XX, tras la primera Gran Guerra. Hay que tener muy presente el nacimiento de la Unión Soviética y los hechos que la hicieron posible desde 1917, con la intensa bipolaridad de atracción y de rechazo, quizás ambos viscerales, que solían rodear tal coyuntura; y pensemos asimismo en la celeridad secuencial que suponen, por ejemplo, el *crack* del 29, la guerra chino-japonesa y la llegada de Hitler al poder; pero, además, internacionalmente la tensión crecerá de inmediato: el Reichstag es incendiado, se produce la invasión de Abisinia por parte de Mussolini, surgen los gobiernos del Frente Popular –uno de ellos el español–; y en tal escenografía, después de las represiones del 34 en España, se da el levantamiento de Franco en el 36.

Por otra parte, a los modelos ya fuertemente tocados por el desgaste de la vanguardia, entre nosotros, la situación real que los desborda va a ir aportando, como hemos dicho, otras nuevas fórmulas. Fascismo y comunismo no sólo van a funcionar como fuertes ideologías catalizadoras, sino también como polos generalizados de atracción y de repulsión, así como modelos de praxis a todos los niveles. Igualmente en la vertiente

cultural, literaria y artística encontrarán, por su parte, adecuado caldo de cultivo⁸.

Pensemos concretamente, desde la óptica de la II República, en el terreno abonado que suponía para una buena parte de los intelectuales españoles, como también lo era palpablemente para muchos europeos, el atractivo, a veces muy idealizado, del modelo soviético⁹. Sin tener claro este panorama, no puede explicarse satisfactoriamente el perfil de los intelectuales europeos antifascistas, en cuyo marco, *mutatis mutandis*, se trata lógicamente de encuadrar también a la inteligencia republicana española de los años treinta.

⁸ No es nuestro objetivo, en este prólogo, atender a las relaciones del fascismo con la cultura. De hecho, la nómina de escritores y artistas adscritos al fascismo, tras el levantamiento, es mucho más reducida y menos representativa que la republicana. No obstante no faltaron intereses, preocupaciones, estrategias, mitologías y nombres, en ese sentido. Muy en particular, hay que tener en cuenta lo apuntado, desde el ámbito falangista.. Cfr. José Carlos Mainer, *Falange y literatura*. (Antología). Barcelona. Editorial Labor, 1971. Otras referencias bibliográficas vinculadas a la cultura fascista: Alastair Hamilton, *La ilusión del fascismo. Un ensayo sobre los intelectuales y el fascismo, 1919-1945*. Luis de Caralt. Barcelona, 1973; Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*. (Volumen I: Historia) Madrid, Akal, 1986; Enrique Súñer, *Los intelectuales y la tragedia española*. Burgos, Editorial Española, 1937; Luzy Tandy & María Sferrazza, *Giménez Caballero y "La Gaceta Literaria"*. Madrid, Turner, 1977; Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. (1939). Reedición, Editorial Planeta, Barcelona, 1984; Álvarez-Casado, Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas entre 1936 y 1948*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999; Barral i Altet, Xavier (Ed.), *L'Art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Columna, Barcelona, 1996; Alexandre Cirici Pellicer, *La estética del franquismo*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977; Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología del franquismo*. Visor, Madrid, 1995; Juan Carlos Lorente Aragón, *Los tebeos que leía Franco en la guerra civil (1936-1939)*. Patronato de Huérfanos del Ejército de Tierra. Madrid, 2000; Rosa Álvarez Berciano & Ramón Sala, *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000; Mónica Carbajosa & Pablo Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Crítica, Barcelona, 2003; Albert Mechthild (Ed.), *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Vervuert. Frankfurt, 1966.

⁹ Déjense de momento aparte las complejidades que, en el seno del comunismo, pronto aportaría la enfrentada copresencia del estalinismo y del trotskismo, y la represión correspondiente del primero sobre el segundo. Matices que inmediatamente aflorarían también en el contexto cultural español, tan influido por el comunismo y el modelo soviético, de los intelectuales republicanos. Cfr. Jean Elleinstein, *El fenómeno estaliniano*. Laia, Barcelona, 1977; Pelai Pagés, *El movimiento trotskista en España (1930-1933)*. Península, Barcelona, 1977.

De hecho, en el contexto republicano, la enseña y el reclamo catalizador de energías será *antifascista*, pero el modelo de mayor relieve, en lo político, social, económico y cultural será precisamente *comunista*, lo que a su vez implica encontrarnos, de inmediato, frente a la teoría y la praxis del emergente "realismo socialista" ¹⁰.

En estas coordenadas, arte y política son ya plenamente conjugables y se muestran íntimamente trabadas entre sí. El arte ya no es algo "puro", autónomo y aislado –ni tiene sentido que lo sea–, sino que se "contamina", refuerza e "impurifica" directamente con el aliento de la realidad y las constantes sacudidas de la vida. De este modo, el nuevo humanismo revolucionario exigirá asimismo nuevos perfiles por parte del intelectual y del artista comprometidos, tras abandonar –por renuncia, desilusión, urgencia y/o imperativo ético– cualquier torre de marfil, atraídos por el objetivo común de elaborar una "nueva cultura".

¹⁰ Fue en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (agosto 1934) en el que la formulación oficial de la teoría y del modelo del "realismo socialista", respaldados por Andrei Zhdanov, quedaron públicamente aprobados. Sin duda, era el triunfo de la política estalinista. Las disputas y las experiencias previas habían sido largas e intensas, desde aquel Primer Congreso de Cultura Proletaria (Moscú, octubre 1920) en el que el debate entre si la nueva cultura que se auspiciaba debía entenderse como la revisión recuperadora y el desarrollo subsiguiente de la anterior herencia cultural histórica (burguesa) o más bien debería plantearse y definirse la cultura proletaria tras una radical y drástica ruptura previa. Además, la etapa del Proletcult, que auspiciaba la ruptura total y la del NEP, dentro de la política leninista, que en su flexibilidad permitía la convivencia del arte proletario con las experiencias de la vanguardia, que admitía que los compañeros de viaje colaboraran intensamente en el seno de la sociedad comunista, ya eran simplemente historia inmediata, pero historia, al fin y al cabo, superada. Esa era la cruda realidad. El Primer Plan Quinquenal estalinista (1928) y la Asociación de Escritores Proletarios (RAVP), nacida a su socaire, habían propiciado previamente el Congreso de Kharkow (noviembre 1930) donde ya no se hablaba de "criterios de calidad ni tampoco de producciones literarias y artísticas de primer orden" (como subrayaba inteligentemente Trotski, en el marco de una revolución permanente) sino de "arte contenidista" y de la subsiguiente predominancia del fondo sobre la forma, como omnipresente fórmula básica. De esta manera, paulatinamente la formulación del nuevo modelo oficial se había apuntado como "realismo socialista". Sólo faltaba ya su acuñación e imposición general como dogma estético y Zhdanov la hizo propia, con todo éxito, fuerza y beneplácito. Los peligros, pues, de una dictadura artística se auspiciaban desde el estalinismo, y se iban consolidando en lontananza. Esta es la polémica y tensa coyuntura en la que debe plantearse "el caso republicano" de una nueva cultura, influida desde el sólido prestigio que el comunismo mantenía entre los intelectuales, en torno al fértil y crucial año de 1937.

Sin embargo, en el caso de los intelectuales españoles vinculados a la segunda república, su adscripción antifascista y la transformación de sus funciones no sólo se inscriben en la defensa de una nueva cultura –que debe estar junto al pueblo y con el pueblo alzado en armas para su defensa, dando sentido al “frente popular de la cultura”–, sino que las circunstancias bélicas conllevan además la urgente necesidad de conseguir el imprescindible respaldo exterior. Había que atraer y ganar a la opinión pública internacional y lograr así la eficaz connivencia de los intelectuales antifascistas a favor de ese nuevo humanismo.

De ese activo y comprometido contexto histórico surgió en España precisamente, siguiendo modelos internacionales, la “Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura”¹¹.

Consideramos importante apuntar que dicha organización tuvo, precisamente en Valencia, un perfil muy particular y diferenciado de todo el resto, por la preponderancia que en ella tuvieron abiertamente los artistas, junto a los intelectuales, con los que siempre trabajaron estrecha y eficazmente. En este sentido, sin duda, la presencia revulsiva de Josep Renau no era, en absoluto, ajena a esta preponderante faceta plástica y visual, pero tampoco lo fue el gran número de artistas comprometidos que –al igual que había sucedido antes en la UEAP– se integraron activamente en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, para respaldar, con su amplia y diversificada labor, a la República amenazada.

¹¹ En 1932 se había formado en París la AEAR, Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, teniendo como órgano de tal asociación la publicación *Commune*. De inmediato, tras la creación de la sección española (madrileña) de la AEAR, se plantea poder disponer de su propio órgano: la revista *Octubre*. Y otro tanto sucede, también en 1932, en la sección valenciana de la AEAR, que se denominó, tras una serie de presiones gubernamentales, UEAP, “Unión de Escritores y Artistas Proletarios”, también con su propio órgano: la revista *Nueva Cultura*. Será tras el golpe militar del 36 cuando, a partir de la UEAP valenciana, se derive su propia sección de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Lo cual sucede tras una serie de asimilaciones conjuntas de otros grupos, entre ellos el de los intelectuales nacionalistas encuadrados en la “Acció d’Art”, de donde se derivará asimismo la segunda época de *Nueva Cultura*.

Tal abundante número de "artistas plásticos y visuales" se explica, entre otros motivos, por la existencia de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sita en el Convento de El Carmen de Valencia¹², así como por la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. No se olvide que, junto a grabadores, pintores y escultores, también los cartelistas, los fotógrafos y los profesionales dedicados al mundo de la imagen cinematográfica, con una tarea ingente y fundamental, participan en este frente de la cultura, como igualmente lo hicieron otros artesanos y profesionales, muchos de ellos dedicados precisamente a las artes gráficas y concretamente a la ilustración. De ahí también el considerable número de revistas existentes en la época de guerra¹³.

Estructuralmente, cuatro eran las secciones en las que la Alianza de Intelectuales se había organizado: (a) Literatura, (b) Publicaciones, (c) Artes plásticas y (d) Música. Pero, como hemos indicado, en Valencia, la Sección de Artes plásticas sumaba más miembros que todo el resto de secciones, motivo por el que se diferenciaron en ella, a su vez, otros cuatro talleres, para atender mejor al desarrollo ordenado de sus actividades: (1) Taller de propaganda gráfica y visual, (2) Taller de bocetistas, (3) Taller de arte popular y (4) Taller de Agitación y Propaganda¹⁴.

Es muy importante que se entienda esa labor de "Defensa de la Cultura" llevada a cabo también en el contexto interior por la República y que

¹² Como es sabido, desde 1768, año en que se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, existía y se atendía asimismo, en su seno, la organización docente de las Bellas Artes. Esa larga tradición formaba parte, pues, de la formación y de las profesiones artísticas en Valencia, así como su influencia es constante en toda la historia del arte valenciano.

¹³ Recordemos sólo de pasada publicaciones tan prestigiosas en nuestro contexto valenciano como *El buque rojo*, *Nueva Cultura* u *Hora de España*. Asimismo es obligado traer a colación la revista *Nuestro Cinema*, de Juan Piqueras. A este respecto, puede consultarse la antología preparada por Carlos y David Pérez Merinero, *Del cinema como armas de clase*. Fernando Torres editor, Valencia, 1975.

¹⁴ Para valorar concretamente el aporte de la Sección global de Artes Plásticas en el marco de la Alianza de Intelectuales y en general, en el contexto del frente popular de la cultura durante el periodo de la guerra española, debe consultarse la interesante y minuciosa aportación del profesor Rafael Pérez Contel, *Artistas en Valencia 1936-1939*. (2 volúmenes). Colección "Les nostres arrels". Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana, Valencia, 1986.

incluso se compare adecuadamente con los hechos de relevancia externa, de alcance más internacional. De este modo, si conmemoramos la Exposición del 37 en París o la celebración del II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura, con idéntica intensidad debería conmemorarse la esforzada política cultural republicana y sus logros internos¹⁵, dirigida, por una parte, eficazmente contra el analfabetismo (Milicias de la Cultura, apertura de Escuelas e Institutos Obreros) y, por otra, en favor de la cultura popular y sus actividades creativas y de difusión. No debe olvidarse tampoco, en ningún momento, su sensible interés por la salvación del patrimonio artístico español durante la contienda (en agosto de 1936 se creó La Junta de Protección e Incautación del Tesoro Artístico Nacional)¹⁶, o el ya citado traslado de los intelectuales y artistas a Valencia y la constitución de la celebrada la Casa de la Cultura de Valencia, queriendo rememorar, de esta manera, las actividades del histórico Ateneo de Madrid, en aquellos difíciles momentos y facilitando un lugar adecuado para la creación y la investigación de artistas e intelectuales. La inteligencia evacuada necesitaba ciertamente un espacio y unos medios para el desempeño de su propia labor¹⁷.

Por supuesto que la historia del arte ha tardado en reconocer el interés de una serie de manifestaciones artísticas, que hoy consideramos básicas e imprescindibles para historiar adecuadamente este periodo de nuestra memoria compartida. Arte expandido, al fin y al cabo, desarrollado en épocas de urgencia y de necesidad, pero paradigmáticamente resuelto

¹⁵ Como se ha apuntado, dicha política cultural republicana estuvo orientada, de manera oficial y abierta, por el partido comunista. Sus esfuerzos reales y su prestigio entre los intelectuales era evidente y no sólo entre los afiliados al partido.

¹⁶ Es obligado citar, en este sentido, el libro Josep Renau, *Arte en peligro 1936-1939*. Ayuntamiento de Valencia & Fernando Torres editor. Valencia, 1980. También cabe hacer constar que desde el 5 de enero de 1937 existió una Junta de Incautación en Valencia, que tuvo a su cargo la custodia de los fondos patrimoniales del Colegio de Patriarcas y los del Archivo de la catedral de Valencia, entre otros.

¹⁷ No estuvo exenta de polémicas y tensiones su existencia. Pero es indiscutible su tarea: se creó una importante biblioteca, con la estratégica sección de periódicos y revistas. Se conformó igualmente un archivo de guerra. También fue activa la sección de publicaciones, así como sus frecuentes actividades abiertas al público y especialistas, sobre todo las convocatorias de actos culturales y de conferencias. Antonio Machado presidía el Patronato de la Casa de la Cultura.

también con plena eficacia y calidad. Tal ha sucedido, por ejemplo, con el cartelismo, la fotografía, el cine y la propaganda y también con el estudio de la vertiente plástica y visual de las revistas, de los informativos cinematográficos, de las películas, así como de otras publicaciones periódicas, muy especiales, propias de tal coyuntura bélica. Otro tanto ocurrirá, luego, con los numerosos dibujos, relatos, escritos carcelarios realizados por los artistas y literatos republicanos, tras el 39. También el largo paréntesis de la dictadura franquista ayudó a este obligado silencio, a la pérdida y destrucción de documentación y al extrañamiento de estas relevantes vertientes creativas.

Desde la Casa de la Cultura de Valencia o desde los talleres de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, desde los centros de edición de las revistas o desde las Milicias de la Cultura, la toma de posición de los artistas, escritores, profesionales de la imagen, así como los abundantes testimonios de su compromiso histórico con la legalidad republicana fueron tan abundantes como patentes.

— 11 —

Entre los tipos de actividades que el programa del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad considera fundamentales, se encuentran, por supuesto, los ciclos cinematográficos, desarrollados periódicamente en el MuVIM. Por lo común y siempre que es viable, se llevan a cabo en colaboración con otras entidades, para dejar bien patente el principio de abierta interrelación, que hacemos nuestro y que compartimos asimismo con otras diferentes instituciones –museísticas, universitarias, empresariales y académicas– mostrando, de manera empírica, la eficacia que supone aplicar sistemáticamente la sinergia y la optimización de recursos, de forma recurrente y negociada.

De esta manera, reactivando y poniendo al día la recordada fórmula de las experiencias del *Cinefórum*, en cuyo marco muchas generaciones nos formamos –en múltiples sentidos–, el Museo Valenciano de la Ilustración y

de la Modernidad quiere extender a las actividades en las que el cine deviene protagonista, las mismas pautas de rigor y de comprometida indagación, que pone en marcha en sus planteamientos museológicos generales y en sus concretas estrategias museográficas, haciendo que toda iniciativa emprendida, por nuestra parte, se vea programáticamente coronada por el estudio, el diálogo y la reflexión. Sin duda, la acogida que, hasta el presente, están teniendo nuestros proyectos no debe ser ajena a la coherencia de estos principios y a la operatividad de estas decisiones, asumidos unos y otras globalmente por los equipos de investigación, educación y programación del museo.

En esta ocasión, el singular hilo conductor que ha hecho posible tal colaboración, en el actual ciclo cinematográfico *–España en armas. El cine de la guerra civil española–* hay que situarlo en torno a la citada conmemoración ciudadana e institucional de los setenta años de aquella histórica ubicación de la capitalidad republicana en Valencia. El MuVIM ha querido sumarse a esa celebración con esta concreta iniciativa de carácter cinematográfico, al igual que previamente también ha atendido a otras vertientes con el mismo fin conmemorativo.

Así, este centro museístico, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), ha presentado en sus espacios expositivos, entre los meses de julio y septiembre, de este mismo año, 2007, una excelente exposición titulada *Revistas y Guerra 1936-1939*¹⁸. En este caso, se atiende a las muy numerosas publicaciones periódicas, generadas, en ese trienio, desde los dos bandos beligerantes, con amplia información gráfica y un extenso y autorizado estudio sobre el tema.

¹⁸ En paralelo a la muestra, se ha editado un importante volumen de 383 páginas, con el mismo título *Revistas y Guerra, 1936-1939* por parte del MNCARS & MUUVIM, Valencia, 2007. La publicación, coordinada por Jordana Mendelson se ha convertido en un documento fundamental, para los investigadores y estudiosos del tema, dada su extensa información, sus apéndices, sus fichas técnicas y las abundantes imágenes en blanco y negro y color incorporadas. La colaboración de Carmen Ripollés ha sido básica para la tarea de catalogación documental.

Igualmente se ha editado, por parte del MuVIM, en esa misma línea conmemorativa, bajo el título de *Quatre segells per a la República*, una tirada de cuatro sellos, que habían sido preparados por el grafista Mauricio Amster (Lvov, Polonia 1907 - Santiago de Chile, 1980) para la II República Española, de acuerdo con AFO, Agencia Filatélica Oficial, destinados concretamente a la beneficencia infantil y que no se llegaron a emitir en aquella coyuntura (Navidad 1939), por la Dirección General de Correos de la República Española. Nos ha parecido que tal iniciativa se convertía en un explícito homenaje a su autor, en el centenario de su nacimiento¹⁹ y también al momento histórico que ahora recordamos. El éxito filatélico ha sido tan amplio como inesperado.

Con el propósito de completar estas iniciativas expositivas y de edición, en torno al contexto de "Valencia capital de la II República Española", el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, se dirigió, en su momento, al profesor Vicente Sánchez-Biosca, colaborador asiduo del MuVIM y especialista en el ámbito de la cinematografía, en sus vertientes histórica y teórica, para que pusiera en marcha y coordinase el presente ciclo de materiales cinematográficos sobre la guerra civil (1936-1939), siendo así –además– que acaba de publicar recientemente una documentada monografía sobre esta misma línea de investigación, que ahora nos ocupa²⁰.

Pronto se complementó la iniciativa con la participación de otras entidades valencianas, con las que también tenemos suscritos otros convenios de intercambio y colaboración. En este caso, cabe destacar que colaboran la Filmoteca Española, IVAC-La Filmoteca de la Generalitat Valenciana y la

¹⁹ El tipógrafo y diseñador gráfico Mauricio Amster Cats se instaló en Madrid en 1930. Buen conocedor de las opciones artísticas del momento, fue uno de los renovadores de las tendencias gráficas de preguerra. Iniciada la contienda se pone al servicio de la República, llegando a ser nombrado director de publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública, cargo que desempeñó en Valencia y Barcelona. Cfr. Patricia Molins & Carlos Pérez (Eds.), *Mauricio Amstel. Tipógrafo*. IVAM, Valencia, 1997.

²⁰ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Alianza Editorial. Madrid, 2006; Vicente Sánchez-Biosca (Ed.), *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*. Archivos de la Filmoteca, nº 42-43.

Filmoteca de Catalunya. Igualmente, como viene siendo habitual ya entre nosotros, la Universitat de València-Estudi General, a través de la Fundació General de la Universitat y del Patronat Especial Martínez Guerricabeitia han respaldado la iniciativa con la concesión de créditos de libre disposición, para los universitarios participantes en las sesiones del ciclo. Y en esta ocasión también se ha contado, excepcionalmente, con el respaldo del proyecto de investigación “Función de la Imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española” (HUM2005.02010/ARTE. Ministerio de Educación y Ciencia) con sede en la misma Universitat de València.

Desde el MuVIM, donde tendrán lugar las seis sesiones cinematográficas, que integran estas jornadas, concentradas en tres días completos del mes de octubre (17, 18 y 19), tal como recoge el programa, ya hemos tenido ocasión, en numerosas convocatorias, de llevar a cabo, bajo el epígrafe CinemalMuVIM, ciclos periódicos de cine, con sorprendente asistencia y participación de público. Justamente este museo se planteó, desde el momento de su renovación, establecer un fecundo enlace entre la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación. Y, en esa explícita charnela de relaciones históricas, es donde el cine ha encontrado su mejor y más lógica ubicación y despliegue cultural. Al proponer este ciclo cinematográfico, hemos querido propiciar una correlativa mirada reflexiva sobre los préstamos, intercambios y colaboraciones que los medios audiovisuales, sustentadores de las imágenes y de su historia, han hecho posible para nuestra memoria colectiva y en cuyo desarrollo siguen desempeñando indiscutibles registros, estrategias y posibilidades.

¿Cómo olvidar o relegar –hoy– los fructíferos, arriesgados y relevantes intercambios e influencias mantenidos históricamente entre las experiencias aportadas por las artes visuales –junto con los medios puestos a su servicio por las respectivas tecnologías– y el desarrollo correspondiente de las opciones políticas de cada coyuntura? ¿Pueden separarse, entre sí, a ultranza, las vertientes de la política, de la cultura y de la tecnología?

Los medios de expresión no sólo apuntan su desarrollo hacia las irrenunciables vertientes pragmáticas y comunicativas, sino que con igual persistencia activan su decantamiento hacia los particulares dominios de la investigación tecnológica y la creación artística. Y precisamente en esos dominios intermedios, entre el arte y la historia, entre política e industria, entre la comunicación y la investigación estética, entre publicidad y diseño, entre la ideología y la propaganda, entre poder e información, entre la aventura del pensamiento y la existencia cotidiana hemos querido establecer el asentamiento diferenciado del MuVIM, frente a otras líneas museológicas y otros programas museográficos.

Con particular empeño nos atrae y seduce la generalizada vigencia de la categoría de la "transvisualidad". Innegablemente, cada imagen remite, para su lectura e interpretación, de manera constante, a otras imágenes. Lo que equivale a afirmar que toda imagen es inseparable de su contexto y de su historia. Percibir imágenes supone, por tanto, releerlas y articularlas en una especie de creciente repertorio o museo imaginario, que no cesa de crecer y de desarrollarse. Y el cine no sólo no es ajeno a tal categorización, sino que asimismo se ha convertido en la más adecuada palanca justificativa de esa aventura hermenéutica, que por doquier nos influye. Por eso mismo, ver, interpretar, seleccionar y valorar exige –querámoslo o no– comparar y relacionar imágenes, asociarlas y contrastarlas en nuestra memoria. El ojo y la memoria son extensiones mutuas y bien trabadas. Lo sabemos bien. Y la historia del cine es uno de los más incisivos bagajes de nuestra existencia y cultura cotidianas.

Por eso, dando la total razón al coordinador del ciclo, se trataba de facilitar miradas y reflexiones sobre la historia del cine de la guerra civil, proyectando materiales cinematográficos procedentes de credos e ideologías diferentes, que reflejaran directamente contextos, discursos e informaciones dispares, como reflejo histórico de "ambas Españas". Era, por tanto, necesario e imprescindible arbitrar toda una serie de singulares elecciones temáticas. Y, en ese sentido, nos parece muy acertada la decisión de procurar –en medio de ese puntual juego selectivo– que cada una de las seis sesiones fijadas, es decir que cada bloque de propuestas

cinematográficas presentadas, abordara particularmente una distinta cuestión, en medio de este dilatado espectro de opciones viables, a las que ha habido que enfrentarse reflexivamente, a la hora de la elección. Seis conferencias acompañadas de una cuidada selección de materiales a proyectar, producidos durante la contienda o en los años de la inmediata poguerra, representativos, en cualquier caso, de las diferentes tendencias políticas activas en esa histórica coyuntura²¹. De hecho, las fechas de producción oscilan entre 1936 y 1942.

Asimismo, todos los profesores –que han preparado cuidadosamente sus intervenciones y han redactado sus textos para ser incluidos en el presente volumen– son destacados especialistas²², procedentes de cinco prestigiosas universidades (Universidad de París IV, Universidad de Belfast, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Complutense de Madrid y Universitat de València-Estudi General), reflexionan sobre facetas complementariamente diferentes, con el fin de presentar un planteamiento poliédrico del complejo ámbito histórico tratado.

Las *seis propuestas de reflexión* que estructuran el ciclo son las siguientes: “La producción anarquista” es analizada por el profesor Román Gubern; de “La producción comunista y soviética sobre la guerra civil” se encarga el profesor Daniel Kowalsky; “La visión de los Estados Unidos de la guerra civil” se ha encomendado a la profesora Sonia García López; la situación de “Madrid entre dos frentes” es estudiada por el profesor Rafael

²¹ Se ha procurado que el anarquismo, el comunismo, la falange, las obsesiones franquistas o la mirada exterior estén representados en los materiales proyectados, así como que las intervenciones de los conferenciantes se centraran igualmente en tales divergencias y planteamientos dispares.

²² Sólo a modo de información, aportamos algunas referencias bibliográficas de sus respectivas investigaciones, sobre el tema. Román Gubern, *Raza. Un sueño del general Franco*. Ediciones 99. Barcelona, 1977; Id., *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española. Madrid, 1986; Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 1998; Daniel Kowalsky, *La Unión Soviética y la guerra civil española. Una revisión crítica*. Crítica. Barcelona, 2003; Sonia García López, “Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en Madregilda” en *Archivos de la Filmoteca* nº 43. Febrero, 2003, págs. 172-185; Id., *Ernst Lubitsch. Ser o no ser*. Paidós, Barcelona, 2005; Rafael Rodríguez Tranche & Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid, 2000.

Rodríguez Tranche; mientras que el análisis de la versión de Franco de la guerra civil –*Raza*– ha sido tarea de la profesora Nancy Berthier; por su parte, Vicente Sánchez-Biosca investiga la contraposición entre la muerte de dos mitos, "20 de noviembre. Líderes y santos: José Antonio y Durruti".

Se trata, sin duda, de vertientes diferenciadas, a pesar del hilo conductor general que enhebra y aglutina lógicamente el proyecto en su totalidad. Nos encontramos así, en estas jornadas, desde la obligada mirada hacia la producción cinematográfica documental sobre la guerra civil, hasta la reconsideración del hecho fílmico, en una paradigmática situación bélica; desde la responsabilidad y funciones de la realización cinematográfica en coyunturas límite, hasta el estudio de las diferentes estrategias institucionales empleadas en los servicios de difusión y propaganda; desde el acercamiento testimonial propio del medio cinematográfico a las actitudes de los protagonistas del conflicto, a la marcada contrastación informativa que el cine ideológicamente puede plantear frente a la realidad bélica; desde la aproximación propiamente histórica al tema, que efectúa el reportaje, hasta la consideración estrictamente narrativa, que potencia y hace suya la ficción. El abanico ha sido, pues, perfectamente calculado, paso a paso, en su interesante y amplia diversificación.

De este modo se han programado proyecciones de diversa autoría. Entre autores españoles: de Angel Villatoro, *Defensa de Madrid* (1936); de Mateo Santos, *Movimiento revolucionario en Barcelona* (1936); de Valentín R. González, *La silla vacía* (1937); de Edgar Neville, *Ciudad Universitaria* (1938); y de J. L. Sáenz de Heredia, *Raza* (1942). Entre autores internacionales: de Herbert Kline & Geza Karpathi, *Heart of Spain* (1937); de H. Cartier-Bresson & Herbert Kline, *Return to Live* (1938). También se ha recurrido a materiales cinematográficos de cuño directamente institucional: de Laya Films, *L'enterrament de Durruti* (1936); de la CNT /FAI/SUEP, *El entierro de Durruti* (1936); de la FAI, *La toma de Siétamo* (1937); y del Departamento Nacional de Cinematografía, *¡Presente!* (1939). Materiales, en general, de difícil acceso para el ciudadano y que van a permitir un adecuado recorrido crítico por la historia.

Por último, merece la pena volver a subrayar la singular ocasión de esta actividad de CinemalMuVIM, en su séptima edición, esta vez con el singular protagonismo de nuestra propia historia, sometida a relectura. A ello han colaborado, como hemos indicado, distintas entidades (filmotecas y universidades) y numerosas personas, de dentro y fuera del MuVIM, las cuales han hecho posible primero el proyecto y luego la aventura de su realización. Entre ellas contamos muy especialmente a los conferenciantes, a los responsables de esta edición –Ricard Triviño, Josep Monter y Eva Ferraz–, a los organizadores de las jornadas y al coordinador del ciclo, profesor Sánchez-Biosca.

Por todo ello, a unos y a otros, nuestros mejores agradecimientos, que deseamos hacer extensivos asimismo a cuantos participan, de manera tan fiel y efectiva, con su asidua asistencia e intervenciones en estos ciclos de actividades cinematográficas.

Valencia, octubre de 2007

INTRODUCCIÓN

ESPAÑA EN ARMAS. EL CINE DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

I

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

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

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

II

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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



LA PRODUCCIÓN ANARQUISTA

Román Gubern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

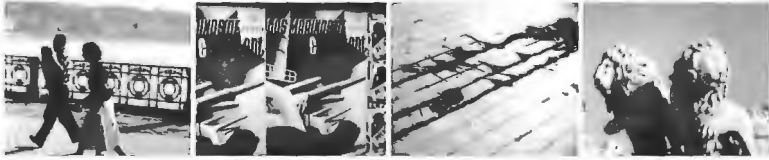
ejemplo de ello se encuentra en *La silla vacía* (1937), de Valentín R. González, cuyo protagonista (José Pal Latorre), sentado en la terraza de un café, ve pasar a un mutilado de guerra. Impresionado, va a alistarse y se dirige al frente de Aragón, lo que permite mostrar sus actividades políticas, escolares,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

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

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

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

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



LA PRODUCCIÓN COMUNISTA Y LA UNIÓN SOVIÉTICA

Daniel Kowalsky

Queen's University Belfast

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

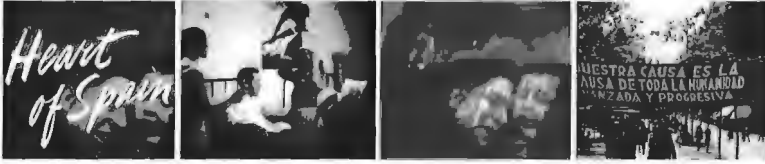
Por su parte, el calendario de realizaciones fílmicas de *K Sobytiyam v Ispanii* dice mucho de la cambiante valoración de la Guerra Civil en el programa político del Kremlin. Al principio, la cúpula soviética sólo tardó un mes en movilizar a sus cineastas en apoyo a las campañas de solidaridad y propaganda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

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

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

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

Traducción: María Calzada



ESTADOS UNIDOS Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA¹

Sonia García López

Universitat de València

La producción cinematográfica estadounidense sobre la guerra civil española está atravesada, de manera indefectible, por la distancia geográfica y cultural respecto a España de un país cuya política oficial respecto a la contienda fue de estricta neutralidad y cuya población poco sabía del nuestro hasta que estalló el conflicto. Quienes se decidieron a tomar partido e intervenir mediante la producción de películas se vieron obligados, en este sentido, a realizar un doble movimiento destinado, por un lado, a evitar la censura y, por otro, a hacer comprender a los estadounidenses cuál era el objeto de la lucha en aquél país remoto que se recordaba vagamente como una tierra de ensueño poblada por gitanas y toreros.

La guerra civil española irrumpió mediáticamente en la sociedad norteamericana en un momento de enorme convulsión social, cultural y política. En 1936 los Estados Unidos se hallaban en pleno proceso de recuperación de la Gran Depresión, originada por el crack del 29 y por la sequía que asolaba desde hacía décadas las grandes extensiones rurales

¹ El presente trabajo forma parte de la investigación que he llevado a cabo en la tesis doctoral que lleva por título *Spain is US. La guerra civil española y el cine del Popular Front: 1936-1939* y que será defendida próximamente en la Universitat de València. El trabajo es parte, asimismo, del proyecto de investigación *Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española* (HUM2005-02010/ARTE).

con economía de base agraria. Tan sólo un año antes (en 1935), la administración Roosevelt había implementado una segunda fase del New Deal en virtud de la cual las diferencias de clase pasaban a formar parte de los criterios establecidos para adjudicar ayudas a la recuperación económica del país. La consigna de las "tres R" (Relief, Recovery and Reform) que designaba a la política rooseveltiana se refería a los esfuerzos dedicados a incentivar la recuperación del tercio de la población que había sido más duramente golpeado por la crisis.

Para muchos estadounidenses, la Gran Depresión abocó al descrédito de los viejos lemas políticos y las ilusiones de un futuro mejor y puso en crisis, en definitiva, la confianza en los discursos sobre el progreso de los felices veinte. Sin embargo, como afirma Alan Trachtenberg², esa pérdida de confianza funcionó para algunos como punto de partida para la búsqueda de otros ideales sobre los que se asentaba una nueva esperanza. Los programas de recuperación económica del New Deal cimentaron, sin duda alguna, la apertura de esos nuevos horizontes. Pero tan importante como la labor desplegada por las instituciones fue la de las organizaciones y partidos de izquierdas, los movimientos sociales y, sobre todo, los movimientos obreros, que durante la década de 1930 adquirieron una proyección sin precedentes en la historia del país.

Desde 1935, todos esos sectores se agruparon bajo la consigna política del frentepopulismo. El Frente Popular estadounidense o Popular Front, como lo denominaremos a partir de ahora, fue un movimiento social insurgente que se forjó en la militancia sindical del naciente CIO (Congress of Industrial Organizations, la federación de sindicatos más importante del país), la solidaridad antifascista con Etiopía, China y, lo que nos interesa especialmente, con España, con los refugiados de Hitler y con las luchas políticas emprendidas por del ala izquierdista del New Deal. Nacido de las agitaciones políticas de 1934 y coincidiendo con el periodo de mayor influencia del Partido Comunista (CPUSA) en Estados Unidos, el Popular

² "Signifying the Real: Documentary Photography in 1930's" en A. Anreus, D. L. Linden y J. Weinberg, *The Social and the Real: Political Art of the 1930's in the Western Hemisphere*, The Pennsylvania State University Press, 2006.

Front se convirtió en un bloque histórico radical que agrupaba a sindicalistas industriales, comunistas, socialistas independientes, activistas sociales y emigrados antifascistas en torno a la democracia social obrera, el antifascismo y el anti-lynching, es decir, los actos de violencia organizada contra negros y trabajadores en general³.

Esta estrategia política fue indefectiblemente seguida por una estrategia cultural y el vanguardismo militante y proletario fue sustituido por una búsqueda de nuevos modos de expresión en las corrientes dominantes de la cultura de masas estadounidense llevada a cabo por los trabajadores de la izquierda cultural.

Por una parte, los partidarios del Popular Front comenzaron a participar activamente en la recuperación de la crisis a través de agencias y proyectos gubernamentales como el Federal Theatre Project y la sección fotográfica de la Farm Security Administration (FSA), agencia que impulsó de manera definitiva lo que ha dado en llamarse movimiento documentalista norteamericano. Una serie de escritores, fotógrafos y cineastas, entre los que se encontraban Pare Lorentz, Walker Evans, Dorothea Lange o Arthur Rothstein, fueron contratados para documentar gráficamente los proyectos de rehabilitación de las zonas agrícolas, emprendidos en todos los estados de la América rural, lo que obtuvo una repercusión social sin precedentes y sentó las bases para una nueva estética fotográfica y cinematográfica.

La segunda de las líneas de acción del Popular Front estaba animada por el espíritu del internacionalismo y tenía como objetivo primordial derrotar al fascismo. Es aquí donde las representaciones de la guerra civil española, que abarcaron todas las esferas del arte y la cultura en Estados Unidos, jugaron un lugar crucial en la articulación de estrategias políticas del frentepopulismo en aquél país. Sin embargo, éstas no pueden ser entendidas de manera aislada respecto a otros referentes del Popular Front que formaban parte del mismo programa en la lucha contra el fascismo ya

³ Véase Michael Denning, *Cultural Front*, Nueva York, Verso, 1998, pág. 4.

que, en términos generales, la guerra civil española fue leída por los estadounidenses en solución de continuidad respecto a esos conflictos.

Básicamente, los estadounidenses que lucharon a favor de la República, en España o desde Estados Unidos, fueron los mismos que se habían manifestado contra la invasión de Etiopía por las tropas fascistas italianas en 1935 y por la absolución de los anarquistas Sacco y Vanzetti condenados a muerte en Chicago en 1927, y fueron también quienes se desplazaron de España a China a finales de 1937, cuando la causa empezaba a considerarse perdida y la invasión japonesa proporcionaba nuevos argumentos para la lucha antifascista. En este sentido, no es sorprendente que los voluntarios estadounidenses que fueron a España para luchar con las Brigadas Internacionales esgrimieran las razones más diversas: para los afroamericanos, el enfrentamiento contra Franco era una respuesta a la invasión de Etiopía por parte de Mussolini, para judíos y germano-americanos suponía la primera oportunidad de enfrentarse con las armas a Hitler, para los de ascendencia irlandesa significaba demostrar que el catolicismo y la democracia no eran valores opuestos y para otros simplemente era un deber ciudadano evitar que el fascismo, que ahora se propagaba por Europa, llegara también un día a Estados Unidos⁴.

El Film Front (metáfora utilizada en la época para designar a los partidarios del Popular Front en el ámbito cinematográfico) produjo una serie de películas sobre la guerra civil española que abordaban el conflicto desde dos líneas argumentativas que guardaban una estrecha relación con la política frentepopulista a la que nos hemos referido: por una parte, focalizando la guerra de España desde una perspectiva familiar a quienes padecían los efectos de la Gran Depresión, la del conflicto por la posesión de las tierras que enfrentaba a los campesinos (identificados como "el pueblo") y los terratenientes (asociados al bando franquista o, en términos más imprecisos, al "enemigo"); por otra, adoptando la perspectiva del

⁴ Véase Cary Nelson (Ed.), *Madrid 1937; Letters of the Abraham Lincoln Brigade From the Spanish Civil War*, Nueva York, Hardcover, 1996. Véase también Mike Wallace, "New York and the World: The Global context", en Peter N. Carroll y James D. Fernandez (cords.), *Facing fascism. New York & the Spanish Civil War*, Nueva York, New York University Press.

internacionalismo antifascista y reproduciendo los mensajes de la propaganda republicana a las democracias occidentales, centrados sobre todo en la barbarie de los bombardeos y ataques aéreos sobre la población civil.

Desde Hollywood a los círculos de cineastas independientes de Nueva York artistas como Joris Ivens, Paul Strand, William Dieterle o Henri Cartier-Bresson realizaron películas documentales y de ficción para instruir a los estadounidenses sobre el conflicto español y lograr su adhesión al bando republicano. Estos artistas se sirvieron en sus producciones de fondos tanto privados como institucionales. En el caso de *Spain in Flames* (Helene Van Dongen, 1936-37) y *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), un grupo de intelectuales aportó de fondos de sus propios bolsillos para la realización de aquellos documentales y, en lo que respecta a *Blockade* (William Dieterle, 1938), la única película seria sobre la guerra de España producida en Hollywood en aquella época, fue Walter Wanger, uno de los productores independientes más renombrados del momento, quien aportó el capital necesario llevar el film a cabo.

Sin embargo, es la pequeña productora independiente Frontier Films, fundada en Estados Unidos en 1937 por Paul Strand, Leo Hurwitz y Joris Ivens, entre otros, la que, por el momento de su fundación, por la orientación ideológica de sus miembros y su programa de actividades y por la temática de las películas producidas bajo su sello, mejor representa el espíritu del Popular Front y su discurso sobre la guerra civil española. La política de producción cinematográfica de Frontier Films ilustra, además, el tipo de alianzas sociales que creó el Popular Front, ya que las dos películas de la guerra civil producidas por esta compañía, *Heart of Spain* (Herbert Kline y Geza Karpáthi, 1937) y *Return to Life* (Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, 1938) fueron encargadas y sufragadas por las arcas del Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy (MB&NACASD), la organización de ayuda a la España republicana más importante de Estados Unidos.

Heart of Spain y *Return to Life* introdujeron el tema de la ayuda humanitaria en el discurso del Popular Front sobre la guerra civil. Ambas películas documentan las labores de voluntariado médico realizadas por cirujanos y enfermeras norteamericanos en la guerra de España al tiempo que se relata el sufrimiento de las víctimas de los bombardeos fascistas. *Heart of Spain* constituye una hermosa red de metáforas sobre la sangre humana entendida como fuente esencial de la vida: el documental se centra sobre el trabajo de las unidades móviles de transfusión de sangre del doctor canadiense Norman Bethune, que ideó este sistema y lo aplicó por primera vez en la guerra de España y a partir de la ilustración de los procesos de donación y transfusión de sangre la película ilustra la lucha contra la muerte y la destrucción a la que se entrega el pueblo español. *Return to Life* está dedicada, en cambio, a la observación, más dolorosa, de la dura convalecencia de los heridos de guerra que se recuperan en los hospitales de campaña americanos instalados en las playas de Castellón. En cualquier caso, ambas películas constituyen, ya desde el título, un canto a la vida lleno de optimismo y fervor por la victoria del bando republicano.

Por lo demás, la distribución un tanto atípica de ambas películas constituye un claro ejemplo de la estrategia de ayuda a la república española que cobró tremenda popularidad en Estados Unidos desde el exitoso estreno en Hollywood de *The Spanish Earth* en julio de 1937: la utilización del cine para recaudar donativos dirigidos a la compra de ambulancias destinadas a los hospitales de campaña americanos que operaban en España⁵. En septiembre de aquel año, el Motion Picture Artists Committee (departamento cinematográfico del MB&NACASD) organizó una travesía de costa a costa realizada con dos ambulancias que llevaban pintados en su carrocería los autógrafos de actores y actrices, directores y guionistas de Hollywood y el lema "Hollywood Caravan to Spain". Como evento central de la programación se anunciaba la proyección de la película *Heart of*

⁵ Si exceptuamos a los voluntarios que fueron a combatir a España con las milicias o con las Brigadas Internacionales (burlando la ley de su país), la ayuda humanitaria canalizó todos los esfuerzos de apoyo a la República española por parte de los ciudadanos estadounidenses, pues constituía el único resquicio desde el que era posible actuar, dadas las leyes de embargo y el pacto de no intervención al que estaba suscrito el gobierno de Estados Unidos.

Spain, que solía ser presentada por miembros del MPAC o del MBASD e iba acompañada por conferencias de personalidades como Jay Allen, corresponsal en España del *Chicago Tribune*, o el mismo Norman Bethune.

Desde este punto de vista, no es descabellado afirmar que las películas estadounidenses de la guerra civil española lograron, en la mayor parte de los casos, ejercer la triple acción que Joris Ivens quiso para su *Tierra de España*: “una acción directa, política e ideológica, una acción inmediata y material para la compra de ambulancias y una acción histórica de testimonio para el futuro”⁶.

⁶ Román Gubern, 1936-1939. *La Guerra de España en la pantalla: 1936-1939*. Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 46.



**RAZA, DE JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA,
UNA «PELÍCULA-ACONTECIMIENTO»**

Nancy Berthier

Universidad de Paris-Est (Marne-la-Vallée, Francia)

Entre las numerosas películas que se han realizado sobre la guerra civil española, *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y estrenada en España en enero del año 1942, ocupa un lugar aparte y goza de un estatuto singular en la historia de las relaciones entre cine y guerra civil. Lo cual se debe menos a sus calidades fílmicas intrínsecas que a las circunstancias de su elaboración, producción y recepción. *Raza* tiene todas las características de lo que podemos definir como « película-acontecimiento », o sea aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas.

En el caso de *Raza*, el principal elemento que le confiere su estatuto de película-acontecimiento es sin lugar a dudas la identidad de quien escribió el texto literario a partir del cual José Luis Sáenz de Heredia elaboró su guión fílmico. Se trata, ni más ni menos, del entonces jefe del Estado, Francisco Franco Bahamonde. Este redactó dicho texto de unas doscientas páginas probablemente entre finales del 39 y principios del 41, es decir

justo después del final de la guerra civil. *Raza*, publicado por primera vez en 1942 con motivo del estreno de la película, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, se presenta bajo la forma de un relato ficcional, que cuenta la vida de la familia Churruga, de tradición marinera, desde 1897 hasta mayo del 1939, con especial acento en el periodo de la guerra civil, el gran tema de la película, en la cual los dos hermanos Churruga, José y Pedro (el bueno y el malo), luchan en bandos opuestos. El ensayo de Román Gubern, publicado en 1977, *Raza, un ensueño del general Franco*¹, fue el primero en poner de realce el trasfondo autobiográfico de esta ficción y la identificación del autor con el protagonista masculino. El texto de Franco se presenta bajo la forma de un "anecdotario", como indica el subtítulo de sus posteriores reediciones², es decir, un relato mixto, en el cual van alternando descripciones de mediocre calidad literaria y numerosos diálogos. Un prólogo precisa: «Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de la Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza. Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo. Sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán ante vuestros ojos. Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres...¡Muchos!... Que así es España y así es la raza»³.

Este texto aclara el sentido que se le puede conferir al hecho de que un jefe del Estado escriba un relato literario de ficción en un momento en que las circunstancias históricas (la difícil posguerra) no son muy propicias para el ocio... *A fortiori* un político que concentra entre sus manos las mayores funciones del estado... Pero precisamente, la redacción de este relato nada tiene que ver con un mero pasatiempo. En realidad, con *Raza*, Franco, de manera paralela a otras formas más oficiales para imponer los valores de la «Nueva España» nacida de su victoria en la guerra civil

¹ Gubern, Román, *Raza, un ensueño del general Franco*, Madrid, Ed. 99, 1977.

² De Andrade, Jaime, *Raza, anecdótico para el guión de una película*, Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco, 1982 [1981].

³ *Ibidem*, pág. 7.

(discursos, prensa, etc.), opta aquí por una forma ficcional susceptible de plasmar su visión de la guerra y de difundir unos valores que habían permitido la unión de varias fuerzas políticas (la Iglesia, los monárquicos, los carlistas). Después de haber vencido, se trataba de *convencer*, de modo muy específico en este caso, apelando no a la razón sino al imaginario de los destinatarios. Y para mejor marcar el imaginario, dicha ficción se debía plasmar en la forma más eficaz, la del cine, el instrumento de comunicación de masas por excelencia en aquel entonces.

* * *

Cuando ya se entra en el proceso de producción de la película a partir del relato de Franco, *Raza* se transforma en un proyecto de Estado: se trataba de dar forma por una parte a lo que se presentaba como la versión oficial de la guerra civil española y, por otra parte, de ofrecer un modelo cinematográfico susceptible de regenerar la industria cinematográfica nacional. El Consejo de la Hispanidad, recién creado, es el organismo que lleva a cabo el proyecto, asegurando a la película los medios materiales necesarios y controlándola. Se elige para dirigirla, entre varios directores de la época, a José Luis Sáenz de Heredia. Primo hermano del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, sobrino de Miguel Primo de Rivera y gran admirador de Franco, este director de cine es políticamente intachable. Con sus treinta años, presenta además una sólida trayectoria, con cuatro largometrajes, *Patricio miró una estrella* (1934), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?*, (1936) y *¡A mí no me mire usted!* (1941). Ya ha puesto su arte al servicio del franquismo, como empleado de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y como director del cortometraje de montaje sobre la guerra civil, *Via crucis del Señor en las tierras de España*, con un texto de Manuel Augusto García Viñolas.

El rodaje de la película empieza el primero de julio de 1941 y termina en noviembre del mismo año. El presupuesto es elevado y José Luis Sáenz de Heredia se beneficia de una colaboración material constante del Estado. Bajo la tutela del Consejo de la Hispanidad, la actividad del cineasta es controlada estrechamente aunque, según testimonio, pudo gozar de

bastante libertad a nivel artístico. En realidad, la película es bastante fiel al texto de Franco. Conserva su desarrollo narrativo, su localización espacio-temporal, la caracterización de sus principales personajes así como incluso numerosos diálogos. Lo esencial de su trabajo de adaptación consistió en liberarse de las torpezas literarias del texto, en particular al plasmar en imágenes las descripciones repletas de clichés posrománticos, utilizando plenamente la función descriptiva del cine. Se esforzó también en reducir la dimensión pesadamente didáctica del texto, suprimiendo numerosas referencias redundantes y haciendo más cinematográficamente eficaz el relato. En la fase de elaboración del guión, por ejemplo, cuando Jesús Fontán, encargado de hacer el enlace entre Franco y Sáenz de Heredia, preguntó a éste por qué había suprimido un párrafo dedicado al arzobispo Gelmírez, respondió : «creo que en buena preceptiva cinematográfica, no se puede gastar un metro de celuloide en decir nada que venga en las enciclopedias» y Gelmírez desapareció⁴. De manera más global, el mayor aporte de la película respecto al texto literario radica en la rearticulación del relato en torno a la noción de raza.

Raza da cuenta de la gesta fundadora del régimen franquista, la guerra civil, que intenta erigir en «mito de origen» según una perspectiva de legitimación. El concepto de «raza» es el elemento clave de la empresa legitimadora: la guerra civil se presenta como el cumplimiento secular del destino de la raza española. Esta perspectiva retoma una de las constantes de la propaganda nacionalista. Como lo puso de relieve Eduardo González Calleja en *La Hispanidad como instrumento de combate (raza e imperio en la prensa franquista durante la guerra civil española)*⁵, el concepto de raza ofrece un terreno común para las diversas fuerzas presentes al final de la guerra civil, aunque no tenga el mismo sentido para todos. En realidad, no existe en España por aquel entonces una teoría coherente de la raza, o por lo menos que se pueda presentar como la ortodoxia. La película

⁴ Entrevista recogida en Berthier, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, PUM, 1998, pág. 210. Este libro contiene un estudio detallado de *Raza* así como de las otras películas de propaganda de José Luis Sáenz de Heredia.

⁵ González Calleja, Eduardo, *La Hispanidad como instrumento de combate (raza e imperio en la prensa franquista durante la guerra civil española)*, Madrid, CSIC, 1988.

precisamente se asienta en esta indeterminación para estructurarse narrativa e ideológicamente.

En el texto de Franco, la raza se identificaba con una multitud de referencias históricas que la ilustraban, en particular en un conjunto de cuatro páginas dedicadas a la presentación de los héroes de la «marina española» en la que convivían, en un gran amalgama histórico, fenicios, griegos, cartaginenses, romanos, árabes, almogávares, así como una serie de conquistadores, Colón, Núñez de Balboa, Magallanes, Cortés, Pizarro y Alvaro de Bazán. Más generalmente, las referencias a figuras nacionales ejemplares de la raza eran numerosas, entre otras, Carlos Quinto, Recaredo, Cervantes, Blanca de Borbón, o Alfonso el Sabio. Si la película conserva el mismo principio de ilustración del concepto de raza mediante su encarnación en personajes históricos, no obstante, se concentra en una categoría, que retoma a lo largo del relato: los almogávares.

En la primera parte de la película, el padre Churruca, que morirá durante la guerra de Cuba, explica a sus hijos lo que son: « Eran guerreros elegidos, los más representativos de la raza española, firmes en la pelea, ágiles y decididos en el maniobrar. Su valor no es igualado en la historia por ningún otro pueblo». Mediante una pequeña operación de manipulación histórica, José Churruca hace del almogávar el modelo por excelencia de la raza española, brillantemente ilustrado por su antepasado durante la batalla de Trafalgar, don Cosme Damián Churruca, en un *flash back*. Cuando su hijo José (el bueno), impresionado, le pregunta: «¿Cómo no hay ahora almogávares?»; éste le contesta: «Cuando llega la ocasión, no faltan. Sólo se perdió tan bonito nombre. Pero almogávar será siempre el soldado elegido, el voluntario para las empresas arriesgadas y difíciles, las fuerzas de choque o de asalto». El almogávar se presenta entonces como una figura paradigmática que encarna la raza en la historia de España. A partir de ahí, en la guerra civil, José podrá a su vez, como su abuelo y como su padre, demostrar su pertenencia a la estirpe de los almogávares. En el desfile final, el de la Victoria, en mayo del 39, la lección de historia del padre sobre los almogávares aparece en sobreimpresión,

reafirmando la continuidad entre pasado y presente y dándole una coherencia narrativa a la película en torno a la noción de raza.

Uno de los principios de la adaptación cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia es precisamente el construir la película en torno a unas estructuras elementales, fáciles de identificar por el espectador. En el caso del almogávar, no se asienta en ninguna precisión histórica, excepto unas alusiones muy rápidas a Roger de Flor y Roger de Lauria en las que se insiste sobre todo en su vinculación con el presente de manera totalmente anacrónica: «Este es Roger de Flor, el célebre Caudillo de los almogávares, que paseó triunfante hasta el fondo del Mediterráneo los colores de nuestra bandera de hoy». La figura del almogávar no tiene ninguna coherencia a nivel histórico para simbolizar una supuesta esencia de la hispanidad, o de la «raza» y tampoco se vincula con las referencias clásicas del panteón franquista. No se puede decir que estos soldados mercenarios, originarios de los territorios catalano-aragoneses, que, en la primera mitad del siglo XIV, se pusieron al servicio de varios soberanos para ocupar, en nombre de la Cristiandad, la zona de Mediterráneo oriental, marcaron indeleblemente la historia de la nación. Pero lo que importa, al fin y al cabo, es que funcionen como modelo en la película y que le proporcionen su coherencia. Poco importan los matices y las eventuales contradicciones. En un momento de la película *Raza, el espíritu de Franco*, dirigida en 1977 por Gonzalo Herralde, Alfredo Mayo, el actor que interpreta al protagonista de *Raza*, es entrevistado acerca de estos almogávares que ejemplifica en la película, por interpretar a José Churruga: «¿Los almogávares?, contesta, sí, son una raza de ... en fin, no estoy muy seguro de lo que son los almogávares. Creo que es una raza, mezcla de hispano y de árabe que fueron los ... No sé». La respuesta del actor es luminosa en cuanto a la manera con la que funciona la figura del almogávar. Finalmente, Alfredo Mayo ha recordado lo más importante: un confuso principio de identificación entre almogávar y raza, sin saber muy bien lo que son los almogávares ni tampoco la raza que representan.

En su estreno, que fue un auténtico acontecimiento mediático, *Raza* se presentó como un modelo a seguir, como lo señaló entusiásticamente el diario *Ya*: «Para proclamar [...] las epopeyas de nuestra raza, cinceladas en la adversidad del siglo XIX, más veces aciago que alegre, y para cantar, por último, las glorias del Movimiento Nacional, era necesario un arte nuevo: el cine, que día por día venía perfeccionándose en nuestra pantalla y con esta película llega a su plenitud, marcando el final de una edad del cinema español y el comienzo de otra»⁶. Se suponía que la película marcaba el principio de una nueva era en la cual se iba por fin a desarrollar un cine de propaganda a la altura de la España nueva. De hecho, el estreno de *Raza* fue indudablemente una fecha clave respecto con la cual hay que distinguir un antes y un después. Sin embargo, la ruptura que introdujo no fue la que se anunciaba. En efecto, aunque unos directores intentaron seguir el modelo, el género fue, para utilizar la expresión de Román Gubern un «género frustrado» y el modelo se convirtió rápidamente en ejemplar único, como «la película del franquismo». Varios motivos permiten dar cuenta del fenómeno: primero la dificultad para rivalizar con una película con un estatuto tan singular. Aunque no se dijo oficialmente que el autor del texto literario era Franco, el rumor había cundido. Varias películas, como por ejemplo *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), tuvieron problemas con la censura, lo cual disuadió a los productores de invertir en un terreno peligroso y de competir con *Raza*. En este sentido, *Raza* marcó efectivamente el final de una época.

A principios de los cincuenta, con nuevos cambios en el equilibrio diplomático internacional, se volvió a estrenar *Raza*, después de una pequeña operación quirúrgica. La película parecía insustituible. La nueva versión de *Raza*, estrenada en el año 1950, no se diferencia fundamentalmente de la precedente desde el punto de vista de su estructura narrativa y de su sentido profundo. Sin embargo, se introduce una serie de reajustes para adaptarla al nuevo contexto. Primero su título, *Raza*, se cambia por *El Espíritu de una raza*, que matiza las connotaciones fascistas de la palabra «raza» en un contexto en que las ideologías de

⁶ *Ya*, 6/01/42, "Raza. Lección de historia".

extrema derecha habían sido derrotadas después de la segunda guerra mundial. De manera general esa adaptación a las nuevas circunstancias internacionales es lo que motiva la mayor parte de las modificaciones de *Raza*. En primer lugar, la más notable concierne los saludos romanos que recordaban demasiado a las dictaduras derrotadas y que se suprimen sistemáticamente. La banda de sonido se dobla también completamente para modificar partes del diálogo. En efecto, la situación de guerra fría modifica el equilibrio diplomático y la actitud de los Estados Unidos hacia Franco que puede convertirse en un aliado en el marco del anticomunismo. A principios de la película, se inserta un rótulo que insiste en dicha dimensión de la guerra civil: «La historia que vais a presenciar no es un producto de la imaginación. Es historia veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no se resigne a perecer en las catástrofes que el comunismo provoca». El enemigo, que en *Raza* se designaba de manera difusa, con varios términos, tiene en adelante un nombre preciso: el comunismo, que en la versión del 50, se impone. El comunista, a principios de los 50, es un enemigo mucho más rentable y permite presentar la guerra civil como un combate precursor en la historia de occidente. Se eliminan de la banda sonora de *Raza* a unos enemigos, como los masones. En cuanto a las alusiones directas a Estados Unidos en el marco de la guerra de Cuba, se suprimen del todo. La versión de 1950 se sustituye a la del 42, hasta tal punto que se destruyeron el negativo y todas las copias originales. Se trata de un caso único de autocensura en la historia del cine. Así que durante decenios, sólo se pudo tener acceso a *El espíritu de una raza*. En 1993 la Filmoteca española descubrió una primera versión, incompleta, de la película del 42 pero hubo que esperar hasta el 96 para que se encontrara una versión completa en los archivos de la UFA. En el año 2002, Divisa comercializó en DVD una edición especial con las dos versiones (colección Filmoteca Española).

La película quedó en las memorias hasta confundirse con el régimen que la ideó y en este sentido fue una película-acontecimiento por excelencia. Cuando en 1964, Franco asumió por fin la paternidad de su texto entrando oficialmente en la Sociedad de Autores españoles, se impuso como «la película de Franco». En el año 1977, *El espíritu de una raza*, de

Gonzalo Herralde, ya citado, intentó desmitificar la película, en plena transición, bajo la forma fílmica inédita y harto original de un metafilm que utilizó mediante un montaje paralelo, las secuencias más notables de la película contrapuesta con entrevistas del actor Alfredo Mayo y de la propia hermana de Franco. Desde entonces, *Raza* no ha dejado de estar presente en la memoria colectiva, citado con cierta regularidad en artículos de prensa, por ejemplo con motivo de sus cincuenta años, del descubrimiento de la copia del 42 o de la reedición, en el año 1997, del texto literario de Franco, precedida por una introducción muy polémica del historiador franquista Ricardo de la Cierva, que rehabilitó tanto el texto como la película en plena democracia. Admirada por unos, odiada por otros (Manuel Vázquez Montalbán hasta escribió que era la peor película de la historia del cine), lo cierto es que su larga historia cubre indudablemente una página de la historia de España.



ESCENAS DE MADRID BAJO LAS BOMBAS

Rafael Rodríguez Tranche

Universidad Complutense de Madrid

¡Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!
La tierra se desgarrá, el cielo truena,
Tú sonrías con plomo en las entrañas.

Antonio Machado, *Madrid*, 7 de noviembre de 1936

Carnaval demagógico de horrendos mascarones,
embriaguez de blasfemias y bárbaras canciones,
y el populacho abyecto de las ejecuciones
-sangre y légame juntos en monstruosa maraña-,
¡esto no era Madrid! ¡No era el Madrid de España!

Emilio Carrere, *Madrid resucitado*

Madrid, corazón de España

Si hay una ciudad que ha quedado asociada a la Guerra Civil en su conjunto, esa es Madrid. A diferencia de otros lugares que sufrieron en un momento concreto los efectos de la destrucción o de la represión, Madrid fue un frente abierto y prácticamente estable desde noviembre de 1936 a marzo de 1939, donde la población civil padeció todo tipo de penalidades. Ahora bien, las dos citas que encabezan estas líneas (escritas justo una al principio y la otra al final de la batalla por la ciudad) muestran a las claras las distintas visiones que cada bando tuvo sobre el Madrid en guerra. Así, mientras en el lado republicano Madrid se convierte en el símbolo de la lucha numantina (plasmada en el memorable lema *No pasarán*), de la resistencia civil (frente a los frecuentes bombardeos y ataques de un ejército regular) y de la solidaridad internacional; para el nacional, la

ciudad (cercada heroicamente y punta de lanza de las tropas de Franco) ha sido secuestrada, pervertida y desposeída de sus esencias tradicionales. Esa dicotomía defensa/liberación de Madrid, que se desprende de las visiones anteriores, podría condensar las claves interpretativas de la Guerra Civil. De hecho, la idea de sitio o cautiverio entroncaba con un mito fecundo de la tradición española (Sagunto, Numancia, Tarifa, Zaragoza) que ambos bandos se encargaron de reelaborar, como ya señaló en su momento Marcel Oms¹.

Pero un frente tan prolongado produjo una serie de modulaciones sobre este escenario inicial y, poco a poco, los acontecimientos dieron pie y se conjugaron con complejas fabulaciones míticas y memorísticas. Surge así un Madrid donde el pueblo sale a la calle a defenderse (pronto surgirá el símil con la invasión napoleónica) de la agresión del fascismo internacional. Un Madrid al que acuden reporteros y escritores, cual viajeros románticos decimonónicos, para cantar las gestas de esta lucha popular. Un Madrid aterrizado por los bombardeos, abandonado a su suerte, que evacua a los niños para salvarlos del hambre y la desolación. Un Madrid donde la guerra se convierte en una rutina cotidiana, pues el campo de batalla llega a sus puertas. Y, al mismo tiempo, el Madrid sitiado, cual ciudad medieval, a la espera del asalto final. Madrid frontera que señala el límite entre las dos Españas. El Madrid clandestino de la Quinta Columna que conspira desde el interior para liberar la ciudad. El Madrid de las sacas, los paseos y las checas donde las "hordas rojas" ejercen una represión indiscriminada. El Madrid de las colas, el hambre y el frío...

Estas son sólo algunas de las muchas imágenes que componen el complejo mosaico de aquellos días. Buena parte de ellas quedaron plasmadas y recreadas en una amplia gama de discursos y relatos que fueron desde las proclamas propagandísticas hasta la literatura, la producción cinematográfica, la fotografía, la cartelística, la radio o la prensa.

¹ Marcel Oms, "El mito de Numancia y la guerra de España" en *Els Quaderns de la Mostra* nº 4 *Guerra Civil i cine*, València, Fundació Municipal de Cine/Fernando Torres Editor, 1985.

Sin duda, el cine tuvo un protagonismo destacado durante toda la Guerra Civil no sólo como instrumento propagandístico sino también como cronista certero. Es más, por primera vez este medio (gracias al registro documental y a las nuevas herramientas técnicas) daba testimonio directo de una guerra con un fuerte protagonismo civil (bombardeo de ciudades, participación activa de la población, desplazamientos, evacuaciones...). Más allá de los resultados estéticos obtenidos, tanto en la producción internacional como en ambos bandos, han quedado inmortalizados vívidos retratos de las más diversas circunstancias de aquellos momentos². Y precisamente del Madrid en guerra son algunas de las más dramáticas e imperecederas imágenes de todo el conflicto, hasta el punto de haberse convertido desde entonces (en muchos casos sin datar ni identificar) en emblema y paradigma de la propia guerra. Madrid es además un tema recurrente en la propaganda cinematográfica de ambos bandos, cuyo punto de inicio podríamos situar en *Defensa de Madrid* (1936) y su punto final en *El Gran Desfile de la Victoria en Madrid* (1939).

Defensa de Madrid

Del lado republicano contamos con varios documentales que muestran con gran detalle los efectos de la guerra en la ciudad y, lo que hoy nos resulta más elocuente, escenas cotidianas del día a día de sus habitantes. A falta de testimonios sonoros (el registro de sonido directo, técnicamente todavía complejo en exteriores, estuvo limitado a contadas ocasiones), estos retratos de la gente en la calle, haciendo cola o colaborando en las tareas de fortificación, nos permiten sumergirnos en el clima inicial de los primeros momentos de la defensa. Son escenas en plena sintonía con la atmósfera descrita por Arturo Barea en *La forja de un rebelde*:

² Lamentablemente, las carencias de todo tipo impuestas por la guerra no permitieron desarrollar, salvo casos contados, un cine de ficción que recogiera estas mismas circunstancias. Tampoco entramos a considerar aquí la abundante producción dedicada al asunto tras finalizar la guerra.

Aquellos días del mes de noviembre de 1936, todos y cada uno de los habitantes de Madrid, estaban en constante peligro de muerte. El enemigo estaba en las puertas y podía irrumpir de un momento a otro; los proyectiles caían en las calles de la ciudad. Sobre sus tejados se paseaban los aviones impunes y dejaban caer su carga mortífera. Estábamos en guerra y en una plaza sitiada. Pero la guerra era una guerra civil y la plaza sitiada una plaza que tenía enemigos dentro. Nadie sabía quién era un amigo leal; nadie estaba libre de la denuncia o del terror, del tiro del miliciano nervioso o del asesino disfrazado que cruzaba veloz en un coche y barría una acera con su ametralladora. Los víveres no se sabía qué mañana habrían dejado de existir. La atmósfera entera de la ciudad estaba cargada de tensión, de desasosiego, de desconfianza, de miedo físico, tanto como de desafío y de voluntad irrazonada y amarga de seguir luchando. Se caminaba con la muerte al lado³.

Así, la serie de producción anarquista *Madrid tumba del fascio* recoge tanto escenas de combates como de la vida cotidiana de la población. Está compuesta de cinco reportajes de breve duración realizados entre finales de 1936 y principios de 1937. De gran valor es también el documental *Madrid (1937)*, dirigido por Manuel Villegas López y producido por la Subsecretaría de Propaganda. Aquí se reconstruye el asedio a la ciudad, desde su comienzo el 6 de noviembre hasta exactamente el día 377, con gran profusión de datos sobre los bombardeos y ataques.

Pero quizá los dos documentales que han quedado asociados a la defensa heroica de la ciudad son los producidos en 1936 y 1937 por el Socorro Rojo Internacional y la Alianza de Intelectuales Antifascistas bajo el título único de *Defensa de Madrid*. En ellos se hace un llamamiento a la resistencia apelando a la capacidad histórica del pueblo madrileño para hacer frente al invasor. El segundo de ellos incluye además las celebérrimas imágenes de Rafael Alberti recitando el poema *Defensa de Madrid, Defensa de Cataluña* y el lema del *No pasarán* convertido en himno.

³ Arturo Barea, *La forja de un rebelde*, México D.F., Ediciones Montjuich, 1959, pág. 642.

Dentro de la producción internacional las imágenes rodadas por los operadores rusos Roman Karmen y Boris Makasséiev representan, sin duda, la cima cinematográfica de toda la producción sobre la Guerra Civil. Durante su estancia en España, entre agosto de 1936 y julio de 1937 rodarán unos 18.000 m. de película cuyo destino inmediato fue la edición del noticiario *Sobre los sucesos de España (K Sobitiyam V Ispanii)*. Karmen y Makasséiev trabajan con sendas cámaras Eyemo⁴ dándole una aplicación completamente distinta, análoga a las técnicas del reportaje televisivo actual: se acercan a los acontecimientos, reaccionan con rapidez para captar el instante, trabajan cámara en mano buscando encuadres impactantes, doblan los puntos de vista sobre una misma acción... Además utilizan la emulsión más rápida del momento: la película Kodak Super X con la que podrán rodar en condiciones de luz adversas⁵. El resultado de todo ello aparece en diversas ediciones de su noticiario, filmadas entre octubre y noviembre de 1936: los preparativos de la defensa (nº 7 y 8), los bombardeos y las reacciones de la población sorprendida en las calles (nº 10), los combates en la Casa de Campo (nº 11), las últimas imágenes de Durruti vivo y las acciones del 7 de noviembre (nº 12). La elocuencia de estas imágenes propició que circularan ampliamente desde entonces y hasta la actualidad como la mejor plasmación de aquellos acontecimientos.

Liberación de Madrid

Si al bando republicano corresponden los retratos más precisos del inicio de la defensa de Madrid, al bando nacional podemos atribuirle la vívida captación de los días finales y de la “liberación” de la misma.

⁴ Un modelo de cámara portátil fabricado por Bell & Howell desde 1926, que estaba pensada en principio par uso amateur.

⁵ Película lanzada por la casa Kodak en 1935 con una sensibilidad aproximada de 40 ASA, lo que duplicaba las emulsiones anteriores y permitirá hacer hasta tomas nocturnas a los operadores soviéticos.

Un primer enfoque, precipitado y montado con la impaciencia de creer la ciudad ya conquistada, lo encontramos en *Madrid. Cerco y bombardeo de la capital de España* (1936)⁶. Se trata de un breve reportaje producido por Films Patria y Lisboa Filme que da cuenta del avance de las tropas nacionales hasta llegar a las puertas de la ciudad en noviembre de 1936.

Sin embargo, la constitución del Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938 proporciona al bando nacional un poderoso instrumento propagandístico con el que emprende la producción de noticiarios y documentales. Varios de ellos tendrán como centro el frente y la toma de Madrid. El primero es *La Ciudad Universitaria* (1938), un documental dirigido por Edgar Neville donde este sitio cobra dimensiones míticas como emblema heroico del cerco (sólo pendiente de la orden de Franco para el ataque final). Además, la visión cercana de la ciudad, potenciada por los objetivos cinematográficos, permitirá fabular con un Madrid personaje (previamente perfilado en la prensa falangista) ultrajado y pervertido por fuerzas extrañas a su verdadero ser:

Madrid, lleno de encanto, de olor a acacias, de estilo. Tú sabes que no luchamos contra ti, sino por ti. Te das cuenta de que nuestras granadas son para defenderte de los que te invadieron... Son para esos isidros que se quedaron, para esas gentes de fuera que habían transportado como gitanos, sus pueblos a tus alrededores, a Tetuán, a Vallecas, a las Ventas y con ellos su rencor y su envidia por tu pureza diáfana⁷.

Esta idea de un Madrid cautivo, que hay que rescatar (en tono clasista) incluso de sus propios habitantes, quedará plenamente establecida en *La liberación de Madrid* (1939), el documental que recoge los primeros momentos de la ocupación de la ciudad. Pese a su factura improvisada, pues se pretende estrenarlo cuanto antes en sesiones de "propaganda de

⁶ Tras varios problemas con la censura, por presentar la toma de Madrid como inminente, la película tuvo una versión definitiva en 1938.

⁷ Edgar Neville, "Madrid" en *Vértice* n° 7/8, San Sebastián, diciembre 1937 - enero 1938.

ocupación”, aquí están contenidas las imágenes más sobrecogedoras de la ciudad captadas desde este bando⁸. Así, junto a la llegada de las tropas nacionales y la rendición de las fuerzas republicanas, se muestran imágenes de la multitud congregada en los puntos neurálgicos de la ciudad. Esas escenas de las calles, tomadas espontáneamente por la gente, son las que mejor transmiten la sugestión de un Madrid liberado. Los planos finales no podrían tener efecto conclusivo más contundente: unos niños desentieran el parapeto defensivo que había protegido La Cibeles de los bombardeos desde el principio de la guerra.

Madrid vencido

¿Era realmente Madrid una ciudad sitiada o secuestrada? Tal vez, un poco las dos cosas, pero en marzo de 1939 era sobre todo una ciudad vencida, rendida por sí sola, incapaz de seguir soportando el desgaste de la guerra. Precisamente nos falta esa última escena de intensa significación: ese aire de derrota y desolación ante un final inevitable. Los días de la última lucha intestina entre casadistas y comunistas, entre pactar las condiciones de la rendición o resistir. Esas ventanas cerradas, ese silencio inquieto, esos rostros atenazados que se atisban a espaldas de las grandes avenidas donde la muchedumbre celebra exultante el triunfo nacional en *La liberación de Madrid*. En el reverso de estos planos anida la tristeza, porque no es posible concebir semejante alegría (por más que expresara el final de la guerra) después de tanto dolor. Ese otro ambiente ha sido recreado con precisión en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, la bella novela de historias que se cruzan entre los últimos días de la guerra y la inmediata posguerra.

Fuera había un silencio opaco que envolvía los ecos de una actividad febril pero callada y triste. Estaban abandonando la Capitanía General. Nadie daba órdenes, todos sabían lo que tenían que hacer: huir lo antes posible. La agitación silenciosa fue poco a

⁸ El 28 de marzo se captan las primeras imágenes de la ocupación y el 8 de abril se estrena oficialmente en doce salas junto con otras producciones del Departamento.

poco desvaneciéndose como se había desvanecido su proyecto y a las diez de la mañana –pudo comprobarlo en el Roskof que fuera de su abuelo- todo se había disuelto en una quietud de residuos y de olvidos. Supo que estaban solos... Franco estaba adueñándose de la ciudad⁹.

Mas no nos engañemos. Los testimonios audiovisuales pueden devolvernos un efecto espejular si no escarbamos con calma en su interior. Setenta años después es difícil recomponer, a uno y otro lado, estas escenas sin resistir la tentación de quedarse enganchado en su fuerza dramática o mítica. Este sigue siendo el principal peligro a la hora de atribuirles su papel notarial, su carga histórica. Hay que sacudir su significado desprendiendo la pátina de apología correspondiente a cada bando.

Pero hay otro peligro. Para muchos, es inevitable dirimir aquellas imágenes y aquellos hechos bajo la superioridad del presente, desde la dudosa autoridad moral que otorga el simple hecho de no haber estado allí. Es como si olvidáramos que esos seres (al igual que nosotros) también estaban sujetos a las pasiones humanas (desde las más altas a las más bajas) y no sólo al idealismo o al altruismo.

Sí, los años transcurridos han diluido los idealismos, pero lo cierto es que aquel desfile de las Brigadas Internacionales por la Gran Vía, justo a tiempo para iniciar la Defensa de Madrid, sigue siendo un mito perdurable que otro desfile, el de la Victoria (perfectamente orquestado y captado por los servicios oficiales de propaganda) un 19 de mayo casi tres años después, jamás pudo ensombrecer. Es más, aquellos hombres y mujeres siguen recordándonos hoy (en tiempos de iniquidad y relativismo moral) su convicción en lo que fue una causa justa: la defensa de la legalidad de la República.

⁹ Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2005, pág. 22.



EL 20-N O EL AZAR EN LA HISTORIA*

Vicente Sánchez-Biosca

Universitat de València

I

En la madrugada del día 20 de noviembre caía bajo las balas de un pelotón de fusilamiento en la prisión de Alicante el que fuera fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera. Ese mismo día, entre la confusión de un frente de Madrid descarnado a cuya defensa desesperada había acudido con su columna, sucumbía, alcanzado por un disparo de procedencia misteriosa y en circunstancias todavía no esclarecidas, Buenaventura Durruti, el mítico libertario que hizo de Bujaraloz el paradójico espacio de una utopía.

José Antonio y Durruti representaban a las dos Españas y habían agitado hasta límites insospechados el clima de enfrentamiento que desembocó en lucha armada, pero ni uno ni otro fueron el epítome de la guerra una vez se formaron los frentes: José Antonio no pudo participar en la misma porque se hallaba encarcelado desde la primavera de 1936 y, además, su ideario quedó en manos de otros que ocultaron cuidadosamente su muerte hasta noviembre de 1938, rentabilizándola para sus propios fines;

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

Durruti no pudo asistir a los grandes debates del anarquismo durante la contienda (aunque fue quizá el primero en pronunciarse sobre la prioridad de ganar la guerra) ni menos sufrir la persecución comunista, pues cuando abandonó este mundo cuatro de sus correligionarios formaban parte del gobierno de Largo Caballero en calidad de ministros y su figura fue ensalzada por las plumas de distinguidos comunistas. José Antonio y Durruti representaron proyectos extremos, utópicos, extraña y diversamente autóctonos, y, una vez desaparecidos físicamente, circularon en relatos, leyendas, símbolos, transformándose en baluartes de sendas causas.

Los nombres, los cadáveres, los relatos, las imágenes de José Antonio y Durruti perduraron durante décadas cuando las cenizas de los campos de batalla se habían convertido hacía tiempo en frágil recuerdo. Desearía fijar mi atención en el umbral de su desaparición, cuando, con la muerte a cuestas, los protagonistas se convierten de sujetos en objetos de la historia. Sus cuerpos todavía están, sin embargo, calientes, presentes, y son sometidos a los primeros rituales sociales, políticos, ideológicos, mitográficos, que los sobrevivirán. El primero de ellos, que curiosamente comparten, es atravesar la geografía nacional. Es fama que el cadáver del Cid ganaba batallas. Así parece haber sucedido con estos dos líderes, tan distintos entre sí.

El ceremonial está constituido por dos entierros, separados por tres años (sic.), en los que la voz del difunto (agitador, ideólogo u hombre de acción) es entonada por otros y sus destellos devienen en espectáculo y escenografía. Se diría que la representación orquestada por ambos bandos sobre sus respectivas muertes constituye la primera piedra de mitos perdurables. Bajo el signo del dolor, emerge la fuerza del héroe incomprensible e inverosímilmente pasivo.

Despliegue de imágenes, atmósfera de duelo, relato de una vida soldada a la Historia, perentoria necesidad de júbilo, rechazo a ser anegado por el océano de la melancolía. Una palabra polisémica condensa todo esto: fervor. En estos dos entierros la presión es máxima, la dialéctica entre

acción y pasión agudísima y la perentoria instrumentalización sucede en el ámbito escenográfico. Veámoslo, pues, con el auxilio de ese soporte –el cine– en el que la imagen se une a la palabra, ésta al ritmo y el ritmo, a su vez, al documento veraz, pero a su vez equívoco.

II

A las cuatro horas del día 20 de noviembre, en la habitación número 15 del Hotel Ritz de Madrid (la guerra de España está repleta de sorpresas) fallecía Buenaventura Durruti. A las ocho de la mañana, el escultor Victoriano Macho lo visitaba para fabricar su mascarilla mortuoria. Las fotos, los carteles, las conmemoraciones no cesarían, mas esto sucedió más tarde. Su cuerpo debía retornar a la ciudad en la que realizó sus heroicidades y también sus fechorías de legendario bandolero contra el capitalismo, pues ¿no hay en el mito de Durruti un eco, y no tan lejano, del bandolero generoso? Fue llevado a Valencia, a la sazón refugio reciente de un gobierno republicano confundido, y de allí transportado a Barcelona, siendo siempre –así lo refieren los testigos– homenajeado a su paso por numerosos pueblos. El 23 de noviembre el cortejo abandonó la Casa de la CNT, sita en la Vía Layetana, y en olor de multitud, atravesó la Plaza de Cataluña, las Ramblas, el monumento a Colón hasta ser enterrado en Montjuic. El 20 de noviembre de 1938, se había de inaugurar un mausoleo dedicado a él y sus más íntimos compañeros que las tropas franquistas dismantelaron parcialmente al tomar Barcelona.¹

El material testimonial, literario, cartelístico, fotográfico y plástico es imponente. Pero tal vez baste este somero resumen para atisbar la dimensión de leyenda que el líder adquirió en tan escaso tiempo o sería

¹ Véase, entre la abundante documentación, el cuidadoso relato de Abel Paz en *Durruti en la Revolución Española*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 1996, especialmente los capítulos «Durruti mata a Durruti» y «El entierro de Durruti». También el mosaico de testimonios recogidos por Hans Magnus Enzensberger en *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, Barcelona, Anagrama, 1998 (original alemán de 1972), en especial el capítulo titulado «Séptimo comentario. El héroe».

más exacto decir que catapultó al infinito una biografía que ya había sido elevada a la condición de mito en vida.

Mas ¿quién era exacta, es decir, simbólicamente Durruti en noviembre de 1936 en el tejido de la República asediada, en el corazón de la revolución social, dividida entre el debate político y el incipiente esfuerzo militar? Y, por tanto, legítima o ilegítimamente (dejemos la respuesta para los militantes de cualquier signo), ¿quién lloró públicamente su muerte?

"Con Durruti —dijo Albert Meltzer— desaparecía la única figura del movimiento anarquista cuyo prestigio habría bastado para contrarrestar la creciente influencia de los comunistas".² Acaso sea cierto, pero esto, quizá incipiente, se ignoraba todavía. Es una reflexión a todas luces anacrónica. Mijail Koltzov, Roman Karmén, Lluís Companys, Jaume Miravittles, García Oliver, y tantos otros, desde credos tan dispares como el comunismo estalinista, el nacionalismo catalán, la tradición anarquista orgullosa de su recentísimo pasado terrorista, lo reivindicaron. ¿Quién podría fantasear algo semejante apenas seis meses más tarde, en la sangrienta primavera de 1937 que cristalizó en los hechos de mayo y en la salida definitiva de los ministros anarquistas? Durruti se nos presenta, así, como una encrucijada histórica, un nombre repleto de enigmas, ciertamente factuales (¿quién le dio muerte y por qué?, caso de que no se tratara de un mero accidente), pero sobre todo simbólicos. La fragua en la que se forjó como líder se hallaba al rojo vivo. Mas líder ¿de qué?, ¿del antifascismo?, ¿de la revolución social?, ¿de todo junto? Bujaraloz y el corto verano de la anarquía, las colectivizaciones, la interrupción de la organización social de la retaguardia ante los imperativos bélicos, la revolución obrera barcelonesa, la generosa defensa de Madrid, los posibles acuerdos con los comunistas, los roces con los (paradójicos) 'amigos de Durruti'... un *totum revolutum* que seduce a la par que confunde al historiador de la cultura y que forma cuerpo, en y por su inextricabilidad, con esa paradójica e insólita decisión cenetista de participar en un gobierno.

² Recogido en *El corto verano de la anarquía*, o.c., pág. 250.

III

Decenas de relatos refieren el entierro de Durruti en Barcelona. Escojo uno de ellos porque viene de la pluma de un extranjero en quien la fascinación y la extrañeza agudizan a la par mirada y palabra:

«Bien se veía que la bala que había matado a Durruti había alcanzado de lleno el corazón de Barcelona. Se calcula que una cuarta o quinta parte de sus habitantes marchó tras el féretro, sin contar las masas que rodeaban las calles, se encaramaban a las ventanas, trepaban a los tejados o incluso a los árboles de las Ramblas. Los partidos y los sindicatos de todas las tendencias habían convocado a sus miembros y las banderas de todas las organizaciones antifascistas ondeaban junto a las de los anarquistas por encima de esta marea humana. Era grandioso, sublime y extravagante. Pues toda esta muchedumbre no estaba dirigida; no había orden ni organización. Nada funcionaba, el caos era indescriptible.

«El entierro había sido fijado a las diez. Una hora antes, era ya imposible acceder a la sede del Comité Regional Anarquista. A nadie se le había ocurrido despejar el camino para la comitiva. Por todas partes, llegaban grupos de las fábricas, que se entrecruzaron y se cortaron el paso. En el centro, el destacamento de caballería y la tropa motorizada que debían preceder al féretro estaban bloqueados y no podían ni avanzar ni retroceder. A duras penas pudieron alcanzar el ataúd los ministros.

«A las diez y media, Durruti, cubierto con una bandera rojinegra, abandonó la casa de los anarquistas a hombros de los milicianos de su Columna. Las masas alzaron el puño como último saludo. Entonaron el canto anarquista *Hijos del pueblo*. Fue un momento emocionante. Pero, por inadvertencia, había dos bandas de música: una tocaba bajo, la otra *fortissimo*, y no lograron mantener la misma cadencia. Las motos hacían ruido, los automóviles hacían

sonar el claxon, los jefes de milicia tocaban sus silbatos y los portadores del ataúd no podía avanzar. Era imposible formar la comitiva. Las bandas tocaron varias veces más el mismo himno, sin preocuparse la una por la otra y los sonidos se mezclaban en una música sin melodía. Los puños seguían en alto. Por fin, cesaron la música y los saludos. Sólo se oían los gritos de la muchedumbre en medio de la cual Durruti reposaba a hombros de sus camaradas. (...).

«No, no era un funeral real, sino un funeral popular. Nada estaba ordenado, todo sucedía espontáneamente, de manera improvisada. Era un funeral anarquista. Ahí residía su majestuosidad. A pesar de lo extraño, era grandioso, de una grandeza extraña y lúgubre».³

La plasticidad del relato es innegable. Resuenan en él (el filólogo no puede por menos que percibirlo), aplicados al episodio fúnebre, los mismos acordes que hallamos en las memorias de George Orwell, Franz Borkenau, Simone Weil y otros viajeros de Barcelona por aquellas calendas. Ese mismo espíritu que animaba a una ciudad tomada por el pueblo había de reconocerse en el funeral de su líder más venerado.

No es ésta, en cambio, la impresión que destilan las imágenes de *L'enterrament de Durruti*, el documental que Laya Films, la productora del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, dedicó al acontecimiento, bajo la encendida dicción de su inspirador Jaume Miravittles. Nada sugiere el atractivo desorden referido por Kaminski. Desborda las calles la multitud, siguen el féretro gentes del pueblo con su atuendo fabril o de miliciano, presiden las autoridades (el presidente de la Generalitat Lluís Companys, el cónsul ruso Antonov-Ovshenko, el antiguo compañero de Durruti y ahora ministro de Justicia García Oliver...). Clima solemne, ciertamente, pero muy alejado del desgarró; y solemnidad es, en efecto, lo que transmite la cadencia grave del montaje, muy en la línea de

³ H.E. Kaminski, *Ceux de Barcelone*, París, Allia, 1986, ed. original de 1937, Denoël, págs. 46-48.

una marcha fúnebre, a pesar de que la pieza clave del documental reside en la oratoria de Miravittles.

Y, en efecto, el discurso de Miravittles posee amplia independencia respecto a las imágenes. Es, en esencia, una invocación, un apóstrofe lírico dirigido al muerto. En tres secciones se divide: las hazañas del héroe, el duelo por su desaparición y el ejemplo que siembra para el futuro. No deja de ser revelador que la consagración del héroe anarquista venga de la mano (entre otros, claro está) de la Generalitat de Cataluña. En la primera sección, el líder anarquista, es elogiado en su condición de encarnación, a un mismo tiempo y a partes iguales, del antifascismo y del libertarismo, en términos que no podían suponer un consenso (al menos estable) entre los credos implicados en la defensa de la República. Sorprende que ese “nom de resonàncies dures” que representa el ideal, el valor y la lucha, sea más que nadie símbolo de la respuesta del pueblo: “El 19 de juliol fou la teva obra (...). Fores el geni animador d’aquelles jornades de glòria. Després Aragó; després la meravella organitzada de Bujaraloz (...). Eres l’amic, el germà, el pare”. ¿Cómo comprender, fuera el clima eufórico de la Barcelona de noviembre de 1936, al margen del esfuerzo por incorporar a la C.N.T. al gobierno, que el centro anarquista de Bujaraloz fuera cantado por la Generalitat de Catalunya? El duelo que sume en penumbra la segunda parte hace de Durruti el líder por excelencia catalán emparentándolo al icono del nacionalismo (del Estat Català) que fue Francesc Macià: “Ara Catalunya està de dol, coneix després de la mort de Macià el dolor més gran de la seva vida”. Este luchador nacido en León y curtido en el mundo entero aparece, con estas palabras, exaltado a la condición de un ídolo catalán. Y, por último, el canto al futuro, el ejemplo que no dejará sin venganza el asesinato. Nada más elocuente, para recoger la siembra realizada, que los postreros acordes que se deslizan desde el apóstrofe al líder hasta un nuevo destinatario colectivo, el pueblo catalán (no el español, no la República, ni siquiera el gobierno de concentración de Largo Caballero). Resonancias nobles, nacionalismo extraño: “¡Amunt Catalans! Hem d’ésser dignes dels nostres grans desapareguts. Ells donen força al braç i lucidesa a l’enteniment; ells guien

els nostres passos i il·luminen el nostre pervindre. ¡Amunt Catalans! Ha mort Durruti. ¡Visca Durruti!".

Por su parte, el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (C.N.T.-F.A.I.) también dedicó un documental a la muerte de Durruti y lo divulgó en una versión española y otra inglesa que llevaba por título *The mass tribute to Buenaventura Durruti*. Ninguna de ellas transmite la impresión de desorden ni caos. La versión española, conservada de manera incompleta, viene acompañada de unos carteles en los que reconocemos el tono emocional incisivo hasta la ofensa que caracterizó la propaganda anarquista, inscrito en las antípodas del diapasón heroico de Miravittles, aun cuando las imágenes no son muy diferentes. Valga un ejemplo: «Otra vida segada en su plenitud por la bestia repugnante. Una deuda de sangre más que añadir al enemigo. Esta vez le ha tocado al intenso luchador y buen compañero Buenaventura Durruti». Estos carteles están ausentes de la versión inglesa en la que han sido sustituidos por una más neutra voz *over*, cuyo objetivo necrológico es evocar la vida y la muerte del líder.

En este, en realidad limitado, panorama de versiones ya queda constancia de la contradicción entre el documento testimonial y el audiovisual; contradicción que obliga al historiador juicioso a aquilatar los documentos y someterlos a cuidadosa revisión metodológica. Ese historiador es, así lo considero, todavía un proyecto, pues el documento visual no cuenta con los filtros de rigor y el método que se aplican a los documentos escritos. Comoquiera que sea, ninguno de ellos, imagen o testimonio, debería ser tomado sin precauciones. Si bien es cierto que la sucesión de imágenes parece recomendar desconfianza hacia la fiabilidad del texto de Kaminski, tampoco es lógico dudar de que Laya Films, la empresa mejor organizada de cuantas poblaron los primeros tiempos de la República, dejaría de intervenir aviesamente con su montaje para ofrecer un cuidadoso documento dotado de orden y organización donde tal vez no lo hubiera en tan alta dosis.

Así, por una parte, las palabras de Kaminski que aspiran a resumir su impresión del entierro testimonian de un prejuicio o, cuando menos, un

filtro exótico que habría teñido su percepción del acontecimiento: «Era una escena trágica y grotesca a la vez. Si Goya la hubiese dibujado, ocuparía un buen lugar en su obra. La describo tal como la vi, pues creo que dejaba entrever los abismos del alma española. La muerte en este país no es ni un esqueleto horrible ni un hermoso adolescente que lleva una antorcha invertida. Es más bien un buen amigo, un camarada... ».⁴ Por otra, la lectura de Kaminsk, tampoco parece ser inventada, con lo que el orden habría estado garantizado menos en los actos que en el discurso fílmico tapizado por la pieza oratoria de Miravittles, unidireccional si se compara con el mosaico que a la altura de noviembre de 1936 era el nombre de Durruti (antifascista, anarquista, emblema de la Cataluña combativa, generoso y audaz defensor de Madrid y bandolero bondadoso). ¿Podría arriesgarse tan compacta imagen a ofrecer la idea de caos a finales del 36?

En suma, y con todas las precauciones que son de rigor, si algo puede concluirse de las imágenes disponibles del entierro de Durruti es que el desgarramiento trágico brilla por su ausencia y que el carácter popular de los funerales se limita a la participación masiva de una población que interrumpe su labor cotidiana (bélica, política, organizativa, de retaguardia...) para sumarse al homenaje. Conforme con un ideal anarquista, el sepelio está, por así decir, desprotocolizado, lo que no significa que carezca de ritualidad. Solidaridad, multitud, fervor, pero no ese patetismo que, por el contrario, estaría a rebosar en los funerales de José Antonio.

IV

Muy otro es, en efecto, el ambiente que envuelve los fastos del entierro de José Antonio, preñado de duelo desde el comienzo. El fusilamiento del líder falangista fue silenciado en zona nacional durante dos años; años en los que el fundador de Falange fue nombrado como "el Ausente". Apenas

⁴ *Ibidem*, pág. 46.

ocupada la ciudad de Alicante por las tropas de Franco, se inició una labor de rescate que algo tuvo de mórbido. El cuerpo de José Antonio fue exhumado de una fosa común por una delegación falangista el 4 de abril de 1939 y, acto seguido, enterrado en un nicho preparado al efecto. Más tarde, conmemorando la fecha fatal, entre los días 20 y 30 de noviembre, se organizó lo que acaso fuera el más extravagante ceremonial celebrado en el tiempos moderno: el traslado a pie de sus restos mortales desde Alicante hasta el monasterio del Escorial, con cambios de turno de los porteadores cada cien metros y con rituales abundantes por todos los pueblos y ciudades por los que atravesaba el cortejo. Es muy posible que tan hiperbólico funeral se inspirase en el tránsito que de los despojos mortales de Felipe el Hermoso ordenó su esposa Juana la Loca en 1478, nada menos que desde la ciudad de Brujas hasta Granada.⁵

El Escorial, lugar de destino del preclaro difunto, se anclaba en los mitos más venerados por el nuevo régimen: allí reposaban los Reyes de España, tumba regia en la que reverberaría el cuerpo de José Antonio con los destellos auráticos de tan excelsa compañía. El anhelado pasado imperial, comenzando por la figura de Felipe II, enraizaría a José Antonio, no tanto en la historia de España, cuanto en la España imaginaria fantaseada por los vencedores, la de la grandeza en la fe y el Imperio.

Noviembre de 1939 era fecha en la que la Falange ideológicamente más combativa tenía todavía en su poder el aparato de propaganda del Estado franquista. De ahí que el grupo de intelectuales que se encargaron de la prensa y la propaganda pudiera orquestar rituales de religión política y preparar un cuidadoso *Guión de los actos que han de celebrarse en Madrid y en El Escorial, con motivo de la inhumación de los restos de José Antonio*, que se conserva en la Colección Dionisio Ridruejo depositada en el Archivo General de la Guerra Civil Española. Su lectura ilumina el delirio ritualista, el pormenorizado protocolo, especificando las oraciones que debían ser pronunciadas, la disposición del espacio y el orden jerárquico de las autoridades organismo por organismo, las condecoraciones y los

⁵ Ian Gibson, *En busca de José Antonio*, Barcelona, Planeta, 1980, pág. 248.

uniformes; todo ello confirmado y evaluado por un informe del jefe del traslado que, fechado el 9 de diciembre siguiente y destinado al Director General de Propaganda, daba fe de los resultados.⁶ No faltó a la cita de esos momentos la creación poética de cuño apocalíptico, como la curiosa *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, que dio a la luz Jerarquía en 1939; tampoco los despliegues fotográficos que publicaron con todo lujo sus revistas, como el deslumbrante reportaje que *Vértice* ofreció a sus lectores en un volumen especial (número 27) titulado "José Antonio. Presente", en noviembre-diciembre de 1939; o *Fotos*, en otro titulado "El cuerpo de José Antonio reposa ya en tierra bendita", referido al primer entierro en Alicante, en su número 112, correspondiente al 22 de abril de 1939.

El texto de Rafael Sánchez Mazas reproducido por *Vértice* con motivo de la llegada del séquito a Madrid bien podría resumir el espíritu de la celebración:

«Esta es la primera piedra real y simbólicamente cimentada de nuestra Historia nueva y es la última piedra de El Escorial, irrevocablemente, la última de nuestra Historia antigua. 'Incipit Hispania Nova'. Y empieza sin descanso, como el Caudillo vivo y victorioso lo ha proclamado, entre la angustia del sollozo, vencida por la imperativa energía, sobre la tumba del Caudillo muerto e inmortal. Acaso quien le llamó primero César joven de España escandalizó a los de siempre y fue, quizá, algún oscuro y fervoroso falangista. Pero el destino quiere que cuantas cosas en la Falange empiezan por sonar a escándalo acaban por ser, tarde o temprano, verdades literales. Como a César joven de España le damos cristiana y cesárea sepultura. El acto de entrega del cadáver le llama 'el caballero de Santiago, José Antonio, fundador de Falange Española'. Acaso se ha querido significar que él nació en el seno postrero de nuestra gloriosa historia antigua, que hasta en lo ceremonial y legendario la quiso servir como quien era, con honor y respeto en la memoria de aquellas seculares milicias formadas un

⁶ AGGCE, Colección Dionisio Ridruejo, MF/R 5955.

día por hombres que quisieron ser, como los de Falange, 'medio monjes, medio soldados'. Pero así como hizo revivir con su clamor de Imperio todo el sueño de piedra de El Escorial, también hizo actuales combatientes, heroicas y vivas las antiguas formaciones y órdenes».

Todo en esa hipérbole histórica se nutre de la muerte de José Antonio: centralidad política del Partido, destino en lo universal, broche entre el Imperio filipino y la Falange, ideal heroico... ¿Y Franco? ¿cuál era su lugar en todo esto?

V

El Departamento Nacional de Cinematografía, creado en abril de 1938 y encomendado al poeta y legionario Manuel Augusto García Viñolas, nació de este impulso falangista. Y el organismo desplegó todo su poder, toda su inteligencia y toda su ceremonia para realizar la obra carismática tal vez más impresionante que se conozca. José Antonio sería presentado en ella a la par como un mártir y como un santo, doble condición que no puede en absoluto ser entendida como una sinonimia. El film llevó por título *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* y es sin lugar a dudas una obra maestra.

El clima que instauran los planos iniciales es de profunda melancolía y hinchidas están de luto aquellas imágenes que pintan la aurora mediterránea tal y como debió verla José Antonio en su madrugada de muerte, ese 20 de noviembre que un Decreto de 16 de noviembre de 1938 había convertido en día de luto nacional. *¡Presente!* amanece entre esas brumas, con una fotografía matizada que se prolonga en los compases siguientes y con un ritmo grave al que coadyuvan los movimientos del séquito atravesando dramáticamente el puerto alicantino, los uniformes falangistas a paso de marcha fúnebre, la música wagneriana y la dicción, ésta sí sobreactuada, de Ignacio Mateo. No duda el film en apelar al enemigo cuando se trata de incrementar el matiz patético. Es así como

¡Presente! cita, por insólito que parezca, la escena de las brumas del puerto de Odesa en *El acorazado Potemkin*, cuando el héroe yace muerto y expuesto en el muelle a la espera del postrer homenaje. No debe extrañar, pues esta obra desbordante de emoción revolucionaria prosoviética sería profusamente elogiada como modelo digno de imitación por los dirigentes de la propaganda falangista. Mas el clima de dolor no abrirá la espita, como en Eisenstein, al estallido frenético revolucionario, a la contenida furia del pueblo. *¡Presente!* profundiza, mórbidamente, en los signos del sufrimiento: los lugares de memoria que recuerdan al mártir, los rituales del fuego, las detenciones simbólicas de la comitiva por Madrid, después de atravesar la áspera meseta castellana... Todo ello prepara el clímax de la inhumación en el lugar imperial.

En este punto sobreviene la sorpresa. Una vez el cuerpo ha sido entregado al reposo, como corresponde en una concepción católica como la falangista (pero no, pongamos por caso, desde una perspectiva nacionalsocialista), la imagen nos transporta a un firmamento plagado de estrellas que destellan como los luceros que augura el himno falangista; logrado sincretismo entre la inmensidad celestial que da cobijo a un santo y la promesa de un futuro de victoria que preconiza el ideario de su partido; una utopía, a la postre. De repente, al cielo estrellado sustituye la inesperada resurrección del difunto y ese cuerpo que tiñó las imágenes, generó el dolor de sus camaradas e inspiró el ritmo del cortejo cobra vida, desciende decidido, joven, una escalera de piedra, y se dirige a cámara para resumir en brevísimas consignas su ideario. Son éstas imágenes muy antiguas, procedentes de una antigua filmación hecha para noticiarios norteamericanos, en las que José Antonio repetía en francés e inglés (este fragmento tan sólo contiene la exposición en español) su credo. Sin embargo, ubicadas en este contexto, confieren a la palabra (y al cuerpo mismo que las pronuncia) el sabor de un lenguaje visionario, cuya forma de expresión es la parábola, los presagios, las alegorías. En suma, una epifanía.

Canonización del líder, rituales de muerte, palabra profética. Tres años después de muerto, José Antonio es enaltecido a un estatuto de santo que

resulta emblemático del espíritu del fascismo español, extraña mezcla de los rituales paganos nacionalsocialistas (fuego, uniformes, símbolos...) y del manto cristiano que Falange consideraba consustancial a lo español (fetichismo, duelo, morbosidad). El estilo falangista del que nació este discurso no duró mucho en la España de Franco y el equipo que respondía a sus alardes no tardaría en diluirse en los más variados márgenes que el franquismo reservaba a sus antiguos artífices (el silencio, cómplice o no, la oposición, moderada o no; incluso, el destierro).

VI

Durruti y José Antonio. Ninguno de los dos vio concluir la guerra. La condición de derrotado y de triunfador no puede aplicarse sino impropriamente a ambos. Sí, en cambio, es legítimo apelar a ella respecto a los discursos que se hicieron sobre sus personas, es decir, a la vida simbólica que en la sociedad y en su tejido tuvieron, al hilo de los años, sus nombres. Durruti es celebrado con dolor, pero en medio de una interrupción momentánea del clima de guerra. Mientras su cuerpo se trasladaba de Madrid a Valencia, y luego a Barcelona, mientras recorría por última vez las Ramblas en el interior de su féretro camino del cementerio, mientras el gentío se arremolinaba en derredor suyo emocionado y conmocionado, Madrid seguía siendo una ciudad abierta que se debatía desesperadamente por resistir y su misma columna fue encomendada sin dilación a Ricardo Sanz. El despliegue de propaganda y de homenaje se resiente de esta urgencia y anuncia la recuperación acelerada de la acción. José Antonio, por el contrario, lleva tres años bajo tierra cuando sus despojos, convertidos en símbolo, son requeridos para el despliegue ritual. La España nacional, victoriosa, posee, en medio de la penuria material de la población y la desolación de los campos de batalla, todo el arsenal propagandístico, toda la calma, si el término no resulta inadecuado, para poner en escena su espectáculo. Y lo hace con una vocación que bien podría tildarse de operística.

A pesar de todo, las diferencias de medios, de tratamiento, de lapsos de tiempo, no hacen sino reforzar la pertinencia de la comparación. Porque Durruti y José Antonio son, en noviembre de 1936, proyectos inconclusos, denegado uno, interrumpido el otro, y su significación va transformándose poco a poco, al tiempo que sus acciones materiales se irán convirtiendo en materia de leyenda y utopía. Sus cuerpos, sus cadáveres, sus sepelios son el umbral de la mutación. Transitan la geografía nacional, como si tomaran posesión de ella, reciben la expresión de fervor de sus gentes y conforman dos modelos heroicos tan opuestos como de dudosa verosimilitud en lo real: el audaz hermano sacrificado por su solidaridad y el mártir visionario. Durruti fue, lo sabemos, un hombre de acción; José Antonio sabía que no estaba dotado para ello, pero lo intentó. Éste, en cambio, fue fundador de un programa; el programa de Durruti fue Bujaraloz, el *topos de la utopía*, el lugar del no-lugar.

VII

El azar, ese mismo vector que había hecho caer en la misma jornada a esos dos héroes de nuestra guerra civil, tenía reservada una sarcástica mueca. Ocurrió el 20 de noviembre de 39 años más tarde, cuando aquéllos que tiraban los hilos de la escuálida vida de Francisco Franco decidieron (ellos mismos sabrán, o quizá no, por qué) desconectar los débiles cables que lo ataban a la tierra. Barrieron así ritos y mitos. O tal vez no. Porque los mitos algo tienen de caprichoso: ora resisten las más briosas tempestades, ora se dejan llevar por suaves brisas. ¿Azar o necesidad?

FICHAS DE LOS FILMS DEL CICLO *

1. REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EN BARCELONA

Título en archivo y en la propaganda de la película: **MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EN BARCELONA**

1936 España

Productora: Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI

Director: Mateo Santos

Ayte. de dirección: Manuel P. Somocarrero

Fotografía: Ricardo Alonso

Montaje: Antonio Canovas

Estudios: La Voz de España

Sistema de Sonido: Fox-Movietone

Laboratorios: Cinefoto, Barcelona

Distribución: José Balart

Idioma original: Castellano

Duración: 22 minutos

2. LOS AGUILUCHOS DE LA FAI POR TIERRAS DE ARAGÓN (Reportaje nº 3)

Otro título: **LA TOMA DE SIÉTAMO**

1936 España

* Datos extraídos de: Alfonso del Amo y M^o Luisa Ibáñez, *Catálogo general del cine de la Guerra civil*. Ed. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid 1996.

Productora: SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), para CNT/FAI

Texto comentario: Jacinto Toryho

Fotografía: Adrián Porchet

Estudios de sonido: La Voz de España

Laboratorio: CISAE, Cinefoto

Idioma original: Castellano

Duración: 25' 2" minutos

3. LA SILLA VACÍA (Documental de la circunscripción Sur-Ebro)

1937 España

Productora: SIE Films

Director: Valentín R. González

Intérprete: José Pal Latorre

Fotografía: Félix Marquet

Laboratorio: SIE número 1

Idioma original: Castellano

Duración: 17' 5" minutos

4. K SOBITYAM V ISPANII

Traducción a castellano: **SOBRE LOS SUCESOS DE ESPAÑA**

Noticiero URSS

Productora: Estudios de Moscú de la Soiuzkinochronica

Serie de 20 documentales, con estructura de noticiero monográfico, editados entre septiembre de 1936 y julio de 1937.

Filmado por los corresponsales especiales: Roman Karmen y Boris Makasséiev

Redactor / guionista: Mijail Koltzov

Idioma original: Ruso

4 A: K SOBITYAM V ISPANII, Nº 1

Fecha: agosto / septiembre de 1936

Montaje del director: Karamzin

Redacción musical: D. Block

Operador de sonido: Rienkoff

Longitud: 268'3 metros = 9' 47"

Sinopsis: Imágenes, intercaladas en la cabecera, del equipo de corresponsales soviéticos pasando la frontera en Irún e intercambiando saludos con los milicianos. Los textos de cabecera sitúan la fecha –23 de agosto– y presentan a Makasséiev y a Karmen. Los corresponsales hablan con Manuel Cristóbal, secretario del PC de Irún.

Imágenes de San Sebastián, la plaza vieja. Los enviados soviéticos muestran su documentación y entran en un edificio.

Milicianos cargando un camión con sacos de arena. Edificios con protecciones. El equipo de cineastas marcha hacia las líneas de combate. Milicianos vascos en un control de carretera. En el frente, los milicianos están instalados en una línea de trincheras desde la que se domina un amplio territorio. Un jefe militar estudia los mapas. Infantería avanzando, fuego de artillería y ametralladoras. Milicianos disparando. Un miliciano explica incidentes del combate. Un herido transportado en camilla a retaguardia. Vigilancia en un caserío, el momento de la comida. Un jefe habla por teléfono, carreras a las trincheras, esperando un ataque.

San Sebastián visto desde Urgull. Imágenes de la bahía y de la ciudad. explosiones de bombas en el mar que levantan grandes columnas de agua frente a la playa. La gente corre por los paseos de La Concha. explosiones. Los paseos vacíos. Un avión bombardero cruza el cielo. Edificios dañados por el bombardeo.

4 B: K SOBITYAM V ISPANII, Nº 9

Fecha: noviembre de 1936

Montaje del director: F. Kiseliiov

Locución: Lina Argenti

Redacción musical: D. Block

Operador de sonido: D. Ovsiañikov

Longitud: 228'2 metros = 8' 19"

Sinopsis: (Rótulo) "Imágenes tomadas en los primeros días del ataque a Madrid". Soldados marchando por carretera, les adelanta un motorista. Makasséiev filma a Karmen, quien, tendido, en el arcén de la carretera filma a su vez al motorista que pasa. La escena transcurre en un gran llano, donde unidades de las milicias populares realizan ejercicios de combate e instrucción.

(Rótulo) "En Madrid". Imágenes de las calles, carteles y pancartas convocan a la defensa de la capital. En las verjas del Banco de España se han instalado mapas que describen la situación de los frentes, numerosas personas los contemplan. Un camión con altavoces convoca a un mitin, lanzamiento de octavillas, pasan automóviles con banderas; todo transcurre en un ambiente de gran agitación. Ante el cine Capitol, donde una magnífica cartelera anuncia "Los marinos de Kronstad", se extiende una larga fila de personas que hacen cola frente a la taquilla.

Imágenes callejeras, paseantes, un motorista; una ambulancia pasa haciendo sonar la sirena, la gente empieza a correr, las calles quedan vacías, pasa un avión, personas mirando hacia el cielo desde una entrada al metro y desde los portales, edificios, monumentos, calles. Madrid visto desde el sur.

4 c: K SOBITYAM V ISPANII, Nº 18 (1)

Fecha: marzo / mayo de 1937

Material de Karmen

Montaje del director: V. Erofiéff

Redacción musical: A. Roitman

Operador de sonido: Rienkoff (Primero de mayo en Madrid)

Longitud: 272 metros = 9' 55"

Sinopsis: (Rótulo) "El Primero de Mayo en Madrid". Imágenes de edificios y tráfico en el centro de Madrid, obreros colocando pancartas que convocan a la defensa, pancartas del Primero de Mayo y retratos de Lenin y Stalin. Las juventudes desfilan para fortificar la ciudad. Trincheras en la Casa de Campo, milicianos escribiendo cartas y

leyendo periódicos. Fortificaciones en las primeras líneas. El bastión "Stalin", una pancarta en el muro de la fortificación.

Taller de costura, las mujeres cosen para el frente y los hospitales. Taller de construcción militar, stajanovistas fabricando munición, obrero embalando y etiquetando cajas de munición con la inscripción "Stajanov".

(Rótulo) "El Primero de Mayo, la aviación fascista bombardeó con especial intensidad la capital". Madrid, calles, edificios. Explosiones e incendios tras un "raid" fascista, personas corriendo hacia el metro, pasa un coche de la Cruz Roja, un charco de sangre en la acera, camilleros transportando heridos. Varias vistas de calles desiertas, edificios destruidos por el bombardeo. Milicianos junto a una batería artillera, disparos.

5. HEART OF SPAIN

1937 EE.UU.

Productor: Frontier Film, en cooperación con Canadian Committee to Aid Spain y American Bureau to Aid Spanish Democracy

Director: Herbert Kline / Geza Karpathi

Guión original: Herbert Kline

Guión montaje final: Paul Strand, Leo Hurwitz

Comentario: David Wolff, Herbert Kline

Locución: John O'Shaughnessy

Fotografía: Geza Karpathi

Montaje: Paul Strand, Leo Hurwitz

Distribución EE.UU.: Garrison Film

Idioma original: Inglés

Duración: 30 minutos

6. RETURN TO LIFE

Título versión francesa: **VICTOIRE DE LA VIE**

1938 EE.UU.

Productora: Frontier Film, en colaboración con el Medical Bureau the North American to Aid Spanish Democracy

Director: Henri Cartier-Bresson, en colaboración con Herbert Kline

Guión: Henri Cartier-Bresson, Herbert Kline

Comentario: David Wolff

Locución: Richard Blame

Fotografía: Jacques Lemare

Montaje: Laura Sejour

Música: Charles Koecklin, con la coral de niños españoles refugiados en París.

Distribución inglesa: Garrison Films

Idioma original: Inglés / francés

Duración: 42' 45"

7. RAZA

Título en la versión remontada en 1949: **ESPÍRITU DE LA RAZA**

1941 España

Productora: Cancillería del Consejo de la Hispanidad

Director: José Luis Sáenz de Heredia

Director de producción: Luis Díaz Amado

Aytes. de producción: Honorino Martínez, Ignacio Mateo, Eduardo de la Fuente

Secretario producción: Jesús Rey

Aytes. de dirección: Jerónimo Mihura, Manuel Rosellón

Secretaria dirección: Carmen Salas

Basada la novela cinematográfica original de: Francisco Franco (Jaime de Andrade)

Guión técnico: José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román

Diálogos: José Luis Sáenz de Heredia

Intérpretes: Alfredo Mayo (José Churruga), Ana Mariscal (Mari Sol), José Nieto (Pedro Churruga), Blanca de Silos (Isabel Churruga), Rosina

Mendía (Isabel, la madre), Pilar Soler (espía nacional), Julio Rey de las Heras (Pedro, el padre), Luis Arroyo (Jaime Churruga), Raúl Cancio (Luis Echevarría), Manuel Arbó, Mercedes Llofríu (Isabel, niña), Eduardo González (Jaime, niño), Consuelito Loygorri (hija de Luis), Ángel Martínez (Pedro, niño), Paquito Camoiras (José, niño), José Crevillent (hijo de Luis), Juan Calvo ("El Campesino"), Vicente Soler, Fernando Fresno, Antonio Armet (gral. Vicente Rojo), Pablo Álvarez Rubio, Fulgencio Nogueras (almirante Cervera), Domingo Rivas, Manuel Soto, Pablo Hidalgo, Ignacio Mateo, Antonio Zaballos, Santiago Rivero, Luis Latorre, Horacio Socías, Erasmo Pascual, Joaquín Regales, María Caso, Carmen Trejo, José Luis Sáenz de Heredia (el chófer)

Fotografía: Enrique Gaertner

Segundo operador: Cecilio Paniagua

Aytes. cámara: José Aguayo, Eloy Mella

Sonido: Pedro Certes

Operador: J. Flierbaum García

Montaje: Eduardo G. Maroto, Bienvenida Sanz

Música: Manuel Parada. Interpretada por: Orquestas Nacional, Sinfónica y Filarmónica (coaligadas)

Decorados: Sigfrido Burmann, Luis M. Feduchi

Maquillaje: Margarita Tappen, José Argüelles, F. Fernández, J. Echevarría

Peluquería: Francisco Puyol, Fernanda Alonso

Figurines: Comba

Sastrería: Cornejo

Modisto (época actual): Pedro Rodríguez

Atrezzo: Vázquez, Mengíbar

Estudios: CEA, Madrid (ingeniero: L. Lucas de la Peña)

Laboratorios: Madrid Film

Trucado: Ballesteros

Sistema de sonido: Laffon-Selgás

Idioma original: Castellano

Duración: *Raza* (1941): 105'10"; *Espíritu de una raza* (1949): 99'28"

8A. DEFENSA DE MADRID

1936 España

Productora: Socorro Rojo Internacional, con la colaboración de Alianza de Intelectuales Antifascistas

Director: Ángel Villatoro

Supervisión: Manuel Ordóñez de Barraicúa

Guión: Ángel Villatoro

Intérpretes: Montserrat Blanch (recitadora) y Coros del Altavoz del Frente

Fotografía: Alberto Arroyo

Técnico de sonido: Antonio Capitán

Estudio de sonido: Fono-España

Laboratorios: Arroyo

Rótulos y dibujos: Eugenio Vega "Yes"

Idioma original: Castellano

Duración: 12' 7"

8B. DEFENSA DE MADRID (Segunda parte)

1937 España

Productora: Socorro Rojo Internacional, con la colaboración de Alianza de Intelectuales Antifascistas

Director: (Ángel Villatoro)

Intérpretes: Rafael Alberti (recitador)

Fotografía: (Alberto Arroyo)

Técnico de sonido: Antonio Capitán

Estudio de sonido: Fono-España

Laboratorios: Arroyo

Rótulos y dibujos: Eugenio Vega "Yes"

Idioma original: Castellano

Duración: 10' 50"

9. LA CIUDAD UNIVERSITARIA

1938 España

Productora: Departamento Nacional de Cinematografía

Dirección: Edgar Neville

Guión y comentario: Edgar Neville

Locución: Joaquín Reig

Fotografía: Enrique Gaertner

Editada en Laboratorios Geyer, Berlín.

Idioma original: Castellano

Duración: 373 metros = 13'38"

10. ¡PRESENTE! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera

1939 España

Productora: Departamento Nacional de Cinematografía

Fotografía: Enrique Gaertner y operadores del Departamento

Música: Variaciones sobre la marcha fúnebre de "El ocaso de los dioses" de Wagner.

Locución: Ignacio Mateo

Idioma original: Castellano

Duración: 18' 20"

11. L'ENTERREMENT DE DURRUTI

Título versión inglesa: **GIVES THE FOLLOWING ACCOUNT OF THE FUNERAL OF DURRUTI**

1936 España

Productora: Laya Films

Locución: Jaume Miratvilles

Idioma original: Catalán

Duración: 5' 55"

12. EL ENTIERRO DE DURRUTI

Título versión distribuida en EE.UU.: **THE MASS TRIBUTE TO BUENAVENTURA DURRUTI**

Título versión distribuida en Suecia: **BUENAVENTURA DURRUTIS SISTA FÄRD**
1936 España

Productora: CNT / FAI

Realizada por: SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos)

Fotografía: José Gaspar

Cámaras: Sebastián Perera, Juan Mariné

Idioma original: Castellano

Duración: Se desconoce la duración de la versión original. La versión inglesa dura 10' 16" y la sueca 10' 10"



MuVIM
Museu Valencià
de la Il·lustració
i de la Modernitat