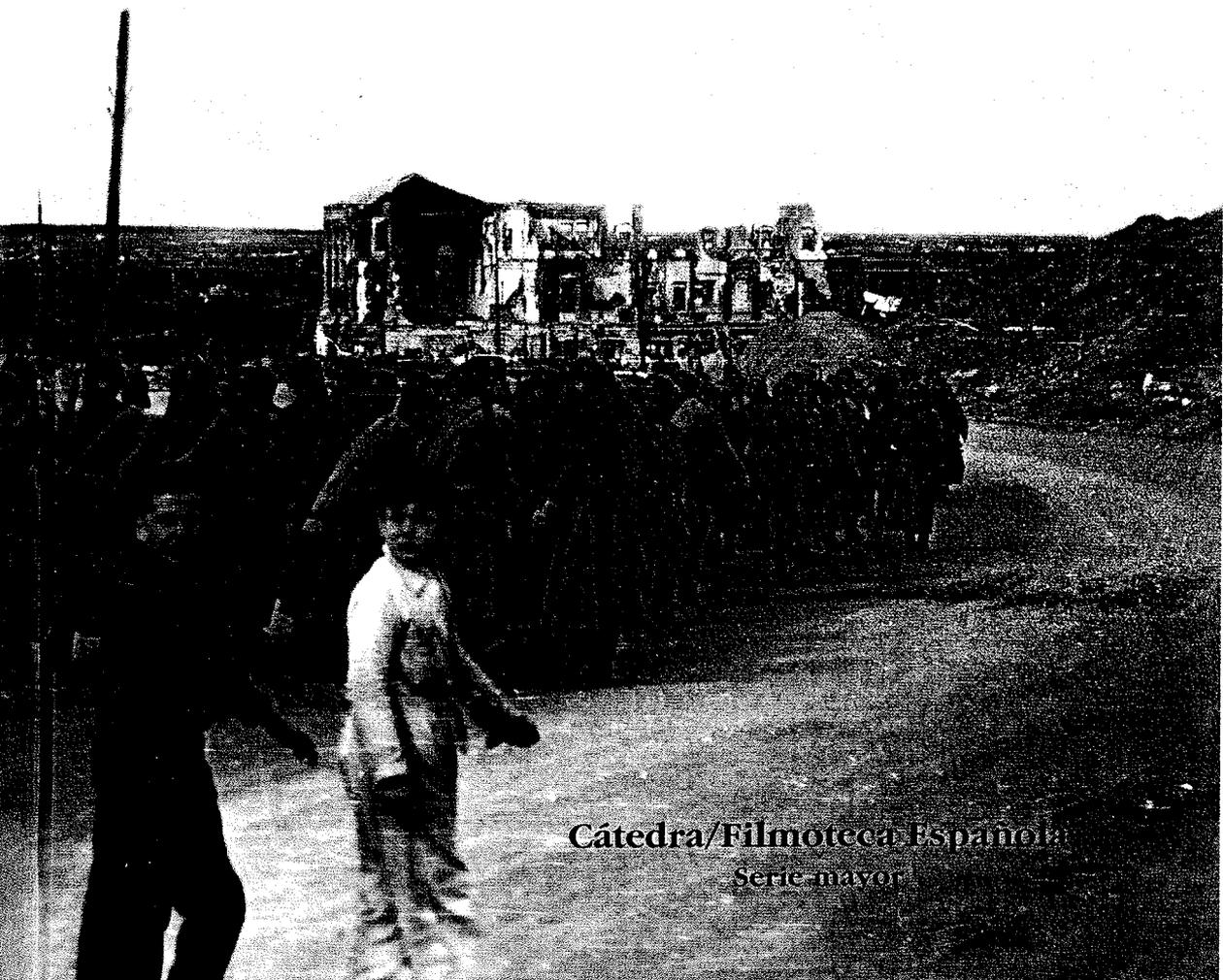


Rafael R. Tranche
Vicente Sánchez-Biosca

El pasado es el destino

Propaganda y cine del bando
nacional en la Guerra Civil



Cátedra/Filmoteca Española
Serie mayor

La guerra civil española (1936-1939) asoló nuestro país con una contienda fratricida que dejaría huellas indelebles en varias generaciones de españoles. Al tiempo, otro combate no menos intenso se libró en el terreno de las ideas, cuya máxima expresión serían la propaganda política y los medios de comunicación de masas. Todas las disyuntivas internacionales (democracia/totalitarismos, intervencionismo/solidaridad, guerra total/defensa popular, nuevos sistemas de producción de imágenes/instrumentalización política) se dieron cita en nuestro territorio creando un nuevo imaginario bélico donde la población civil cobraría un protagonismo insólito.

El pasado es el destino es el fruto de la investigación que a lo largo de seis años han realizado Rafael R. Tranche (Universidad Complutense de Madrid) y Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia) sobre las estrechas relaciones entre propaganda, medios de comunicación y cine del llamado bando nacional durante la contienda y la inmediata posguerra.

En esos años, el incipiente Estado franquista intenta edificar un aparato de propaganda destinado a ganar la guerra en todos los frentes y lograr un rápido adoctrinamiento de la población. En el corazón de estas operaciones está el Departamento Nacional de Cinematografía (1938-1941), que puso en pie una producción eficaz compuesta por una veintena de documentales y el *Noticiero español*. El presente estudio analiza sus imágenes (y las ofrece por primera vez, tal y como fueron concebidas, en el DVD que incluye esta edición) en relación con el conjunto de la producción nacional y como respuesta a las iniciativas del bando republicano. Todo ello permitirá al lector/espectador adentrarse en uno de los períodos más convulsos (y por ello apasionantes) de nuestra historia reciente, aunque el clamor de las palabras y lo hiriente de las imágenes parezcan ya muy lejanos.



Cátedra



0188012



1.ª edición, 2011

Ilustración de cubierta: Anónimo, *Tropas nacionales en la Ciudad Universitaria, 1939*.

Foto cedida por Guillermo Armengol

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca
© Filmoteca Española / I.C.A.A. / Ministerio de Cultura
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2011
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 16.800-2011
ISBN: 978-84-376-2840-0
NIPO: 554-11-011-0

Printed in Spain

Impreso en Huertas I. G., S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Introducción

1

En 1997, durante el largo proceso de investigación sobre el noticiario del franquismo —NO-DO— que nos condujo a nuestro libro *NO-DO. El tiempo y la memoria*¹, tuvimos ocasión de mantener una larga entrevista con Manuel Augusto García Viñolas. Era éste un personaje singular: protagonista casi omnímodo de los años del sueño fascista o pseudofascista español (1938-1941), García Viñolas reapareció, tras un eclipse de dos décadas, al frente de NO-DO en la era de la modernización de España, cuando el régimen franquista pugnaba por dar la imagen de una cierta liberalización y extraer de los medios de comunicación un rendimiento acorde con los nuevos tiempos. Ante nosotros, un octogenario Viñolas discurría con soltura y no dejó de participar, con un lenguaje semejante al que esgrimía en nuestro diálogo, en algunas actividades públicas de aquellos años referidas a su gestión. A pesar de nuestro desconocimiento por aquel entonces del protagonismo que había adquirido el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) entre 1938 y principios de los cuarenta, no se nos escapó su proclividad a hablar de otros momentos de su dilatada carrera antes que del período estelar de su arranque. Olvido o perversión de la memoria, no nos corresponde a nosotros decidir sobre lo inextricable de los motivos personales. Sin embargo, la fluidez de la expresión daba a entender que un lenguaje se había fijado y, probablemente, había quedado fosilizado; era un estilo, digámoslo castizamente, de «yo pasaba por allí». Para nuestras expectativas de aquel entonces, resultó —no hay razón alguna para ocultarlo— decepcionante primero, irritante más tarde; pero, con el poso del tiempo y la frialdad que otorga la reflexión, un punto intrigante. Tal vez el origen de este libro se encuentre en germen en el trayecto que media entre la reacción inmediata y la lenta asimilación de aquel encuentro.

Y es que entre el proceloso período transcurrido en las redes del bando nacional desde la sublevación militar hasta la crisis de mediados de 1942, que dio al traste con las veleidades totalitarias, fascistas e intelectuales, y el Noticiario NO-DO hay una extraña relación... de inversión. Cuando el noticiario probablemente más longevo de la historia ve la luz el día 4 de enero de 1943, algo ha cambiado en el panorama ideológico y polí-

¹ Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

tico español, como se anuncia en el contexto internacional. Los proyectos de esa fórmula, tan exitosa como ambigua, de *estetización de la política* con que Walter Benjamin calificó al fascismo parecen haber desaparecido del horizonte patrio dando paso a un mayor pragmatismo, amén de a corrientes nacionalcatólicas más conservadoras. Si observamos atentamente el pregenérico que antecede al primer número del Noticiero, nos veremos sorprendidos por el cambio que en apenas tres años se ha producido en el orden de la propaganda². Estos seis minutos que constituyen una declaración de intenciones, un programa y un avance, arrancan en el Palacio del Pardo, *sancta sanctorum* del nuevo Estado, celebran el modelo a imitar del nuevo edificio político —el líder indiscutible, Franco— y discurren por una senda en la que los lugares comunes de la información, la profesionalidad de los técnicos y los valores que sustentan la empresa nacional complican un escenario que poco antes estaba orientado hacia la propaganda a cielo abierto y sin coartadas. En realidad, este programa está inspirado casi enteramente en el número inicial de *Les Actualités Françaises*, resultantes de la invasión alemana de la llamada zona libre francesa bajo el gobierno de Vichy. Aparecido en agosto de 1942, el noticiero francés trataba de vertebrar el discurso estándar de profesionalización e información que era de rigor en el género con el modelo autoritario de Pétain y la *Révolution Nationale*. Esa conexión verosímil, ese universo supuestamente «aséptico» de la información, jamás antes había inspirado el quehacer de los hombres que protagonizaron la cinematografía nacional en los años previos. Un vuelco se había producido.

NO-DO surgía de un limado progresivo de lo que había sido el impulso fascista y totalitario que algunos habían alimentado durante la guerra y la inmediata posguerra. Entre ese grupo relativamente numeroso de jóvenes que presidían figuras como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo o José Antonio Giménez Arnau, García Viñolas fue acaso el representante más destacado en el ámbito de la gestión cinematográfica, a la que unió su condición artística polimorfa. Pues bien, ese escueto pero intenso período en el que las urgencias de la guerra corrían parejas a los entresijos del poder político, en el que la constitución jurídica del nuevo Estado se combinaba con la redefinición ideológica de grupos y concepciones cuyos orígenes precedían (y a veces muy generosamente) a la contienda, en que los acuerdos tácitos y explícitos se intercambiaban con enfrentamientos abiertos, ese breve período —decimos— es el escenario en el que se mueve este libro. Y, dado que el mundo de las ideas, de los anhelos y de sus consecuencias (feroces a menudo) no concluye *deus ex machina*, tampoco el final de la guerra y la victoria incondicional del bando nacional supuso el ocaso automático de este proyecto, que se alargó mientras el hálito totalitario en Europa fue hegemónico.

Son éstos en España años fronterizos, intensos, que han cosechado en los últimos lustros numerosos estudios en el ámbito político, en el de las organizaciones del Régimen y en torno a algunas de sus figuras más representativas o incluso de la doctrina y las relaciones con Italia o Alemania. Sin embargo, en el campo de la historia cultural queda bastante por hacer, por más que estudios de calado, siguiendo la estela de José-Carlos Mainer, hayan analizado la literatura y el arte, fundamentales para una concepción del mundo donde el universo retórico y simbólico impregna, más que decora, el entramado de una vida cotidiana preñada de conmemoraciones, rituales, ceremonias y despliegues de masas.

² Se encuentra íntegramente reproducido en la última edición (2006) del DVD que acompaña a nuestro libro *NO-DO. El tiempo y la memoria*, cit.

Sin lugar a dudas, el objeto de este libro es el cine, una forma moderna de expresión artística y cultural que despertó el interés, y aun el ansia, de los totalitarismos y, en el caso que nos ocupa, de los fascismos. Tal interés era una consecuencia del entusiasmo que esos movimientos europeos sintieron por la imagen en todas sus acepciones: como forma de identificación primaria, ligada a la profusión simbólica que saturó Occidente desde la Revolución Francesa, pero que los años 20 y 30 del siglo pasado llevaron al paroxismo. La imagen, a diferencia de los discursos racionales, suscitaba emoción, identificación y no en vano la era de las masas fue también la de las estrategias de su captación por los modernos medios de alcance universal y de la psicología colectiva. Dentro de este vasto universo, el cine desempeñó un papel singular: operaba con una imagen provista de huella en lo real, una impresión fotoquímica como la foto, pero en movimiento y capaz, por añadidura, de integrar en su seno cualquier otro tipo de propuestas visuales. Su dimensión narrativa, su labilidad documental, fueron, a fin de cuentas, dos variantes de su idoneidad en el mundo de la propaganda. Su predisposición patética no lo fue menos.

Ahora bien, este objeto cinematográfico no podría ser explicado en sí y por sí mismo. Las películas son redes en las que converge un prolijo y animado mundo icónico, una concisión conmovedora de discursos que en otro soporte serían probablemente más fríos, lineales y expositivos. Privar a las películas producidas durante ese período del diálogo e interacción permanente con su mundo cultural, con su entorno político sería una mutilación paralizante. No se trata simplemente de conectar el contenido del cine con la situación histórica, sino de analizar la forma (tecnológica, artística, simbólica, narrativa, performativa, conceptual) del cine en relación con otras formas discursivas (literarias, estéticas, propagandísticas...) con las que se entrecruza y en cuya gestación no fue considerado aisladamente.

En este punto advertimos el hueco existente en la bibliografía y la reflexión. Lejos estamos de desdeñar cuanto se ha hecho por localizar films y restaurarlos, determinar la datación de sus imágenes, la generación y el estado de sus copias. Igualmente, nos sentimos en deuda con historiadores que han tratado el cine de estos años, desde aquellos que lo estudiaron con fuentes primarias (como Carlos Fernández Cuenca), con no pocos errores, pero valiosísimas intuiciones, hasta quienes lo analizaron con posterioridad (como Román Gubern, Ramón Sala, entre otros que serán oportunamente citados en estas páginas). Y, desde luego, los últimos años muestran un notable avance en la iluminación de aspectos internacionales, como las relaciones e intercambios con Alemania o Italia.

Pese a todo, nos sigue pareciendo que los estudios cinematográficos están realizados más de lo conveniente por *historiadores del cine* que se desenvuelven dentro del reducido ámbito del mismo y que, a lo sumo, contemplan la historia como un contexto necesario, pero por lo general inmóvil. De lo que se trata para nosotros es de romper una lanza por la contribución del cine a una historia cultural: función propagandística e instrumento de socialización, migración de imágenes entre distintos medios, contribución a la construcción del carisma de los líderes (políticos, militares, ideológicos...), estrategias de tratamiento de lo real (vivencia del tiempo, poética del instante, función del directo, aportación del sonido...), instrumentalización discursiva de las nuevas técnicas, formatos y soportes audiovisuales... En definitiva, se trataría de determinar la aporta-

ción específica del cine a la cultura observando cómo dialoga, se entrelaza y enfrenta con otras formas de discurso.

3

La guerra civil española constituyó una convulsión internacional. No carece de razón la tradición francesa que la denomina «guerra de España», pues dista mucho de ser una mera guerra entre españoles. Bajo su acicate dramático, su temor de contagio y su escenario se desplegaron las mejores armas de la propaganda (aceradas en los debates sobre el Frente Popular, la Komintern, la expansión fascista y nacionalsocialista...) y las nacientes estrategias de la información. Así, las formas de inverosimilitud absorbente puestas en práctica por los totalitarismos y los emergentes medios de información se pusieron en marcha y se asentaron sobre el terreno español. Corresponsales de prensa, fotoperiodistas, reporteros, operadores y equipos de noticiarios circularon sin descanso por nuestro país tratando de aproximarse a la realidad de una manera más cercana, avistando los nuevos protagonistas que emergían entre la población civil, los dirigentes políticos y sindicales, la disparidad de frentes de guerra (desde los sitios de ciudades o lugares a las batallas más cruentas), etc. Al tiempo, los servicios de propaganda se encargaron de redirigir, instrumentalizar o censurar buena parte de estas imágenes como columna vertebral de sus estrategias.

El resultado más sobresaliente de esta confluencia (no exenta de tensiones) entre propaganda e información fue la aclimatación de toda una serie de instrumentos técnicos que, aunque «inventados» con anterioridad, alcanzaban en la nueva tesitura su plena potencialidad. Las cámaras fotográficas ligeras de paso universal (como la *Leica* y la *Contax*), la utilización de películas más sensibles, la concepción gráfica de los reportajes de guerra presentes en las revistas ilustradas, la agilidad de los equipos de filmación de los noticiarios (con cámaras fáciles de desplazar y utilizar como la *Eyemo*, la *Ascania* o incluso, la más pesada, *Parvo L*), la asimilación de los movimientos cámara en mano y el auxilio de los dispositivos de torreta para hacer rápidos cambios de óptica, la intervención selectiva del sonido directo.... todo ello confirmaba la emergencia de las imágenes, cuya visibilidad pública daría lugar a un nuevo imaginario bélico. Pero, además, apunta el paralelismo, todavía escasamente estudiado, entre los nuevos rostros de la guerra (población civil como objetivo militar, represión indiscriminada, frentes inactivos, éxodos, bombardeos desmoralizadores...), los medios técnicos dispuestos para captarlos y las formas expresivas que de ellos resultan.

Tales procesos ponen también de manifiesto una interconexión (cuyo signo más patente sería la circulación de motivos iconográficos) entre fotografía, prensa gráfica, cartel y cine, que reduce el valor de su estudio por separado. En nuestro caso, por ejemplo, operadores como Enrique Guerner, Cecilio Paniagua y Antonio Calvache registran indistintamente fotos y películas. En la propaganda falangista, fotografía (y por extensión prensa gráfica) y cine no son compartimentos estancos sino vasos comunicantes, como demuestra una mirada, por apresurada que sea, a las páginas de revistas como *Vértice*, *Fotos*, *Y*, en relación con la producción cinematográfica. Por otro lado, Falange instrumentaliza un comportamiento propio de los sistemas de trabajo de los *media*: donde hay una cámara de cine suele haber también una fotográfica (sobre todo, en acontecimientos previsibles). De ello se desprende una inevitable semejanza o incluso coincidencia en los modos de mirar y de aproximarse a los hechos.

Ahora bien, las conexiones entre las revistas gráficas y la producción del DNC van más allá de las lógicas similitudes o identidad de temas y puntos de vista. Las personas

que los representan o los dirigen, Antonio de Obregón, García Viñolas, Manuel Goyanes, Enrique Guerner o Edgar Neville colaboran a menudo en publicaciones gráficas, siendo *Vértice* la que más convergencias produce. Entre estos nombres hay ciertamente diferencias, pero muchos de ellos pueden considerarse imagineros capaces de dar forma épica, emotiva e ideológica a una idea plástica. Es así como el Alcázar de Toledo, la Ciudad Universitaria, las checas de Madrid o Barcelona o la persecución religiosa se fijan, no sólo en argumentos, sino en formas duraderas y eficaces tanto gráficas como cinematográficas.

Esta red tupida que forman distintos medios rige, en nuestra opinión, para el conjunto de la producción cinematográfica del bando nacional. La historiografía tradicional suele establecer una línea divisoria, basada en la corriente ideológica o de partido, para separar las distintas producciones. Tal vez sea más operativo proceder al contrario: detectar la circulación de motivos y consignas entre unas y otras para trazar sus sintonías y desafinamientos.

Otro tanto cabe decir del temprano «diálogo» entre propaganda y contrapropaganda que entablan ambos bandos. Los estudios académicos sobre el cine del bando nacional suelen pasar por alto que nada de su producción es analizable sin tomar en consideración los logros, los mecanismos de propaganda y las estrategias de la producción enemiga. Dicho en pocas palabras, una mirada atenta a la propaganda republicana arroja luz nueva sobre los esfuerzos e interrogantes planteados por los nacionales. Tal hecho, que es obvio en el terreno de la prensa escrita y de la propaganda internacional, parece haber escapado a un estudio minucioso en el campo del cine. Esta circunstancia irradia un abanico de fenómenos, el más evidente de los cuales es la observación y el análisis (manifiesto en las proyecciones celebradas en Burgos ante la cúpula del Estado) del material enemigo. Mayor complejidad reviste la búsqueda de formas de respuesta adecuadas a la propaganda republicana, la afinación de la argumentación ante los foros internacionales donde habían sido difundidos los films hostiles. Una última estrategia, más sutil y audaz, fue la práctica del hurto para tareas de contrapropaganda, que se sustenta en la incautación del material enemigo.

Dadas las deficiencias materiales de las que adoleció la cinematografía nacional hasta bien avanzada la guerra, sus responsables hubieron de hacer de la necesidad virtud y recurrir al material enemigo invirtiendo su orientación, merced al montaje y a la sonorización. En el corazón de los logros nacionales se encuentra la figura, todavía oscura, de Joaquín Reig, enviado por Falange a Berlín en fecha temprana, y convertido, en la práctica posterior del DNC, en su más feroz, descarada y radical expresión.

Todo ello revela, sin un ápice de dudas, que la propaganda nacional está atenta a la del adversario y despliega sus armas ofensivas progresivamente, convirtiendo muchas de sus imágenes en respuestas (expresas o implícitas) a las cuestiones, denuncias y artilugios retóricos republicanos.

El Departamento Nacional de Cinematografía vio la luz en plena guerra, en abril de 1938, siguiendo el afán de construcción de un Estado que nació de los arquitectos del organigrama nacional, con Serrano Suñer a la cabeza. Es el impulso que nace de la formación del primer gobierno nacional (30 de enero) con la consiguiente creación de ministerios y la promulgación de la Ley de la Administración Central del Estado, seguido de la aprobación de la primera ley fundamental, el Fuero del Trabajo (9 de marzo).

Se presenta el DNC como un síntoma, un microcosmos, en cuya vida política, administrativa y propagandística son legibles los ejes que atraviesan los anhelos y las realidades. Sin embargo, aunque resulte cómodo fijar un origen, esa cristalización tenía sus precedentes, sus imagineros y sus ideólogos... y éstos habían esbozado su labor con anterioridad. De hecho, Falange primero y la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda después formulan un proyecto integral que no sólo aglutina todos los medios de comunicación, sino que los contempla como instrumento de movilización y agitación dirigido al conjunto de la población. Y no faltan, cualquiera que sea su eficacia, empresas privadas como CIFESA, CEA o, en menor medida, Films Patria, cuya contribución, conceptual, técnica o personal al proyecto no puede ser ignorada.

En este panorama, dos films de mayor entidad y ambiciones supieron condensar lo anteriormente formulado de modo fragmentario. Es una convención admitida sin renovada argumentación que la causa nacional no tuvo su película «acontecimiento» o estándar, es decir, que careció de un film que, por su efecto aglutinador y no sólo su contenido explícito, hubiera servido de expresión cinematográfica durante la guerra. No es ésta nuestra opinión. En realidad, ésta existe por partida doble y, curiosamente, no puede adscribirse al DNC, aunque ni el espíritu que lo orientaba ni la personalidad de sus responsables le sea ajena. El díptico está compuesto por *España heroica* (Joaquín Reig, 1938) y *Romancero marroquí* (Enrique Domínguez Rodiño, 1938-1939). Ambas son coetáneas al ascenso del DNC (la gestación de *España heroica*, por ejemplo, está a caballo entre la producción de Falange y el arranque del DNC) y cuentan con todos los parabienes oficiales. Incluso, su autoría podría diluirse con los proyectos propagandísticos que dan legitimidad histórica a la sublevación. Son dos películas de síntesis (en cierto modo complementarias) sobre el Movimiento Nacional que plantean una teoría de conjunto sobre el alzamiento. Realizadas en un momento en el que ya es posible tomar perspectiva, vislumbrar la victoria y recurrir al arsenal ideológico y mitológico que rápidamente ha cristalizado entre los estrategas del Régimen, también surgen bajo la presión acuciante por obtener resultados materiales y propagandísticos.

España heroica se forja en el magín de Joaquín Reig. Conocedor del mundo germano, militante a la par de Falange y del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán, Reig desplegará sus artes en la reapropiación del material enemigo y lo hará siguiendo la más genuina lógica de las disyuntivas que Goebbels había convertido en martilleo de la propaganda anticomunista del Tercer Reich. Hizo del montaje la herramienta con la que edificó uno de los artefactos más contundentes de toda la propaganda nacional... sin un solo plano rodado al efecto.

Romancero marroquí apunta a una Hispanidad colonial, pero laten en su factura las urgencias desesperadas por nutrir con nuevos alistamientos de marroquíes al Ejército español. Aborda, por una parte, la seña de identidad de un ejército que se formó, fogueó y adquirió protagonismo en la tortuosa y turbulenta guerra de Marruecos y que allí empleó tácticas disuasorias e inhumanas contra la población civil. Asimismo, el film aspira a seducir a los sectores nacionalistas marroquíes con la idea de ganarlos para la causa nacional, empenándose en demostrar que ese enemigo que algunos juzgaron sempiterno del cristianismo —el islam—, y sobre cuya expulsión se había erigido un foco decisivo de la propaganda nacional, era, a la postre, un aliado natural, por piadoso y creyente, que se oponía a la verdadera amenaza, el comunismo ateo.

España heroica, desde su implacable montaje y su militancia anticomunista, y *Romancero marroquí*, desde su cuidado plástico y su enfoque etnográfico, constituirán los dos pilares sobre los que se erige el monumento de la propaganda nacional. Su complemento será la producción del *Noticiero español* y los documentales del DNC. Agitando

la bandera de la información (el primero) y de la formación (los segundos), la distinción, aun cuando jamás cumplida, revela una conciencia de lo que estaba en liza en esa coyuntura histórica. El estudio minucioso de este tríptico desmorona la doxa de que la propaganda cinematográfica nacional tuvo en su primer horizonte la destrucción y que, en consecuencia, una paranoica censura había tomado desde el comienzo el protagonismo en detrimento de la voluntad constructiva. Por muchas que fueran sus limitaciones técnicas (la dependencia de Lisboa y más tarde de Berlín significó un lastre evidente), a pesar de nuestro reconocimiento de la viveza del reportaje anarquista y las producciones de Laia Films o de Film Popular que son anteriores y probablemente superiores al esfuerzo nacional, nada avala la idea de que éste fuera retrógrado, poco creativo e inoperante. Al contrario, todo parece indicar que sus instrumentos de discurso y su argumentación se hallaban, al menos si consideramos sus mejores expresiones, en sintonía con lo que estaba produciendo la propaganda fascista en esos mismos momentos.

5

La presente obra, sin pretensiones de exhaustividad, aspira a renovar la mirada sobre el cine nacional en algunos puntos clave. Su estructura y el tipo de material que ofrece son el resultado de ello. La investigación se ha realizado a partir de fuentes primarias, sin por ello despreciar otras contribuciones posteriores sobre el cine de la guerra civil. El libro consta de dos partes: la primera de ellas, compuesta por tres capítulos, es histórica y trata de desentrañar la trama de la que nace el proyecto cinematográfico nacional; la segunda, formada por cuatro capítulos, aborda los que consideramos ejes principales de la propaganda de ese bando durante los años de guerra e inmediata posguerra, siguiendo un enfoque sincrónico que posibilita una lectura relativamente autónoma de cada unidad.

La investigación conjunta realizada durante estos años ha permitido una especialización entre los autores, lo que ha facilitado un desarrollo más operativo de los contenidos. Rafael Rodríguez Tranche se ha aplicado al análisis de los mecanismos genéricos de propaganda en relación con los medios técnicos y expresivos que emergen esos años, tanto en el cine como en la fotografía y, por extensión, en la prensa gráfica y la cartelística. Este trabajo ha sido fundamental para abordar los capítulos dedicados a los reportajes de guerra, la contrapropaganda y a la ocupación de ciudades (cuarto y quinto, respectivamente). Por su parte, Vicente Sánchez-Biosca ha indagado en la puesta en marcha de la maquinaria carismática en el cine y otros medios al servicio de Franco, así como las consecuencias de la «santificación» de José Antonio Primo de Rivera, y de los instrumentos iconográficos, narrativos y argumentales de la representación histórica (objetos respectivos de los capítulos sexto y séptimo). Sea como fuere, la obra en su conjunto ha sido revisada por ambos autores y los dos la asumimos como propia a todos los efectos.

Ahora bien, un libro que aspira a analizar una iconografía y un modo de convencer y emocionar por medio de la propaganda visual no podía sostenerse en la mera documentación convencional. De ahí que el volumen se haya enriquecido con una amplia gama de materiales, algunos previsible, otros no tanto. El primero es una serie de apéndices documentales que refrendan y aportan al lector los argumentos mediante la pluma que los escribió o legisló. Además de aligerar al texto de proliferas citas, brinda a futuros investigadores material de primera mano para iniciar sus trabajos y, por qué no, para disentir de nuestras conclusiones. La documentación oficial consultada sobre la activi-

dad cinematográfica del bando nacional era conocida en su mayor parte; sin embargo, aquí se ha puesto en relación efectiva con el funcionamiento del cine nacional y del DNC en particular, su sistema de producción y las obras resultantes.

El segundo material deriva de la condición icónica del objeto de investigación y consiste en un abundante aparato gráfico que acompaña al texto. Dentro de los límites de lo razonable y factible, las imágenes de este libro no tienen por objeto distraer la mirada ni ilustrar argumentaciones que se expresan por otros medios, sino ofrecer al lector figuraciones que la lengua no permite apresar y en cuya composición, montaje, iluminación y contenido radica parte insustituible del mensaje transmitido. Dicho de otro modo, no parecía coherente reivindicar el papel decisivo de las imágenes en la conformación de la propaganda nacional sin proponer un diálogo fructífero con el texto en el interior del propio libro.

Por último, el objeto central de esta obra es la imagen en movimiento. En consecuencia, reclama la necesidad de convertir a su lector en espectador y brindarle las imágenes que analiza. Son en muchos casos planos o fragmentos que han circulado profusamente en los medios cinematográficos y, más indiscriminadamente, en los televisivos. Pero lo han hecho de forma fragmentaria y a menudo privada de su sonido original, sin crítica de fuentes ni explicación alguna del criterio de selección y montaje, de acuerdo con un modelo de trituración indiscriminada que caracteriza a nuestros medios de comunicación actuales. Hora es de que apliquemos a las imágenes cinematográficas el rigor que los historiadores exigen al documento escrito, que sepamos cotejarlo y hacerle hablar, que abandonemos definitivamente la frívola actitud de la ilustración y entendamos que un film de época es, en todos los sentidos del término, un documento. Por consiguiente, los materiales incluidos en el DVD que acompaña a este libro están íntegros y no han sido montados ni sonorizados de manera fraudulenta. Incluso en el caso de mostrar fragmentos, éstos responden al orden en el que se encuentran hoy en los archivos, lo que no equivale a decir con el estado en el que fueron vistos por los espectadores de la época. Más concretamente, el DVD presenta noticias íntegras del Noticiero y fragmentos de documentales que deben ser entendidos como una propuesta de un «documental de archivo» (en su «versión» más neutra, sin comentario adicional). Éstos se articulan en función de las principales estrategias discursivas del DNC. El mapa de la producción del Departamento se completa con la presencia de los documentales más destacados realizados por la entidad (incluidos algunos que se ofrecen por primera vez al público desde su remota presentación)³.

Confiamos en que la perspectiva adoptada y la articulación de los instrumentos de análisis mencionados permitan al lector/espectador (pues en esta doble dimensión deseamos interpelarlo) adentrarse en uno de los períodos más convulsos (y por ello apasionantes) de nuestra historia reciente.

³ El estado de conservación de la producción del DNC no es el que un historiador ni un archivista hubieran deseado: se han perdido algunos documentales y varias noticias, otras están incompletas o con saltos de continuidad. Además, muchas presentan deficiencias de sonido. Estas pérdidas son sin lugar a dudas relevantes. Sin embargo, se trata del corpus mejor conservado de la producción vinculada a la guerra civil.

Índice

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	11
PARTE PRIMERA	
CAPÍTULO PRIMERO. DE SALAMANCA A BURGOS	21
Abril de 1938: una fecha para no olvidar	21
La Falange: agitación y propaganda	27
La industria cinematográfica ante la guerra	43
Los primeros proyectos estatales	52
CAPÍTULO 2. ENTRE BERLÍN Y MARRUECOS	57
España heroica	57
Marruecos, empresa de España: <i>Romancero marroquí</i>	71
CAPÍTULO 3. EL DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA	89
Objetivos y aspiraciones fundacionales	89
Acuerdos internacionales	92
El personal del DNC	94
La actividad de producción	99
El <i>Noticiero español</i> como fórmula <i>sui generis</i>	103
El proceso de producción del Noticiero	111
La distribución y la exhibición	115
De Burgos a Madrid: apatía y agonía del DNC	116
PARTE SEGUNDA	
CAPÍTULO 4. IMÁGENES DE GUERRA Y GUERRA DE IMÁGENES	125
La propaganda de combate: reportajes de guerra	125
Las imágenes del otro: apropiación, contrapropaganda y visualización del enemigo ..	171
CAPÍTULO 5. EL FRENTE Y LA OCUPACIÓN DE CIUDADES: DE BARCELONA A MADRID	203
Del frente a la ocupación	203
La Falange y las primeras ocupaciones	206

Defensa de Madrid	211
El cerco de Madrid	218
La Ciudad Universitaria	228
La Ciudad Universitaria como lugar de memoria	240
La llegada de la patria	244
La liberación de Barcelona	246
El desfile como representación de la victoria	257
La liberación de Madrid	263
El desfile de la Victoria	278
 CAPÍTULO 6. CARISMA Y LÍDER. LAS NEGOCIACIONES DEL AURA	 287
Gestiones del carisma	287
Héroes y líderes	294
Franco: espacios e iconos del carisma	301
El carisma de José Antonio: entre líder y santo	337
Falange, Estado, José Antonio, Franco	378
 CAPÍTULO 7. EL PASADO ES EL DESTINO: MITOS, RITOS Y CEREMONIAS	 381
Un bucle en el tiempo	381
Orígenes remotos, esencia intacta	382
Dos desfiles, una victoria	387
Unidad, Imperio, Religión	394
Castilla, vientre de España fecundo	403
Instituciones moldeadas por el mito	424
 EPÍLOGO. DE HENDAYA AL PALACIO DE EL PARDO	 439

APÉNDICES

LISTA DE TEXTOS LEGALES DEL BANDO NACIONAL RELACIONADOS CON PROPAGANDA Y CINE	447
Decreto núm. 108 de 13 de septiembre de 1936 (BOJDNE, 16 de septiembre)	449
Orden de 1 de julio de 1938 (BOE, 6 de julio)	451
Orden de 21 de febrero de 1940 (BOE, 25 de febrero)	452
 CONVENIOS	 453
Primer Convenio Cinematográfico Hispano-alemán (DNC-TOBIS) (18 de junio de 1938)	453
Convenio original en alemán	455
Convenio Cinematográfico Hispano-alemán (26 de abril de 1940)	458
 DOCUMENTACIÓN OFICIAL	 465
Informe de constitución del Departamento Nacional de Cinematografía (Burgos, 16 de abril de 1938)	465
Relación de personal del Departamento (Burgos, 20 de mayo de 1938)	472
Consigna (Burgos, 31 de mayo de 1938)	473
Consignas generales a las que deberá someterse el montaje de los noticiarios españoles .	474
Consignas para el montaje de <i>Llegada de la Patria</i>	475
Informe de la ocupación cinematográfica de Barcelona (Burgos, 21 de enero de 1939)	476

GUIONES	479
Guión de <i>Prisioneros de guerra</i> (M. A. García Viñolas, 1938)	479
Guión de <i>La Ciudad Universitaria</i> (Edgar Neville, 1938)	481
Guión ilustrado de <i>Vía Crucis del Señor en las tierras de España</i> (M. A. García Viñolas, 1938) .	487
PELÍCULAS PRODUCIDAS POR EL DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA	491
FICHAS TÉCNICAS	497
<i>España heroica</i> (1938)	497
<i>Romancero marroquí</i> (1939)	497
<i>Ya viene el cortejo</i> (1939)	498
BIBLIOGRAFÍA	499
ÍNDICE ONOMÁSTICO	509
ÍNDICE DE PELÍCULAS	513
RELACIÓN DE NOTICIAS (<i>NOTICLARIO ESPAÑOL</i>) Y DOCUMENTALES INCLUIDOS EN EL DVD	515