

MÁSTER EN COMUNICACIÓN SOCIAL
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



EL CINE COMO MEDIO DE PROPAGANDA
DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

FRANCISCO FEDERICO SOLER GARCÍA

TUTORA: MÓNICA FERNÁNDEZ AMADOR

CURSO ACADÉMICO Y CONVOCATORIA: 2018/2019. SEPTIEMBRE

ITINERARIO: PROFESIONAL

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	4
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
1.3. OBJETIVOS	7
1.4. METODOLOGÍA	8
1.5. ESTRUCTURA	9
2. EL CINE EN LOS AÑOS 30	11
2.1. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL	11
2.2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA	13
2.2.1. EL CINE EN LA II REPÚBLICA	14
2.3. EL CINE COMO PROPAGANDA	15
2.3.1. PROPAGANDA CON CARÁCTER MITOGRÁFICO	19
3. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA	21
3.1. DESIGUALDADES EN LA PRODUCCIÓN DE AMBOS BANDOS	22
3.2. EL CINE EN EL BANDO REPUBLICANO	24
3.3. EL CINE EN EL BANDO SUBLEVADO	29
3.4. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN ANDALUCÍA	32
3.5. OBRAS REFERENCIALES	34
3.5.1. L'ESPOIR. SIERRA DE TERUEL	34
3.5.2. BAJO EL SIGNO LIBERTARIO	36
3.5.3. PRISIONEROS DE GUERRA	37
3.5.4. BATALLA DEL EBRO	39
3.5.5. EL SEXTO SENTIDO	40
4. EL CINE SOBRE LA GUERRA CIVIL MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS	44
4.1. LA UNIÓN SOVIÉTICA	44
4.2. FRANCIA	45
4.3. REINO UNIDO	46
4.4. ESTADOS UNIDOS	47
4.5. ALEMANIA	48
4.6. ITALIA	48
5. CONCLUSIONES	50
6. BIBLIOGRAFÍA	53
7. ANEXOS	56

EL CINE COMO MEDIO DE PROPAGANDA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este trabajo irá enfocado a analizar cómo era tratada la producción cinematográfica durante la guerra civil española, desde hechos cotidianos, hasta temas políticos o sociales. Y, sobre todo, las características propagandísticas que hacían especiales a las obras cinematográficas realizadas por el bando fiel al estado republicano y por el bando que se sublevo al estado vigente.

El cine de este período se usa actualmente como documento histórico ya que permite ver lo que estaba sucediendo, y, para decirlo de otra manera, convertir los archivos en imágenes. Es una fuente fundamental para entender la situación de los bandos enfrentados, sublevado y republicano; y a través de la gran pantalla entender las características de cada bando durante la contienda. En el caso del bando republicano, éstos tuvieron muchas dificultades para la producción audiovisual, incluso más que el autodenominado nacional, ya que fueron muy perseguidos, y esto hacía que el rodaje y la preparación se retrasase o incluso no llegase hacerse jamás, añadiendo que muchas cintas fueron realizadas en el exilio con ayuda exterior, como la francesa. En el caso sublevado, su producción tuvo más ayuda económica y apoyo exterior en cuanto a material cinematográfico se refiere. Tras la guerra, la Fílmoteca española se quemó y se destruyeron muchas cintas republicanas, y las que se conservaron en el Departamento Nacional, fueron quemadas en otro incendio que tuvo lugar en el verano de 1945. Lo que quiere decir, que la producción cinematográfica de titularidad republicana recuperada, por su escasez, se considera de gran importancia y análisis crítico.

En este trabajo conoceremos cuáles fueron las principales obras y en qué momento de la guerra se realizaron; lo cual daría explicación al mensaje que se quiere transmitir en ellas, y con qué medios se contaba a la hora de ejecutarlas, ya que varían las facilidades que encontraron dichos bandos al inicio y al final de la guerra. De esas obras encontramos tanto cintas de temática documental como de ficción. En cuanto a los documentales, estos aportan una gran veracidad de los hechos narrados, a pesar de las modificaciones o falsedades que se solían introducir para

favorecer a una ideología u otra, siendo una fuente de gran relevancia como documento histórico.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la cuestión lo hemos desarrollado a partir de dos obras clave para entender la situación del cine como medio de propaganda durante la guerra civil española. Tales obras son: *La Guerra Civil española. Cine y propaganda*¹ por Magí Crusells ([Anexo 1](#)), y *Cine+Guerra Civil. Nuevas aproximaciones analíticas e historiográficas*² por José Luis Castro de Paz. La primera de ellas ha sido un gran apoyo intelectual y analítico ya que aborda en profundidad la mayoría de los temas que se han tratado en este estudio. Como puede ser el análisis general de la evolución de cine documental en España entre los años 1936 y 1939; una mayor aproximación sobre esta producción, entrando más en detalle sobre la ejecución y distribución por parte de los distintos grupos implicados en el conflicto; y también, nos ha servido este libro para conocer más sobre la producción audiovisual extranjera que se interesó en la lucha armada que se estaba desarrollando en la Península Ibérica. La segunda obra de la que hacemos alusión ha resultado determinante para poder analizar algunas productoras de interés, y de gran protagonismo en algunos periodos puntuales del conflicto, como es Laya Film ([Anexo 2](#)) y Compañía Industrial de la Film Español, S.A. (CIFESA) ([Anexo 3](#)); desarrollar el apartado de la propaganda con carácter mitográfico; y conocer más detalles sobre la producción de titularidad anarquista. A parte de estos dos grandes bloques bibliográficos, en cada apartado tratado, nos hemos valido del servicio de un conjunto de trabajos de referencia. Para mencionar algunos de ellos, los dividiremos en bloques según la información plasmada en el trabajo.

Acerca del apartado dedicado a tratar el tema del cine como propaganda y la desigualdad propagandística, destaca: *El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo*³ por Carles Barrachina, centrándose en mostrar cuáles fueron algunas de las repercusiones sociales experimentadas en España a causa del golpe sufrido por la guerra y, además, por la repercusión emitida por radio y televisión, haciéndose eco a nivel

¹ Crusells, M. (2003). *La Guerra Civil española: Cine y propaganda* (2ª ed.) Barcelona: Ariel Cine.

² Castro de Paz, J.L. (2010). *Cine + Guerra Civil: Nuevos hallazgos: Aproximaciones analíticas e historiográficas* (1ª ed.) Universidad da Coruña.

³ Barrachina, C. (1995). El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo. *Filmhistoria Online*, 5, 2-3.

internacional. Y *La revolución vista por el cine: perspectiva histórica y jurídica*⁴ realizado por Alicia Duñaiturria Laguarda. Obra de interés para conocer la evolución de las principales revoluciones desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX en Europa a través del cine, cuyos rasgos tienen semejanza con lo ocurrido en España al comienzo de la guerra.

En el apartado dedicado a la propaganda con carácter mitográfico, aparte de contar con el apoyo analítico de la obra de José Luis Castro de Paz, ya nombrada anteriormente; destaca *Propaganda y mitografía en el cine de la Guerra civil española (1936-1939)*⁵ por Vicente Sánchez Biosca. Con un carácter político más marcado que otros trabajos, se centra en hablar sobre la repercusión que tuvo la guerra civil española, no solo a nivel social, sino más a bien a nivel propagandístico, dando un nuevo orden al desarrollo de la comunicación de medios, como el noticiario, la radio, el documental, etc. Y además a nivel ideológico, incrementando la representación de movimientos políticos como el nacionalismo, la democracia, el anarquismo y el comunismo, a nivel global.

Finalmente, a los dos últimos capítulos dedicados al estudio de obras referenciales y a la producción extranjera, destacan los siguientes trabajos de referencia: *El cine y la batalla del Ebro*⁶ por Daniel Arasa; el cual nos ha servido para conocer en detalle, rasgos acerca de la película, con carácter de documental, *La batalla de Ebro*, realizada por Antonio de Obregón. E *Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas*⁷ por Alejandro Pizarroso Quintero, fundamental para saber toda la información relacionada con las películas y documentales de autoría extranjera pero centradas de una u otra manera en los sucesos acontecidos en España, tanto de apoyo para el bando republicano como al sublevado.

⁴ Duñaiturria Laguarda, A. (2016). *Y La revolución vista por el cine: perspectiva histórica y jurídica* (Disertación doctoral). Universidad Pontificia Comillas, CUNEF, España.

⁵ Vicente Sánchez, B. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la Guerra civil española (1936-1939). *Cuadernos de Información y Comunicación (C.I.C)*, 12, 75-94.

⁶ Arasa, D. (2017). El cine y la batalla del Ebro. *Filmohistoria Online*, 27, 7-20.

⁷ Pizarroso Quintero, A. (2001). *Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas*. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid.

1.3. OBJETIVOS

La realización de este trabajo está enfocada en una serie de objetivos, que los podemos dividir en generales y específicos.

Como objetivo general, este estudio está centrado en conocer cuáles eran los métodos propagandísticos utilizados por los dos bandos que se enfrentaron en la guerra civil española (republicano y golpista), para propagar y manipular a la masa social sobre un mensaje o discurso concreto, y que la direccionase hacia la defensa de unos intereses políticos, a través de las armas.

Tomando como base los distintos casos similares en manipulación propagandística que han ocurrido lo largo del siglo XX, sobre todo, durante las guerras que acontecieron antes y después de la que afectó a la Península Ibérica desde 1936 a 1939; nos centraremos, en destacar la estrategia comunicativa utilizada en territorio español; mostrando ejemplos de cintas, directores y empresas implicadas en la producción de estas, las cuales se conservan como documento histórico.

Y como objetivos específicos, encontramos:

- Conocer cómo era interpretada la situación de la sociedad civil implicada en dicho conflicto desde el punto de vista de las potencias extranjeras que no llegaron a intervenir. Es decir, muchas cintas de carácter documental realizadas, por ejemplo, por el bando republicano, muestran a civiles resistiendo a duras penas los ataques, tanto aéreos como terrestres, perpetrados por el bando sublevado. Este tipo de material audiovisual estaba confeccionado con la intención primordial de buscar apoyo moral y militar en aquellas potencias europeas que firmaron la No Intervención al comenzar la guerra, como eran Francia o Reino Unido. En este trabajo podremos ver películas producidas con dicha finalidad, y la reacción de algunos países tras visualizarlas.
- Hacer comprender al lector que la situación, a nivel propagandístico, que se estaba viviendo en España durante este periodo era más compleja de lo que parece a primera vista. Ya que en muchos casos algunas empresas y directores de producción audiovisual, no se dejaban llevar únicamente por el interés ideológico a la hora de aceptar la realización de un proyecto, sino más bien, por el interés económico, o, simplemente, por la búsqueda de una salida a la propia supervivencia, aunque fuera de una manera poco digna, como fue el caso de la empresa privada CIFESA, de la cual hablaremos en este trabajo.

- Ofrecer una nueva visión del conflicto armado a través de los ojos de una cámara. Cada cinta-documental o cinta de ficción producida durante la propia lucha no solo proyecta al espectador la imagen que el director quiera resaltar, sino que se verá, de primera mano; el sufrimiento real de los ciudadanos que vivieron esa situación, las calles y edificios destruidos por las bombas y enfrentamientos armados, cadáveres de las víctimas por ambos bandos, el trabajo casi imposible de realizar por parte de directores y equipo de realización, las dificultades que encontraban muchos directores a la hora de presentar una obra audiovisual en público por almacenar contenido argumental contrario al defendido por el régimen imperante, etc.

Todos estos rasgos marcan una visión más realista y no conocida hasta el momento de lo que ocurría en el mundo cinematográfico durante una etapa bélica. Pero la hipótesis más característica es la de si la creación de la cámara ha supuesto una puerta de conocimiento hacia un público inconsciente de lo que verdaderamente ocurre en las guerras.

Teniendo en cuenta estos objetivos primordiales; a lo largo del trabajo los desarrollaremos de forma más exhaustiva y, al final de este, expondremos un análisis final para saber de que manera se han cumplido.

1.4. METODOLOGÍA

Para realizar esta investigación hemos seguido un proceso que se refleja en las fases de esta, y a su vez, en los apartados tratados para facilitar la ejecución de los objetivos que han sido fijados. Este trabajo consta de una primera parte de investigación sobre la evolución del cine a lo largo de los años 30 del siglo XX, tanto a nivel nacional como internacional; y conceptos básicos referentes a la función del cine como medio de propaganda, haciendo hincapié en su estadía en el contexto de la guerra civil española. Para ello nos hemos documentado a través de diversas fuentes y soportes de distintos ámbitos, tanto de la ciencia básica como de la informática. Con respecto a esta última, hemos profundizado en el campo de las redes sociales en busca de documentación ajena a la que nos puede proporcionar los libros o documentos de texto. Estas páginas sociales de ámbito digital son Instagram o Facebook, donde, por medio de varios blogs especializados en materia de historia o asuntos bélicos han ayudado a incorporar información extra a la ya transcrita. Como ejemplos de estas páginas de referencia tenemos: @historia_historia, @historycolored (Instagram) e *Historia de España en fotografías* (Facebook).

Con respecto a las fuentes tradicionales de búsqueda de información, se ha recurrido a la consulta de libros, artículos de revistas, capítulos de libros, material audiovisual, etc. Utilizándose, por tanto, información y recursos que atienden a disciplinas como Historia, Historia del cine y Ciencias sociales. En último lugar, nos hemos centrado en el análisis de diversos proyectos que ponen en relación la producción cinematográfica española con la producida en el extranjero, para exponer la existencia de una relación audiovisual enfocada en un acontecimiento común. Algunas de las obras realizadas se recogen en las imágenes del apartado de anexos.

1.5. ESTRUCTURA

Para poder llevar a cabo un análisis adecuado sobre la temática de este trabajo, la estructura de desarrollo que hemos elegido entraría dentro de tres bloques; titulados *El cine en los años 30*, *La producción cinematográfica durante la guerra civil española* y *El cine sobre la guerra civil más allá de las fronteras*. Donde se recogerían los principales contenidos a tratar. De tal manera que, como primer punto, dentro del primer apartado, recogemos información sobre la evolución del cine previo a los años de campaña bélica. Primeramente, en el contexto del Hollywood prematuro En Estados Unidos, y, a continuación, en el marco nacional. Además, en este mismo capítulo, se incluye una información general de cómo se veía la producción cinematográfica de carácter propagandístico durante la contienda española, sin centrarnos de forma detallada sobre la situación de un bando u otro, ya que esto lo haremos en la sección siguiente. Aquí recogemos una breve información de como el celuloide ha sido utilizado para dominar moralmente a la sociedad en defensa de una causa concreta, y de cuáles eran los instrumentos y herramientas con las que se contaba para llevar a cabo dicho propósito, añadiendo como refuerzo a dicha explicación algunos ejemplos de obras cinematográficas, ya sean documentales o cintas de ficción producidas en ese mismo contexto. Que, en capítulos posteriores, concretamente en el 3.5 hablaremos de algunas de estas obras describiéndolas de una manera más exhaustiva. En el último espacio que ocupa esta primera sección, también comentaremos las técnicas de comunicación que utilizaron los dirigentes en el ámbito propagandístico para modificar la información que se va a emitir con tal de darle un mayor énfasis a lo que se va a contar y llegue de una manera más directa en la mente del espectador, utilizando en la mayoría de los casos acontecimientos históricos reales, pero variando algunos sucesos simplemente para enriquecer objetivos políticos determinados.

A continuación, entramos en el segundo apartado del marco teórico, centrado en analizar la producción realizada tanto en el bando republicano como en el bando nacional desde el inicio hasta el final de la contienda, dividiendo dicho estudio en las distintas instituciones y organizaciones que las constituyen, con el fin de ofrecer al lector toda una documentación de forma esquematizada, especificando a que órgano pertenece cada apunte. Como podría ser la producción realizada por el sector anarquista o privado en el bando republicano, o la producción de titularidad gubernamental en el nacional. De una manera u otra, se recoge la mayor parte de la elaboración cinematográfica, sobre todo de valor documental durante la lucha armada. Así como un capítulo dedicado al espacio andaluz, con el fin de darle el protagonismo que se merece esta Comunidad Autónoma dentro de este estudio y por la gran riqueza cinematográfica que ha recogido Andalucía a lo largo de la historia del cine español, ya sea por el entorno y lugares que lo rodea o por las personalidades que permiten su explotación benefactora. Este apartado, se complementa con el análisis detallado a la descripción de varias obras de referencia con características propias de cada bando, incluyendo una obra, tomada como muestra de la producción ejecutada en territorio andaluz. Una obra, esta última, elegida debido a su exclusividad con respecto a la aportación de unos elementos narrativos poco vistos hasta el momento en la cinematografía española (la utilización de Flashback, trávelin, plano-contraplano, etc.), y por llevar implícitos las señas de dos movimientos de controversia e importancia social desde principios del siglo XX. Como son el Surrealismo y el Expresionismo Alemán. Además, hay que añadir, que esta película no fue realizada en el contexto de la guerra civil española, sino durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera, lo que significa un mayor aporte documental al cine producido antes del conflicto armado, y, sobre todo, conocer más a fondo la singularidad del cine mudo con respecto al cine sonoro que se empezaría a comercializar a partir de la década de los años 30 a nivel nacional e internacional.

Como último apartado, destaca un espacio dedicado a mostrar los rasgos primordiales de la producción confeccionada por otras potencias extranjeras, pero con miras a la guerra civil española.

2. EL CINE EN LOS AÑOS 30

2.1. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL

A mediados de la década de los años 20, concretamente en 1926, sucede un acontecimiento de gran relevancia para el mundo audiovisual. La empresa de producción y distribución cinematográfica Warner Bros decide dar un paso más allá de la proyección óptica, más que conocida dentro de la industria, para experimentar con la técnica del sonido. Surge así la primera proyección sonora con la presentación de la película *Don Juan* (1926) de Alan Crosland ([Anexo 4](#)), que cautivó a un público dubitativo ante tal innovación. Esta película recibió la aceptación tanto del público como de la crítica, y valió para que a partir de este momento tanto las industrias como todo el sector cinematográfico se dispusiera a hacer cambios y reorganizar la estructura referente a este nuevo avance.

A pesar de la crisis económica y social que estaba aflorando en Estados Unidos a finales de la década, el sector del cine no se vio afectado de la misma manera, ya que fue visto por la gente como un espacio para evadirse de los problemas sociales. De esta manera, fue el lugar perfecto para que nuevas empresas aparecieran en el sector audiovisual, y otras alcanzaran más notoriedad; como fueron: La Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century-Fox, Columbia, Paramount, Universal o la Warner Brothers, entre otras. Afloró la demanda de una serie de géneros cinematográficos, destacando; el musical, terror, aventuras, cómico, western y el animado. Sin embargo, los principales protagonistas en todo este cambio, y, por tanto, los mayores beneficiados, fueron los actores y directores que se convertían, en muchas ocasiones, en el motivo fundamental de que la película terminase teniendo éxito. Algunos de los intérpretes y directores más reconocidos en esta época en Estados Unidos fueron Charles Chaplin, los hermanos Marx, Stan Laurel, John Wayne, los hermanos Marx, Alfred Hitchcock, John Ford, Frank Capra, etc.⁸

En Europa, el cine experimentó un cambio considerable presionado por el rápido crecimiento de la producción estadounidense, y sobre todo por el surgimiento del cine sonoro, que había llegado al viejo continente y era cada vez más demandado. De esta manera, surgieron nuevos

⁸ Crespo, M.A. (22 de enero de 2009). Historia del cine (1930-1939): La llegada del sonido y la crisis industrial de 1929. *AMR Producciones*.

Recuperado de <http://amrproducciones.blogspot.com/2009/01/historia-del-cine-1930-1939.html>

estudios como Pinewood en Londres, Cinecittá en Roma o Barrandov en Praga. Y una nueva forma de producir cine influenciada por los movimientos artísticos de las vanguardias de principios de siglo. Alemania fue la primera en ocupar el liderazgo en este sector, y en hacerle la competencia a Estados Unidos. Pero esto solo fue a principios de la década de los años 30, cuando aún no había subido al poder el partido Socialdemócrata Obrero de Alemania (SDAP), ya que a partir de este momento, su esplendor fue afectado por la emigración, persecución y exilio de gran número de directores, actores y actrices de origen judío que se vieron obligados a marcharse en busca de nuevas oportunidades, tanto a otros países europeos como a Estados Unidos, huyendo del régimen discriminatorio y autoritario impuesto por Adolf Hitler a partir de 1933. Algunas de las películas que caracterizaron este periodo en Alemania fueron *El ángel azul* (1930) por Joseph von Sternberg, *M. El vampiro de Dusseldorf* (1931) por Firtz Lang ([Anexo 5](#)), y *El flecha Quex* (1933) de Hans Steinhoff.

La crisis en el sector audiovisual alemán fue aprovechada por la industria francesa para intentar hacerse eco a nivel internacional, sin embargo, este intento de abanderar el liderato europeo frente al sector estadounidense, no le duro mucho, debido, entre otras cosas, porque no contaba con los derechos necesarios para poder producir películas sonoras. De tal manera, que el gobierno francés tuvo que conformarse con fomentar un tipo de cine más clásico y tradicional, influenciado por los movimientos de vanguardia europeos. El cine sonoro tuvo otro tipo de aceptación más positiva en Reino Unido, donde la industria del cine en este país tenía gran relación con Estados Unidos en cuanto a intercambios de técnicos, guionistas y directores se refiere. A pesar de ello, R.U. desarrolló estrategias cinematográficas propias para intentar contrarrestar los éxitos de los países vecinos, como era el cine de documental. En este periodo destacan películas como *La vida privada de Enrique VIII* (1933) por Alexander Korda ([Anexo 6](#)), y *Treinta y nueve escalones* (1935) por Alfred Hitchcock, el cual estaba comenzando a destacar en la industria del cine. Finalmente, en el continente europeo destaca Italia y la Unión soviética, donde sus poblaciones estaban sometidas a unos regímenes autoritarios, que aun siendo de distinta índole ideológica, el sector cinematográfico estaba centrado en proyectar cintas donde marcasen y difundiesen dicha autoridad al exterior, ya fuese durante el fascismo de Mussolini o el comunismo de Stalin.

Fuera del continente americano y europeo, solo se tiene un pequeño conocimiento del cine realizado en la zona oriental, concretamente en Japón. Donde sería a partir de finales de la

década de los años 30 cuando comience a desarrollarse un cine con rasgos propios de la técnica empleada en Europa, pero donde destacarían temas característicos de la cultura japonesa.⁹

2.2. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

El cine español, desde principios de siglo XX hasta el comienzo de la guerra civil, era un cine que no contaba con el apoyo del Estado, la relación Cine-Estado, era muy pobre, y esto se reflejó en el producto final ofrecido al público, un producto ausente de riqueza audiovisual y narrativa. Al Estado solo le interesaba el dinero generado, por lo que aportaba ayuda a la hora de enviar el producto fuera de la frontera. Sin embargo, su rentabilidad en el exterior era efímera, cuya estructura narrativa no atraía a los países extranjeros. La industria cinematográfica española dependía en muchos casos de las coproducciones, colaboraciones de empresas españolas con otras internacionales, como una vía para adquirir beneficios económicos y de algo de reconocimiento exterior al cine español. Intención que nunca llegó a consolidarse del todo, hasta nuestros días. Uno de los motivos que podría explicar ese poco acercamiento entre Estado y cine en las primeras décadas del siglo XX, se entiende si recordamos los numerosos sucesos de inestabilidad política y social que le sucedieron. Nos referimos a la Monarquía de Alfonso XIII, la Dictadura de Miguel Primo de Rivera, y la posterior instauración de la II República española en 1931. Estos sucesos provocaban, de alguna manera, que no existiera una estabilidad política suficiente para garantizar una protección segura hacia el desarrollo cinematográfico español.

Cuando los sublevados comenzaron a visualizar su victoria en el conflicto civil, pronto empezaron a instaurar unas reglas en el campo de la cinematografía, disponiendo este medio hacia un propósito claramente propagandístico, donde el Estado franquista dispuso un rígido control de censura hacia la industria del cine, con la intención de que la temática planteada y su posterior desarrollo fuese enfocado a ensalzar al gobierno del caudillo, al poderío militar, y a los ideales de la familia, el valor y la patria.

⁹ Mácia, J. & Pacios, C. (12 de marzo de 2012). El cine europeo de los años 30 y 40. *Historia del Cine*. Recuperado de <http://imagen1tardefp.blogspot.com/2012/03/el-cine-europeo-de-los-anos-30-y-40.html>

2.2.1. EL CINE EN LA II REPÚBLICA

El cine sonoro, surgido a mediados de la década de los años 20 en E.E.U.U y extendido a otros lugares desde principios de la década de los 30, no tardo en tomar presencia en el cine español en 1932, coincidiendo con la instauración de la II República (1931-1939) tras el fin de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Desde un principio, las salas de cine acogieron a un público interesado por esta novedad cinematográfica traída del nuevo continente, para posteriormente, proyectarse películas realizadas en España con la esencia norteamericana. Es decir, con un carácter comercial.

Según avanzaban los años, y el cine sonoro se hacía cada vez más querido por el público, las obras audiovisuales que se producirían en la Península reflejarían un aspecto más popular, es decir, una temática más cercana a los problemas sociales del momento. Esta corta etapa pasaría a ser conocida como “la edad de oro del cine español”.¹⁰

Luis Buñuel tendría un gran protagonismo en este periodo como director de cine. Junto a sus dos primeros proyectos: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930); destaca también su tercera película, realizada ésta durante la II República, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) ([Anexos 7](#) y [8](#)). Esta cinta es un documental que dura 27 minutos, donde se cuenta la cruda realidad en la que vivían los habitantes de las Hurdes, una región montañosa en la provincia de Extremadura. La idea de realizar este documental, Buñuel, la tomo del estudio antropológico que el francés Maurice Legendre había realizado sobre el comportamiento de las gentes de este mismo lugar.¹¹ Esta condición realista del director español se observa también en la supervisión que hizo del documental dirigido por Jean Paul-Le chanois, titulado *España 1936* (1937), donde mostraba su apoyo a la causa republicana frente a la amenaza de la fuerza sublevada. Durante la II República la productora CIFESA tomó la iniciativa a la hora de ser una de las empresas que más películas produjo, y la mayoría de ellas con gran aceptación entre el público. Destacan: *La aldea maldita* (1930) o *Nobleza baturra* (1935) dirigidas ambas por Florián Rey, y *La verbena de la paloma* (1935) realizada por Benito Perojo.

Sin embargo, también hubo otra serie de películas de rasgo comunista que no vieron la luz en España a causa de que el gobierno republicano quería evitar una posible revuelta popular en

¹⁰ Laborda, L. (10 de febrero de 2013). El cine español durante la segunda república. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://blogs-lectores.lavanguardia.com/la-historia-en-35mm/?p=520>

¹¹ Lo que me más se asemeja de la obra del conservador francés Maurice Legendre con la película de Buñuel es la estructura narrativa y la forma en la que tienen ambos de contar los sucesos. Es decir, la manera con la que reflejan la realidad de los hechos.

las calles, de carácter bolchevique, provocadas por las escenas reivindicativas de algunas de las proyecciones llegadas del exterior, como, por ejemplo; *El acorazado Potemkin* (1925) dirigida por el cineasta soviético Serguéi Eisenstein,¹² o *Los Miserables* (1934) dirigida por el director francés Raymond Bernard. El principal objetivo de esta censura era evitar que las escenas donde aparecieran barricadas o manifestaciones populares en contra del régimen establecido se trasladasen al territorio español como una manifestación de la realidad donde aquellos grupos a favor del comunismo comenzasen a enfrentarse a las fuerzas armadas. Para evitar esto, todas las películas comercializadas en España eran analizadas ante cualquier señal de índole comunista, antes de ser proyectadas en las salas de cine.¹³

2.3. EL CINE COMO PROPAGANDA

El cine ha sido utilizado como propaganda en el momento en el que el realizador de dicha obra ha querido plasmar un tema o un concepto con una intencionalidad concreta, principalmente para influir un pensamiento determinado en el espectador, y que este se sienta identificado con el mismo. El cine es el medio perfecto para poder plasmar una idea, y que ésta llegue a conseguir su objetivo, ya que cuenta con la unión de imagen y sonido, lo cual hace que la información ofrecida sea captada por el espectador de una manera más eficiente. Este argumento puede ir dirigido a criticar un ámbito concreto, como puede ser el político, social o económico; o, por lo contrario, exaltarlo. Todo depende de quién sea el monitor de dicho proyecto. Si, por ejemplo, el realizador tiene total libertad de movimiento de la ejecución de su proyecto audiovisual, podrá plasmar sus ideas tal y como las piensa, pero, sin embargo, si dicho proyecto está financiado por el Estado, éste es el encargado de dirigir los hilos narrativos fundamentales y, como consecuencia, no se criticará o dañará la imagen de este. Esto ocurre con el caso de los regímenes fascistas instaurados en Europa a principios de siglo XX, donde

¹² *El acorazado Potemkin*, en principio iba a ser una película que tratase varios acontecimientos vividos en Rusia en los primeros años del siglo XX, desde la sublevación de 1905 hasta el levantamiento contra el zar Nicolas II en 1917. Finalmente, Eisenstein optó por filmar únicamente el motín en el acorazado del mismo nombre en junio de 1905. Amiguet, T. (19 de septiembre de 2018). “El acorazado Potemkin”, mejor película de la historia del cine. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20180919/451904840773/el-acorazado-potenkim-cine-peliculas.html>

¹³ Paz Rebollo, M.A. & Montero Díaz, J. (2010). *Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)* (Disertación doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

sus dirigentes utilizaban este medio para adoctrinar a las masas con ideales patrióticos y convencerlos de que dicha causa es la justa, a la vez que se encargaban de desprestigiar al enemigo, y aglutinar a la sociedad hacia una causa comprometida por medio de la actuación bélica, como llegó a conseguir Adolf Hitler en su postura expansionista con la ayuda de Joseph Goebbels como ministro de Propaganda, o Francisco Franco, con la ayuda de Manuel García Viñolas como director general de Cinematografía y Propaganda.

El cine desarrollado durante la guerra civil tuvo una función fundamental que fue la de la propaganda, y con ella, influir en las masas sociales, y, sobre todo, hacer ver a los comités de no intervención internacionales, llamados así por parte del bando republicano, de la necesidad de participar en esta guerra para evitar que el nacionalismo implantase su poder en territorio español, lo que significaría ver esta situación como una reivindicación en el resto de los territorios, como así terminó siendo.

En cuanto a la propaganda utilizada por el bando sublevado, esta fue mayor que el republicano. Su disponibilidad en cuanto a materiales de grabación, oficinas técnicas y laboratorios superaba la del bando leal a la II República, al menos a partir del ecuador del conflicto. Los centros de estudio estaban localizados en Madrid, Barcelona y Valencia. Sin embargo, cuando la facción golpista comenzó a hacerse más fuerte en el contexto bélico, e iba instaurándose el primer estado franquista, rápidamente se planteó la creación de una institución enfocada a difundir la ideología nacionalista por la vía de la propaganda audiovisual, cristalizada en el conocido Departamento Nacional de Cinematografía ([Anexo 9](#)), formado en abril de 1938.¹⁴

Este Departamento se creó tras el nombramiento de Ramón Serrano Suñez como ministro del Interior, el cual estaba al cargo del Servicio Nacional de Propaganda, donde se desarrollan actividades como la Radiofusión, el Cine, el Teatro, la Música, la Artes plásticas, etc. La creación de un departamento cinematográfico surgió con la intención de enfocar un sector exclusivamente a este medio, viendo el éxito que estaba cosechando en otros países como Alemania, Italia o Estados Unidos, donde había una unión y control por parte del Estado a la Industria del Cine. El encargado de la Jefatura de este departamento fue el periodista murciano Manuel Augusto García Viñolas, quien rápidamente supo en qué funciones iba a ir dirigido, primero; en la producción de documentales y noticiarios con carácter propagandístico, estableciendo un control férreo a la producción internacional para coger ideas de creación para la suya pro-

¹⁴ Castro de Paz, J.L. (2010). *Cine + Guerra Civil: Nuevos hallazgos: Aproximaciones analíticas e historiográficas* (1ª ed.) Universidad da Coruña.

pia, como hizo con el modelo italiano del Instituto Nazionale LUCE, o el alemán Reichsfilmkammer, visitando éste último el propio Viñolas en 1938, con el fin de conocer la estructura de trabajo, y los métodos empleados por este estudio para distribuir las obras producidas al exterior. Segundo, para saber qué películas de producción extranjera iban en contra de los ideales defendidos por el régimen, y, por consiguiente, evitar su difusión en territorio español e incluso eliminar sus nombres de los títulos de crédito. Y, en tercer lugar, este departamento también se centró en un control férreo de la producción española que se realizaba a nivel nacional y extranjero. Viñolas terminó siendo condecorado por Franco con la Gran Orden Imperial de las Flechas Rojas, como máximo reconocimiento y galardón al Mérito Nacional. En cuanto a la distribución de películas, había tres empresas que estaban a cargo de ello, como eran; CIFESA, para el campo hispanoamericano, Hispania Tobis, para el campo español, TOBIS alemana para el resto de los países. Todas ellas incluían en la producción productos de índole franquista para dar a conocer al exterior los ideales y estandartes en los que se movía dicho régimen.¹⁵

En cuanto a la repercusión que tuvo la propaganda del conflicto civil español a nivel internacional, lo vemos en Alemania, Italia, Francia, La Unión Soviética e Inglaterra. Se apuntó el desarrollo propagandístico español, en cuanto a sus estrategias comunicativas, como el ejemplo a seguir en el resto de los países, sobre todo europeos. La amenaza comunista que invadía Europa en el periodo en el que sucedía la guerra en España, fue el motivo perfecto para que muchos países tomarán como ejemplo la lucha entre fieles a los ideales tradicionales y los que querían la perduración de la II República en la Península Ibérica, con el fin de realizar una producción audiovisual mostrando los aspectos negativos del comunismo y cuáles son las consecuencias de una exaltación de este. En Suiza, destaca la realización de *La Peste rouge* por Jean-Marie Musy en 1938, o en Francia, durante el gobierno de Vichy, destacan también algunas obras donde se plasmó el caso español de esos momentos, como en *Français vous avez la mémoire courte* de Jean Morel y Francois Chavane en 1942.

Todo el conglomerado de elementos comunicativos utilizados por la Institución propagandística nacional española, como; el cine de propaganda, reportajes cinematográficos, documentales de montaje, contrapropaganda, revistas gráficas, noticiarios y fotografías; traspasaron las fronteras españolas para plantarse dentro de las redacciones de países como Alemania, cuyo gobierno dirigido por Hitler decidió firmar un acuerdo con España para permitirle a ésta realizar producciones cinematográficas en suelo alemán, a través de la creación en 1936 en Berlín

¹⁵ García Fernández, E.C. (2006). La influencia del Estado en la cinematografía española. Área abierta nº 15.

del estudio Hispano Film Produktion (HFP). Esta empresa, a pesar de no tener un carácter estatal, su creación formaba parte del proyecto de regeneración del gobierno en cuanto a la producción cinematográfica. Se instauró en suelo alemán, concretamente en los laboratorios Geyer. La pieza clave que sirvió como eje de unión de la colaboración propagandística entre ambos países fue Joaquín Reig Gozalbes. Entre sus producciones, destacan algunas centradas en el suceso de la guerra civil, como *Geissel der Welt* (1936-1937), *¡Arriba España!* (1938) y *España heroica* (1938). Italia no se quedó atrás a la hora de mostrarle su compromiso ideológico a España por medio de la cámara, reflejado en la obra *Arriba Spagna* por Corrado d'Errico en 1937, o *¡España, una grande libre!* de Giorgio Ferroni en 1939.

En cuanto a la producción realizada a favor del bando republicano, lo encontramos en el interés que ofreció la Unión Soviética, enviando a España en agosto de 1936 a Pravda Mikhail Koltzou como corresponsal, y cuyas palabras eran transformadas en imágenes gracias a la colaboración de dos operadores compatriotas suyos, Roman Karmén y Boris Makaseineu. Esta colaboración realizó la obra *Sobre los sucesos de España* (K Sobytiyam v Ispanii) entre 1936 y 1937, contando los sucesos ocurridos durante la defensa de Madrid por parte del Gobierno republicano frente a las fuerzas golpistas. Esta cinta tenía rasgos de documental, ya que mostraba los sacrificios y esfuerzos que hacían las gentes de la ciudad por mantener viva la esencia democrática y evitar que los nacionales la ocupasen. Sin reparos, este metraje describe escenas duras propias del conflicto bélico para recalcar en territorio soviético hasta que límite podía llegar la ambición del poder de los nacionalismos que, tomando como ejemplo España, estaban comenzando a hacerse notar en Europa de la mano de Alemania o Italia. Esta primera obra, junto con otra llamada *Esfir Shub*, permitió la creación de una proyección conjunta titulada *Ispanija*¹⁶, la cual se estrenó en la Unión Soviética en agosto de 1939, apenas unos meses tras haberse concluido la guerra civil española, y antes de que se produjera el pacto la U.S. con la Alemania Nazi en el preámbulo de la II Guerra Mundial.

De los países europeos, que después tuvieron una implicación importante en la II Guerra Mundial, pero, sin embargo, mantuvieron una política de no intervención durante el conflicto interno español, aparece Reino Unido, que no solo lo hizo a nivel político y armamentístico, sino también en cuanto a tema de producción audiovisual. Solo se registra la llegada a territorio español en 1936 de Ivor Montagu, creador de la *Progressive Film Institute*, para realizar

¹⁶ Documental de montaje creado tras la Guerra Civil española por Esfir Shub, tomando como base las imágenes rodadas por los corresponsales de los noticieros soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseyev durante el conflicto.

un documental sobre la defensa de la ciudad de Madrid por las fuerzas republicanas en la llamada *The Defense of Madrid*.

Sin embargo, fue mayor la implicación realizada por Estados Unidos, que a pesar de su política de no intervención en territorios continentales como era el caso de Europa, decidió aportar su granito de arena a la causa republicana con la película, con rasgos de documental, de *Fury Over Spain*, realizada por Juan de Pellejá y Louis Frank en 1937. Y, sobre todo, destaca la obra de Joris Ivens y el operador John Ferno, titulada *The Spanish Earth*, ambientada también en la lucha ofrecida por los milicianos republicanos en el avance nacional hacia la capital de España, pero centrada en los hechos ocurridos en el pueblo de Fuentidueña, situado en la carretera que une Valencia con Madrid. Los sucesos aquí narrados, y desarrollados como un documental, sirvieron para que la izquierda norteamericana recaudara financiación a favor de la lucha republicana en el conflicto¹⁷.

2.3.1. PROPAGANDA CON CARÁCTER MITOGRÁFICO

Esta propaganda reflejada en la producción cinematográfica está impregnada, en la mayoría de las realizaciones, por un carácter mitográfico. Es decir, tanto el bando nacional como el republicano sentían la necesidad de ensalzar sus ideologías y, de alguna manera, legitimar las posturas que estaban defendiendo, recurriendo a historias o acontecimientos pasados, dando a entender que por lo que estaban luchando en su presente tenía su justificación en lo que lucharon sus antepasados en el pasado.

En el caso de la España nacional, en el ideal de *España heroica*¹⁸, queda reflejado en que cada uno de los elementos utilizados por los sublevados durante y después del conflicto sirven para sostener su valía y merecedora victoria en el mismo. *España heroica* era un documental producido, en colaboración con Alemania, por la empresa cinematográfica Hispano-Film-Produktion, de la cual se hicieron tres versiones, y una de ellas era en español, principalmente como reivindicación de una España auténtica frente a la traición y la degradación política. Su objetivo era legitimar el golpe de Estado de 1936 y, a su vez, se realizó como respuesta a las películas producidas por la propaganda republicana con mayor calidad y éxito de recepción en el ámbito internacional que las producciones de marca fascista. Es habitual ver cómo la

¹⁷ Sánchez-Biosca, V. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). Cuadernos de Información y Comunicación (CIC), 12.

¹⁸ Sánchez-Biosca, V. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). Cuadernos de Información y Comunicación (CIC), 12, p. 87.

propaganda golpista, tanto audiovisual como literaria, recurre a los hechos históricos del pasado para ensalzar la grandeza del espíritu patriótico español, y demostrar, que ese territorio pertenece aquellos herederos del sentimiento nacional que ocupó el periodo de los Reyes Católicos, la expulsión de los moriscos de la Península, la constitución de la Dinastía de los Austrias, la hegemonía del reinado de Felipe II, la conquista del “Nuevo Mundo”, etc. Achan el fin de todo ese esplendor que experimentó el sentimiento de unidad español con la instauración de la II República el 14 de abril 1931, y, por tanto, la caída de la Monarquía de Alfonso XIII. A su vez, era habitual ver cómo, dentro del aspecto político se añadían elementos que fomentaban la figura ideológica como era la bandera monárquica, las oraciones, el culto religioso, los himnos, etc.

Por otro lado, la utopía libertaria de la que haría uso el bando republicano se forjará a partir de la creación del Comité Central de Milicias Antifascistas el 19 de julio de 1936, confeccionada esta constitución como empuje entusiasta para las organizaciones anarquistas a la hora de reivindicarse y alzarse por encima del impulso de reconquista ideológica tomada por los sublevados. Este grito al cielo rápidamente se cristalizó en hechos, protagonizados por jóvenes anarquistas que tomaron las calles de Barcelona, y dejaron su seña anticlerical y anticapitalista, quemando iglesias, conventos y edificios gubernamentales. Estos sucesos fueron narrados con furor y detalle en el filme *Reportaje del movimiento revolucionario*, realizado por Mateo Santos, y considerándose la primera pieza de propaganda anarquista, que se usó, a su vez, para exaltar ese ideal liberal y democrático que había traído la instauración de la II República, y estos activistas no iban a permitir que terminase desapareciendo.

3. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En cuanto a la producción cinematográfica realizada por ambos bandos durante la Guerra Civil española, hay que decir que esta producción es una fuente documental importantísima para conocer la situación, sobre todo social, que se vivía en este tiempo en España. Este medio era utilizado por ambos bandos para legitimar sus acciones y desprestigiar al enemigo, pero a pesar de esta similitud, encontramos algunas diferencias, como, por ejemplo, el sistema de censura. Así, en el bando a favor de la Monarquía, era más estricta, necesitando, además de la oficial, un permiso para rodar la noticia, y esta reprobación no solo se basaba en el aspecto político, sino también en el social y religioso. En cambio, en el bando republicano, la censura solo se centraba en analizar las connotaciones políticas que pudieran existir. Otra diferencia para destacar era el objetivo que querían reflejar cada bando. Mientras al republicano le interesaba, sobre todo, ofrecer al exterior una imagen de resistencia y sacrificio social frente al ataque constante de los golpistas; estos últimos se centraban más en reflejar su poderío militar y presentar la imagen de un ejército fuerte. Una característica similar para ambos bandos es la meta a la que iba enfocada esta producción; es decir, todo el metraje realizado durante la contienda estaba destinado a ensalzar la ideología defendida por ambos, y no por conservar el apartado cinematográfico que había permitido dicho objetivo. De tal manera que la industria cinematográfica española, quedó prácticamente destruida tras el conflicto, y tuvo que pasar varios años más tarde para que empezara a resurgir de nuevo, concretamente durante la dictadura de Franco.

Aunque luego cambiase la situación de poderío, hay que decir que, al principio de la contienda, el bando republicano contaba con mayores medios, tanto materiales como económicos, y con estudios de rodaje que en el bando sublevado. Mientras el republicano tenía sedes de producción calves, en Barcelona y Madrid; el bando contrario contaría débilmente con algunos puntos periféricos como era Andalucía, en donde rodó dos producciones: una en Cádiz, titulada *Asilo naval*, de Tomás Cola; y otra en Córdoba, *El genio alegre* de Fernando Delgado. El poderío de producción republicano frente al sublevado duró durante todo el conflicto, reflejándose en un total de 360 producciones republicanas frente a 93 del bando nacional.

3.1. DESIGUALDADES EN LA PRODUCCIÓN DE AMBOS BANDOS

Desde el inicio de la guerra, el bando republicano tomó la iniciativa en el desarrollo de la producción cinematográfica en suelo español. Claramente la diferencia de calidad y volumen de producción entre bandos durante la contienda fue considerable. Mientras el bando republicano contaba con centros de producción en Barcelona y Madrid, hasta casi el final de guerra, la facción sublevada dependería del apoyo alemán, con sede en los laboratorios Geyer en Berlín, y en Lisboa.

El bando republicano tenía como principal centro de actuación en la producción cinematográfica, Barcelona. Donde se encontraba el Comité de Producción C.N.T.-F.A.I.¹⁹ ([Anexo 10](#)) desde la cual se crearían dos series de reportajes, *Aguiluchos de la F.A.I. por tierra de Aragón*, dirigido por Jacinto Toryho en 1936, y *Madrid tumba del fascio*, realizado por Ángel García Verchés entre 1936 y 1937 (donde se describía la situación del pueblo en la defensa de la capital). Destaca también la creación de la Comisaría de Propaganda de la Generalidad de Cataluña en octubre de 1936, dirigida por Jaume Miravittles, que decidió crear una sección de cine llamada Laya Films, y colocando al mando a Joan Castanyer. Esta sección destacaría sobre todo por la realización del noticiario *Espanya al día* en 1937, donde se reflejaría la gran inversión propagandística utilizada por la Republica. A su vez, el Gobierno republicano, teniendo a la cabeza a Largo Caballero, creó el Ministerio de Propaganda en enero de 1937, donde se realizarían películas dirigidas a ensalzar el poderío republicano al exterior, e intentar buscar un apoyo de las potencias internacionales. Destaca *Sierra de Teruel*, confeccionada por la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado de la Republica, dirigido por un novelista francés, llamado André Malraux. El sector anarquista, también tuvo protagonismo dentro del bloque republicano en la producción de largometrajes con carácter de reportaje. Lo cual lo encontramos en *Reportaje del Movimiento revolucionario en Barcelona*, dirigido por Mateo Santos en 1936, donde se describía el padecimiento y a su vez resistencia que ofrecía el pueblo español en las calles de Barcelona frente al ataque indiscriminado de los golpistas. En cuanto a la actuación sublevada en el campo de la propaganda y la producción cinematográfica, al iniciarse la guerra, la posición a favor de la instauración de un régimen autoritario tenía una tímida presencia en este espacio, donde aparece el Gabinete de Prensa creado en agosto de 1936 por la Junta de Defensa Nacional, que más tarde pasó a llamarse Oficina de Prensa y Propaganda. A su vez, la Falange española encaminó una fase de producción liderada

¹⁹ Las Siglas C.N.T. hacen alusión a la Confederación Nacional del Trabajo, y las siglas F.A.I. representan la Federación Anarquista Ibérica.

por José Antonio Primo de Rivera, en abril de 1936, quien nombró a Vicente Cadenas como jefe Nacional de Prensa y propaganda, basado en el Ministerio de Propaganda alemán, y fue la primera organización en contar con la colaboración de empresas privadas como CIFESA²⁰ y Films Patria. Sin embargo, esta introvertida presencia por parte de los golpistas se transformó en una mayor presencia, a partir de 1938, cuando la ventaja en la contienda giraba en torno a ellos. En este caso, destacamos la creación en abril de 1938 del Departamento Nacional Cinematográfico (D.N.C.), en cuya cúspide se encontraba Ramón Serrano Súñez. A raíz de esta organización, se decretó en ese mismo mes la Ley de Prensa, que pasó a estar dirigida por Manuel Augusto García Viñolas. La D.N.C, como pasó a llamarse, llevó a cabo una serie de documentales de propaganda, financiados algunos de ellos por acuerdo realizados con el III Reich. Uno de sus primeros documentales de propaganda fue *El noticiario español*, el cual era una serie realizada entre 1938 y 1941, donde se ensalzaba los símbolos y acciones representativas del Estado Nacional franquista, como la bandera del águila, desfiles de la victoria, etc. Otro fue *Prisioneros de guerra* de 1938 por el propio García Viñolas. En esta cinta de intentaba vender al exterior la imagen de que el régimen franquista, a pesar de haber ganado la guerra, no realizó un trato inhumano hacia los vencidos, sino todo lo contrario, estos eran tratados de una forma respetable y decente.

Pero, sin lugar a duda, la obra de propaganda cumbre realizada por el bando nacional fue *¡Presente!* producida en 1939. Este documental narra los hechos que acontecieron a la procesión fúnebre de los restos del líder de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, fusilado el 20 de noviembre de 1936, y trasladado su cuerpo desde Alicante hasta el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Más tarde, concretamente en enero 1942, se crea el NO-DO²¹ ([Anexo11](#)).

²⁰ Compañía Industrial de la *Film Español*, S.A., más conocida como CIFESA, era una empresa española creada en 1932 por la familia comerciante Trénor hasta el año 1961. Estaba dedicada a la producción y distribución de película, alcanzando su máximo esplendor entre 1942 y 1945.

²¹ Era un noticiero semanal perteneciente al régimen franquista y que se mostraba en las salas de cine españolas con antelación a la proyección de la película. Su emisión se desarrolló entre 1942 y 1981.

3.2. EL CINE EN EL BANDO REPUBLICANO

En el bando republicano durante la contienda, situamos a Madrid y Barcelona como centros para la producción cinematográfica, si bien, encontramos diferencias entre ambas. Ya que mientras en Cataluña, toda la producción, a principios de 1936, estaba en manos de la Confederación Nacional, y la Generalitat ofrecía un gran control hacia esta producción, interpretada por los anarquistas como un agresión hacia la libertad interpretativa; en Madrid, el control residía en manos de la Junta de Espectáculos que, a su vez, favorecía la creación audiovisual de los distintos sectores sindicalistas que ahí se congregaban, como por ejemplo la Unión General de Trabajadores (UGT). Sin embargo, en el momento en el que la capital comenzó a ser atacada y bombardeada por los golpistas sen octubre de 1936, dejó de ser el centro industrial, pasando el protagonismo a manos de Barcelona, entre otras cosas, por su distanciamiento geográfico en el conflicto, y por su cercanía con Francia, favoreciendo esto en la financiación de películas y en la exportación e importación de estas.

En 1936, debido a que el Gobierno republicano no ofrecía una legislación de censura rígida, en las principales carteleras del país existía una gran diversidad de obras, desde noticiarios y películas española hasta obras de origen soviético y estadounidense. Y, a diferencia del bando sublevado, la producción cinematográfica apenas estaba siendo financiada por instituciones privadas, dejando esta responsabilidad a las organizaciones sindicales, y a los distintos partidos políticos que conformaban el Gobierno republicano.

A) *La producción anarquista*

La producción anarquista en España durante el conflicto la centramos en dos lugares de importancia, en Madrid y en Barcelona. Sin embargo, desde el principio de la guerra, la segunda tomó la iniciativa en la producción cinematográfica, ya sea, por el gran apoyo que le dio el Gobierno catalán a los sindicatos, por tener menos ataques aéreos, o porque sufrió menos cortes de suministro eléctricos que Madrid. Por una razón u otra, Barcelona lideró la realización de documentales, largometrajes y cortometrajes de ficción, siendo el referente de la República en el ámbito audiovisual durante el conflicto.

Al comenzar la guerra, la Geberalitat de Catalunya dejaría de producir cine, y esta función la recogería el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), sindicato, a su vez, de la CNT-FAI, que luego pasaría a llamarse el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE), teniendo el control de todo el sistema de exhibición en la capital catalana. La empresa productora y

distribuidora S.I.E. Films surge tras el éxito cosechado por los republicanos en Cataluña frente a los que se oponían al régimen democrático en octubre de 1936, lo que conlleva a que la Generalitat se hiciese con el control de casi todas las salas de exhibición, con el objetivo de modificar la industria cinematográfica en Barcelona que había quedado paralizada. Este sindicado, a parte del cine, se enfocaría en otras artes escénicas como la música, la danza, el teatro, el circo, etc. Entre su producción destacan documentales como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* ([Anexo 12](#) y [13](#)), dirigido por el periodista y escritor Mateo Santos en julio de 1936, donde se muestran los enfrentamientos entre los anarcosindicalistas y los golpistas en Barcelona. Este documental relata la última etapa que pondría fin a los ataques de los golpistas en esta capital catalana, y tiene como objetivo incentivar la esperanza de victoria sobre los sublevados, así como reflejar la renovación política y cultural que estaba experimentando el sector anarquista. Destaca también, como documental, *Bajo el signo libertario* de Ángel Lescarbourea Santos, realizado en el mismo año que la anterior, donde se presenta la vida cotidiana de la sociedad del pueblo zaragozano, Pina del Ebro, en medio de las hostilidades. Esta obra, se traduce como un reportaje que pretende ensalzar el ideal anarquista de prosperidad rural frente al ambiente contaminado de la ciudad, por un gobierno corrupto y por un exceso de poder de los comunistas sobre los ciudadanos. Lo cual se expresa en la siguiente frase sacada de parte de un diálogo en un fragmento de la película; “Del campo, que no de las ciudades envilecidas y enfermas de falsa civilización ha de venir la pauta del nuevo devenir revolucionario”.²² Entre su producción de ficción, tenemos *Aurora de esperanza* de Antonio Sau en 1937, reflejando los problemas sociales dentro de los círculos anarcosindicalistas, y *Barrios bajos* (1937) de Pedro Puche. *En la brecha* (1937) por Ramón Quadreny, cuenta las vidas personales de algunos de los afiliados a la CNT-FAI y *La silla vacía* (1937) de Valentín R. González, con el objetivo propagandístico de fomentar el alistamiento de jóvenes al bando anarquista en el frente de Aragón. Es en este contexto donde la Generalitat de Cataluña crea la productora y distribuidora *Laya Films*, dirigida por el pintor, escenógrafo y escritor Joan Castanyer, y atribuida al Comisariado de Propaganda. El Comisariado de Propaganda, dirigido por Jaume Miravirilles en septiembre de 1936, fue una institución creada con el objetivo de que la situación que estaba sufriendo el Gobierno republicano tras el inicio de la Guerra Civil, fuese escuchado por el resto de los países europeos tras la creación del Comité de No-Intervención. Este comisionado, en noviembre de 1936, creó Laya Films, la

²² Castro de Paz, J.L. (2010). *Cine + Guerra Civil: Nuevos hallazgos: Aproximaciones analíticas e historiográficas* (1ª ed.) Universidad da Coruña, p.65

cual aparte de ser un departamento de producción, también lo era de distribución. Sin embargo, destacó sobre todo por la producción de noticiarios y documentales. Predomina el noticiario de *España al día*, creado en diciembre de 1936. En total llegó a realizar en torno a 107 noticiarios, y más de 20 documentales. Todos estos con un enfoque bélico, pero también tratando problemas civiles, económicos y culturales. Laya Films comenzó a atraer la atención de la industria cinematográfica internacional, en concreto, la atracción que recibió por parte de la mayor Paramount Pictures. Llegando a un acuerdo de intercambio de noticias, e incluso contribuyendo a difundir propaganda republicana. Sin embargo, las amenazas que recibió por parte del gobierno franquista hicieron retroceder a la Paramount de su cooperación.

Sin embargo, tras los sucesos ocurridos en mayo de 1937,²³ las intenciones de las producciones realizadas por este sector dejaron de estar enfocadas a la propaganda, y más a reflejar el sufrimiento de los civiles durante los ataques de los enemigos. Este nuevo cine de ficción seguía teniendo un carácter comercial, pero de contenido social, preocupándose por reflejar los problemas de los civiles. Convirtiéndose los reportajes sobre el frente y la vida en retaguardia los principales enfoques cinematográficos. Un ejemplo de esto lo tenemos en *Así vive Cataluña* (1938) por Valentín R. González o en *Bombas sobre el Ebro* (1938) de Félix Marquet. Pero el principal ejemplo de la importancia que tenía SIE en la industria cinematográfica española, lo encontramos en *El frente y la retaguardia*, realizada en 1937 por Joaquín Giner, el cual es un documental con tintes propagandísticos, reclamando de alguna manera un apoyo a las fuerzas anarquistas desde la retaguardia. A pesar de que también se hace alusión hacia el impulso de la producción agraria, el principal propósito de esta cinta es hacer un llamamiento para ganar la guerra.

En Madrid, como el otro foco de la producción cinematográfica anarquista durante el conflicto, a pesar de haber tenido un protagonismo menor con respecto a Barcelona en este campo, destaca la presencia de varios sindicatos, como el Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (S.U.I.C.E.P.), la cual realizó películas como *Evacuación* (1937) por Fernando Roldán, o *Castilla libertaria* (1937) por Méndez Cuesta, donde se ofrece una visión más personal sobre la vida laboral del campesinado dentro del contexto bélico. Otra institución anarcosindicalista fue la Federación Regional de la Industria Cinematográfica y

²³ Conocidos como *Los Sucesos de mayo* de 1937, fueron una serie de enfrentamientos ocurridos en varias provincias de la Comunidad Autónoma de Barcelona entre los días 3 y 8 de mayo de 1937, entre grupos anarquistas y la Generalidad de Cataluña, como principales protagonistas. Considerándose dichos conflictos como el detonante de la lucha entre el ideal republicano de preguerra y la revolución española.

Espectáculos Públicos (F.R.I.E.P.), produciendo una serie de documentales como *¡Así venceremos!* (1937) de Fernando Roldán o *Nuestro culpable* (1937) de Fernando Mignoni, ofreciendo una visión cómica y con momentos musicales sobre las relaciones tan excéntricas entre la justicia y la sociedad burguesa. Y, finalmente, la productora de mayor relevancia, que fue *Spartacus Films*.

B) *Las producciones públicas y privadas*

En el Gobierno central, durante los últimos términos de la Segunda República, toda la producción cinematográfica pertenecía a una sección incorporada al Ministerio de Bellas Artes; sin embargo, a principios de 1937, se constituyó un único Ministerio de Propaganda, bajo la dirección del propio Gobierno. A través del cual, se rodaron documentales como *Todo el poder para el Gobierno* en 1937, donde se defendía las medidas políticas tomadas por el Gobierno central; o en *España 1936*, la cual destaca principalmente por sus cualidades cinematográficas, y por la temática en sí misma, narrando los sufrimientos de un pueblo unido frente a los ataques imparable del enemigo. En esta cinta destacó la intervención de Luis Buñuel, encargándose de la supervisión en la fase de Postproducción. Sin embargo, el proceso de creación no fue tan apacible para *Sierra de Teruel*, dirigida por Andrés Malraux entre 1938 y 1939, donde se describen las trabas que tenía la aviación republicana a la hora de atacar al enemigo. Este filme no pudo ser concluido en suelo español debido a la ocupación golpista en tierras catalanas, por lo que tuvo que ser finalizado en Francia.

En el Gobierno de Cataluña, destaca la función del Departamento de Cinema, dependiente del Comissariat de Propaganda, dirigido por Jaume Miravittles. Este Departamento pasó a llamarse Laya Films y, bajo este nombre, se realizaron varios noticiarios como *Noticario Laya Films* de diciembre de 1936 a marzo de 1937 o *España al día*, y documentales como *Un día de guerra en el frente de Aragón* por Joan Serra en 1936, utilizando planos grabados ajenos a dicha empresa, *Arrozales*, creada en 1937, donde se comenta las labores agrarias realizadas en la zona del mediterráneo e *Industrias del Corcho*, del mismo año, ilustrando las principales características de la industria corchera catalana.

Adversos a la sede gubernamental, pero en pro de la misma lucha ideológica, destacan una serie de organizaciones de tinte marxista, como son el Partido Comunista de España (PCE), el Partido Socialista Unificat de Cataluña (P.S.U.C.), Las Juventudes Socialistas Unificadas (J.S.U.), La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y La 46 División, entre otras. En un principio la entidad encargada de producir y distribuir las obras de

estas organizaciones era la Cooperativa Obrera Cinematográfica, contigua a P.C.E., produciendo filmes como *¡¡Pasaremos!! Documental sobre la Guerra Civil en España*, en 1936 por Fernando G. Mantilla, donde se narraban los sucesos que estaban ocurriendo en Madrid, además de hacer un llamamiento a las masas para afiliarse a la Cooperativa Obrera Cinematográfica. Esta institución, también se hizo conocida por distribuir algunas cintas de origen soviético y, de importancia en la historia del cine, como *El acorazado Potemkin* de 1925 por S.M. Eisenstein.

Tras este éxito audiovisual, la responsabilidad de la producción cinematográfica de estos organismos pasó a manos de la *Film Popular*, comenzando con la edición del noticiario *España al día*, en colaboración con la ya nombrada Laya film. Esta contribución estuvo vigente solamente varios meses. Después, Film Popular decidió producir por su cuenta una serie de documentales como la *43 División* de Clemente Cimorra en 1938, donde se detalla la actuación del P.C.E. y el P.S.U.C. en el Pirineo Catalán durante la contienda. Y también destaca el documental *Celestino García Moreno* (1939), donde se cuenta la heroicidad de este soldado republicano frente a las fuerzas militares enemigas. Film Popular, rápidamente tomó como modelo en sus obras audiovisuales la producción soviética a la hora de plasmar el ideal revolucionario. Ante esto, tenemos como muestra el *Homenaje de Cataluña a la URSS* (1937), como cortesía al cumplirse el vigésimo aniversario de la Revolución bolchevique. La organización de las Juventudes Socialistas Unificadas (J.S.U.), reportó una serie de trabajos, como el documental *La juventud desfila* (1937), y el noticiario *Gráfico de la juventud* (1936-1937), como una manera de demandar el sistema educativo implantado por la II República.

Otras organizaciones que también participaron en la producción de documentales fueron la Alianza de Intelectuales Antifascistas en trabajos como *La defensa de Madrid* dirigido por Ángel Villatoro entre 1936 y 1937 o *Niños de Chamartín* de 1937, ambos centrados en relatar la defensa de la capital de España; la 46 División, dirigida por Valentín González, era una sección encargada de exaltar las conquistas militares republicanas por medio del formato audiovisual. Destacan; *La Conquista de Teruel* (1938) por Julián de la Flor, o *El paso del Ebro* (1938) de Antonio del Amo, enfocado como un documental acerca de las victorias militares republicanas.

Con respecto a las organizaciones de carácter privado, no hubo una gran presencia en la España republicana, destacando únicamente CIFESA (Compañía Industrial Films Español, S.A.) y Ediciones Antifascistas Films. En cuanto a la primera, dirigida por Vicente Casanova, pasó de servir como productora cinematográfica para el bando republicano en la primera etapa de la guerra, a apoyar a la difusión propagandística golpista a partir de 1937. Este giro de posturas

ideológicas viene dado por la misma determinación tomada por su propietario Casanova, que, tras el primer golpe estratégico sufrido por el bando republicano, decidió retirarse al extranjero, para posteriormente volver, pero ahora, defendiendo la causa franquista, sufriendo, de esta manera, CIFESA, una dualidad ideológica. Durante su paso por la propuesta republicana, esta empresa realizó un documental titulado *Cuando el soldado es campesino* en 1937, describiendo los trabajos que los milicianos republicanos hicieron en su paso por los campos de valencia; y el *Noticiero CIFESA*, editándose desde ese mismo año.

En cuanto a la segunda productora de ámbito privado con protagonismo durante la guerra, tenemos a Ediciones Antifascistas Films, cuyo promotor fue Baltasar Abadal. Entre las obras de esta empresa destacan musicales como *Sueño musical* (1937) de Justo Labal; y *Danza* (1938) por Francisco Rivera. E incluso un documental titulado *España ante el mundo* (1938) por Ángel Villatoro.

Y, entre aquellos que decidieron producir películas aportando sus propios medios económicos, tenemos a Nemesio M. Sobrevila que produjo y realizó películas con narrativa centrada en el País Vasco. Como son: *Guernika* en 1937, donde, con rasgos de documental, cuenta los sucesos del bombardeo ocurrido en esta ciudad durante el conflicto, y *Elai-Alai*, en ese mismo año. Y Manuel Ordóñez de Barraicúa, que produjo y realizó dos documentales en 1937, cuyos títulos son: *Mientras el mundo marcha* y *El campesino*; el primero relatando los hechos relacionados con la defensa de Madrid, y el segundo ensalzando la figura del general de la 46 División, Valentín González.

3.3. EL CINE EN EL BANDO SUBLEVADO

A diferencia del bando republicano, el bando sublevado no desarrolló una gran carrera cinematográfica al principio de la guerra, pero sí durante la misma. Al comienzo del conflicto, durante los primeros meses, la producción fílmica se redujo solamente a Andalucía, con la realización de dos películas: *Aviso naval* por Tomás Cola en Cádiz, y *El genio alegre* por Fernando Delgado en Córdoba; producidas ambas por la empresa CEA (Cinematografía Española Americana) y CIFESA.

La propaganda golpista estaba dirigida principalmente por los medios de Prensa y Radio, dejando al cine en un segundo lugar. Y cuando la proyección cinematográfica tuvo protagonismo, estuvo dirigida por los Servicios de Propaganda hasta 1938, y por el Departamento Nacional de Propaganda desde esta fecha hasta el final del conflicto. Durante la proyección de películas o documentales fascistas, era obligatorio, en la sala de exhibición, cantar el himno

nacional junto con el saludo fascista, durante los primeros minutos o al final de la cinta, mientras se visualizaba el rostro de Francisco Franco en la gran pantalla.

En los últimos términos de la contienda y, sobre todo, al concluir esta; el Departamento Nacional de Propaganda, se dedicó a incautar y arrestar aquellas personalidades, ya fueran directores, guionistas, productores y actores que habían formado parte de la realización de alguna obra audiovisual, defendiendo los ideales republicanos. Tales fueron los casos de Antonio Sau, por dirigir la película *Aurora de Esperanza* ([Anexo 14](#) y [15](#)), producida por la CNT-FAI,²⁴ o el caso de Luis Buñuel, exiliado a Francia, y aun así perseguido por el gobierno nacional al haber sido un gran partícipe de la lucha republicana en el campo de la propaganda durante la guerra.

A) *El Departamento Nacional de Cinematografía*

Este Departamento fue fundado el 1 de abril de 1938, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, y dependiente del Ministerio del Interior, a cuyo cargo estaba la figura de Ramón Serrano Súñer. Los principales objetivos de este departamento fueron principalmente tener bajo su control toda la producción, realización y difusión de los temas relacionados con la guerra, ya sean de producción nacional como internacional importada en nuestras fronteras. Para esta función, se aprobó el 2 de noviembre de 1938 una serie de normas de censura en una Orden Ministerial, estableciéndose una vigilancia hacia la difusión de pensamientos por medio de la gran pantalla, para evitar que el mensaje inicial elaborado por el Estado Central se desvíe de dicha finalidad.

Además de películas de ficción centradas en los acontecimientos bélicos, también este Departamento Nacional realizó noticiarios como el *Noticario español*,²⁵ propuesto por García Viñolas, y antecesor del NO-DO. En total se hicieron unos diecinueve números de este noticario, aunque la mitad fueron producidos en Alemania, dando a entender los lazos en el sector cinematográfico que había entre España y el país germano durante la guerra civil.

Hay que destacar también una película de importa titulada *Prisioneros de guerra*, y confeccionada bajo la dirección de Manuel Augusto García Viñolas y del mismo Departamento en

²⁴ *Aurora de Esperanza* (1937) fue dirigida por Antonio Sau y considerada la primera película realizada por el Sindicato de la Industria del Espectáculo de la CNT-FAI. Esta película narra la vida de un obrero de Barcelona, que, tras llevar varios años en unas condiciones de trabajo pésimas, decide organizarse, junto a otros compañeros de la fábrica, en una movilización social y luchar por sus derechos laborales.

²⁵ Es considerado como uno de los primeros noticiarios fílmicos realizados en España. Creado por el productor Germán López Prieto tras la necesidad de incorporar a la cinematografía española un noticario con reportajes de carácter social.

1938. Esta película adquiere dicha significación debido a la imagen de país solidario hacia los enemigos que quería dar el Gobierno nacional. En esta obra, con carácter de documental, y filmado, casi en su totalidad, en el antiguo convento de San Pedro de Cardeña, en Burgos; se presentaban a los prisioneros extranjeros en defensa de los ideales republicanos como amigos del régimen, apareciendo imágenes donde se les ven relajados, conversando, y disfrutando de las costumbres españolas. Todo ello con la idea de ofrecer al exterior una imagen de una España compasiva y humanitaria con el enemigo. Otras películas donde se mostraban hechos relacionados con la contraofensiva golpista que concluyó en victoria en los últimos términos de la contienda, fueron; *La batalla del Ebro* (1938) por Antonio de Obregón y *la Liberación de Madrid* (1939).

B) Empresas privadas

En el ámbito privado, existieron varias empresas cinematográficas como CIFESA, CEA, Films Patria o Hispano-Film-Produktion. Todas ellas tuvieron un mayor desarrollo en los últimos términos de la guerra que a principios. CIFESA fue la empresa privada que mayor material audiovisual llegó a producir a favor del mando sublevado. Destaca *El genio alegre*, rodada tanto en Córdoba como en Sevilla, e interpretada, primero por actores con simpatía republicana y, después, sustituidos por otros de ideología franquista; como fue el caso de la actriz Rosita Díaz Gimeno por Carmen de Lucio. Su colaboración tanto con estudios portugueses como con el Estado central español, lo encontramos en los documentales de *Entierro del general Sanjurjo* (1936) por José Nunes das Neves, y *Hacia la nueva España* (1937) de Fernando Delgado. Por cuenta propia, Cifesa, produjo también dos series documentales, *Reconstruyendo España* de 1937 a 1938, y *Celuloideos cómicos* en 1936. Ambos narran los acontecimientos que iban ocurriendo tras la conquista de territorios por parte del ejército a favor de la dictadura en su avance hacia Madrid. Otra empresa privada de importancia fue CEA, que entre sus principales obras destaca *Asilo naval* (1936) por Tomás Cola, con el apoyo de la Comandancia de la Marina de Cádiz, y el documental *Romancero marroquí* (1939) por Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, contando con la ayuda del coronel Juan Beigbeber Aienza, figura importante en la formación del ejército marroquí que apoyó a la armada golpista en su avance por la Península. Donde se argumentaba las costumbres y las aspiraciones que tenían los soldados marroquíes antes de unirse al ejército del general Franco.

Films Patria fue una empresa creada en Vigo durante la guerra civil que, aunque no tenía carácter de productora sí que realizó, con ayuda de Portugal, varias películas como *Toledo, la*

heroica (1936) y *Oviedo la Mártir* (1936). Y, por último, tenemos la empresa Hispano-Film-Produktion, creada por el distribuidor Norberto Soliño y el alemán Johann W. Ther, quien aportó gran parte del capital. Esta empresa, aunque tuvo sede en España (tanto en Salamanca como en Burgos), estaba suscrita a las directrices procedentes de Berlín. De esta unión empresarial surgieron varias obras como *La canción de Aixa* (1939) por Florían Rey y *El Barbero de Sevilla* (1939) por Benito Perojo, estrenadas ambas en territorio español, una vez concluido el enfrentamiento. En cuanto a los documentales, Hispano-Film-Produktion realizó *España heroica: Estampas de la Guerra Civil* (1938) dirigido por Joaquín Reig ([Anexo 16](#)), donde se hacía una reconstrucción de la historia de España desde el nombramiento de la II República hasta la conquista de Bilbao por las fuerzas nacionales. El documental comienza con la marcha del ejército sublevado hacia Toledo a finales de 1936, y culmina en octubre de 1937. Un año de guerra, donde se narran las conquistas de Málaga, Cantabria, Asturias y Bilbao. Para la fase de Postproducción fue necesario la utilización de material fílmico republicano y de reporteros extranjeros.

3.4. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN ANDALUCÍA

En Andalucía, el inicio del cine se dio en julio de 1896, cuando se presentó en Cádiz, y meses más tarde, concretamente en septiembre, en Málaga, el Kinetoscopio de Edison, competencia del Cinematógrafo de los hermanos Lumière. Y, finalmente, se volvió a presentar en Córdoba en el mes de diciembre. En un principio los cines se montaban en plena calle, donde los espectadores llevaban sus propias sillas, pero a medida que iba teniendo fama, empezó a establecerse en un sitio fijo, surgiendo las primeras salas de cine. En 1897, Los propios hermanos Lumière rodaron cortometrajes con motivos andaluces como: *Procesiones de semana santa*, *Feria de Sevilla*, *Corrida de toros en la Maestranza*, etc.

La filmografía aparecería con títulos como: *Don Juan Tenorio* (1908) por Albert Marro y Ricardo de Baños), o *Guzmán el Bueno* (1909) de Fructuós Gelabert y Enrique Cuesta. Destacaría, a su vez, a nivel nacional, un género conocido como “españoladas”, con tradición literaria del Romanticismo, que se centraba en ofrecer historias tradicionales con un carácter exagerado. Este género, desarrollado en Andalucía en los años diez y veinte del siglo XX, recibía el nombre de “andaluzadas”; destacando obras como: *Pastora Imperio* (1889) de Pastora Rojas Monje, *Sangre y arena* (1916) realizada por Ricardo Baños, y *La cortijera* (1923) de José Buchs. En esta época de principios de siglo, también aparecen otras obras alejadas del género

de las “andaluzadas”, con temas de interés como *La vida de Cristobal Colón y su descubrimiento de América* (1916), dirigido por el director francés Émile Bourgeois (ya que fue una coproducción hispano-francesa), decidido en mostrar el recorrido del viaje que el explorador genovés hizo desde el sur de Andalucía hasta la llegada de un nuevo territorio más allá de los límites conocidos por el hombre hasta ese momento. *La Malcasada* (1927) de Francisco Gómez Hidalgo, donde se hacía alusión a importantes personalidades de la época como al general Primo de Rivera, Ramón María del Valle-Inclán o Alejandro Lerroux. Y, por último, destaca *El sexto sentido* (1926) de Nemesio Manuel Sobrevila, no recibiendo una gran acogida por parte del público, sobre todo, por albergar una temática difícil de comprender. Para finales de la década de los años 20, se hicieron hueco en las carteleras, películas, consideradas como las verdaderas muestras del cine andaluz que comenzaba a surgir, ya fuese por el tipo de producción o por sus valores estéticos. Entre éstas, destacan: *En la tierra del sol* (1927), dirigido por el periodista Ramón Martínez de la Riva, donde abundaban aspectos propios de la tradición andaluza como la Semana Santa o la Feria de Sevilla, contados desde la perspectiva de un documental; y *No hay quien la mate* (1928) de Antonio Martínez Virel y Joaquín García González, para narrar la historia de unos amigos de la provincia de Málaga que se reúnen, dispuestos a vivir una aventura.²⁶

Con el inicio de la guerra civil española en 1936, la producción cinematográfica disminuye, esclareciéndose dos zonas, una de titularidad republicana, y otra sublevada. Esta última fue la más dañada al no contar con la mayoría de los laboratorios y estudios de realización, reducidos a las ciudades de Barcelona y Madrid, donde predominaba la defensa hacia los ideales republicanos. Hay dos casos de obras cinematográficas que merecen especial atención en cuanto a la producción realizada en Andalucía, estas son *El genio alegre* (1939) de Fernando Delgado ([Anexos 26](#) y [27](#)) y *Asilo naval* (1939) por Tomás Cola. La primera fue producida por CIFESA, rodadas, las escenas de exteriores en Córdoba, y las de interior, en Madrid. Se basaba en una de las comedias de los hermanos Quintero. Este filme sufrió varios incidentes debido a que la producción, al igual que pasó con *Aviso naval*, coincidió con el desarrollo de la guerra. Entre estos problemas, destaca el que atormentó a la actriz Rosita Díaz Gimeno, que fue detenida, y posteriormente obligada a exiliarse de España, por simpatizar con los ideales de Juan Negrín, el último presidente de la II República. En el caso de *Asilo naval*, producido por la empresa Cinematografía Española Americana (CEA), iniciándose el rodaje tres días antes del

²⁶ Stihl Diamante, J. (2009). *Andalucía y el cine durante la guerra civil y la dictadura franquista. Una aproximación*. Factoríadeideas, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia.

alzamiento de Franco, provocó que tanto sus técnicos, equipo de iluminación, y la propia infraestructura pasarían a apoyar la propaganda sublevada.²⁷

3.5. OBRAS REFERENCIALES

Muchísimas películas documentales y de ficción han sido consideradas como muestras de las medidas políticas y militares tomadas por ambos bandos durante la guerra. De todas ellas, pondremos como ejemplo cinco obras de referencia, con carácter documental y asociadas a la defensa ideológica de cada bando.

3.5.1. L'ESPOIR. SIERRA DE TERUEL

- Film-Documental *L'Espoir. Sierra de Teruel* ([Anexos 17](#), [18](#) y [19](#))

Título: *L'Espoir. Sierra de Teruel*

Año: 1938-1939

Director: André Malraux

Empresa productora: Édouard Comiglion-Molinier

Género: Bélico, Drama, Documental

Duración: 108 minutos

Localización: España y Francia

La película narra el derribo de un avión de las Brigadas Internacionales el 27 de diciembre de 1936, cuyos soldados y heridos fueron recogidos y trasladados por los habitantes de un pueblo cercano a la sierra de Teruel, llamado *Torás*, ofreciéndoles un hospital improvisado para curarse, y agradeciéndoles con generosidad el heroísmo mostrado en ayudarles militarmente en la causa republicana.

Esta obra fue dirigida por el escritor e intelectual francés André Malraux (1901-1976), y escrita por él, y en colaboración con Max Aub y Antonio del Amo. Adaptando el argumento de una de sus novelas titulada *L'Espoir*.

²⁷ Pérez Rufí, J.P. & Gómez Pérez, F.J. (2017). *La producción cinematográfica en Andalucía durante la Guerra Civil* (Disertación doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 92-93.

Sierra de Teruel, comenzó a filmarse el 20 de julio de 1938, en los estudios de Montjuich (Barcelona), tras recibir Malraux, por parte del gobierno de Estados Unidos, 1800 salas de cine para presentar un proyecto cinematográfico. Por tanto, decide convertir en visionado el argumento de *L'Espoir*, película que se proyectaría en salas de todo el mundo y conseguiría un incremento de los defensores a la lucha republicana. Sin embargo, este proyecto tuvo muchas dificultades para concluirse, ya que tanto director, defensor unánime de la causa republicana y soviética, ayudantes y cinta en sí misma, fueron perseguidos por el ejército sublevado para evitar su proyección. Por lo que tuvo que ser acabada en tierras francesas, que seguidamente, tras presentarse al gobierno republicano en un cine de los Campos Elíseos de París, y coincidir con la declaración de la II Guerra Mundial por las fuerzas alemanas, también corrió la misma presión de ser cancelada. En definitiva, se podría decir, que esta película paso por muchos obstáculos ideológicos, para finalmente ser salvada, milagrosamente, al gravarse en una bobina con otro título; y terminada la guerra, se proyectó en 1965 en el Festival de Venecia, y en 1977 en España. El mensaje fundamental que quiere transmitir esta película no era el de buscar apoyo en el Comité de no intervención, como hicieron otras, sino el ofrecer una imagen de los ideales que defendía la II República en sus últimos instantes de vida. Mostrando al mundo el corazón humanitario y progresista de miles de personas que quisieron convertir en armas para luchar por un pueblo que perdurase y que no fuese eliminado por unos golpistas con ideas dictatoriales y de censura de la libertad de expresión y movimiento social. El propio argumento deja entre ver este mensaje, donde unos cuantos vecinos de un pueblo de la provincia de Teruel, entre ellos ganaderos y agricultores, ofrecen todas las herramientas que tienen a su disposición con el único fin de ayudar a unos soldados que, lejos de su tierra, quisieron aventurarse hacia la Península, y luchar por una causa ideológica mutua. Esta película tiene rasgos de documental histórico al mostrarse escenas de paisajes reales, destruidos por las bombas lanzadas de los aviones de los aliados de la lucha golpista, y reflejar la desesperación y la miseria en la que se encontraban la mayoría de la ciudadanía rural, en este caso, a favor a la causa republicana.²⁸

²⁸ Reisman, M. (2008, junio 4) *Espoir-Sierra de Teruel* (Web blog post). Recuperado de <http://major-reisman-cine-belico.blogspot.com/2008/06/sierra-de-teruel-espoir.html>

3.5.2. BAJO EL SIGNO LIBERTARIO

- Film-Documental *Bajo el signo libertario* ([Anexos 20](#), [21](#) y [22](#))

Título: *Bajo el signo libertario*

Año: 1936

Director: Ángel Lescarbourat Santos

Coproducción: Sindicato único de Espectáculos Públicos de Barcelona (SUEP)/CNT-FAI

Género: Bélico, Drama, Documental-Ficción

Duración: 15 minutos

Localización: Comunidad de Aragón, España

Esta película, considerada más bien como un cortometraje, es de las primeras obras cinematográficas anarquistas que muestran las victorias republicanas en el frente, destacando los logros conseguidos, por ejemplo, en Aragón, además de reflejar la situación rural del pueblo *Pina del Ebro* durante dicho conflicto, interpretada como análisis de guerra desde la retaguardia. Poniendo a este pueblo y a sus ciudadanos como los protagonistas de una lucha que se alargaría durante tres años, en los que se lucharía por alcanzar la libertad y los derechos del hombre frente a la tiranía.

Fue dirigida por Ángel Lescarbourat (1911-1978), más conocido como “LES”. Nacido en Ciudad Real (Castilla la Mancha) decide irse a Barcelona para probar suerte en el campo del periodismo, ingresando en la revista *Popular Film*, desde donde empieza a entablar amistad con personalidades pertenecientes a la ideología anarquista. Se interesa principalmente en el cine, registrándose como miembro del *Sindicato de Espectáculos de Cataluña*. En cuanto a su filmografía, trabaja como productor en documentales y noticieros como: *Los Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón nº2*, *La batalla de Farlete*, y *Bajo el signo libertario*. Al concluir la guerra Civil española, decide exiliarse, primero en Francia, y finalmente cruza el Atlántico para establecerse en Venezuela, donde terminará falleciendo en 1978.

Con respecto a la obra de la que hacemos mención, entraría dentro del “cine revolucionario”, donde se interesa mostrar, ante todo, la vida obrera trabajadora, destacando el carácter humilde de sus protagonistas, y cuyo objetivo, a este trabajo constante, es el de conseguir la igualdad por medio de la propiedad común de los medios de producción, que las comunidades tengan un sistema de autogobierno con comités revolucionarios, y crear una relación federal entre las distintas localidades de los alrededores.

Este filme narra la salida de un grupo de reporteros desde Barcelona hacia el pueblo de Pina del Ebro, para conocer las repercusiones sociales que ha provocado la derrota militar sublevada en Barcelona. Pina del Ebro se convierte así en la protagonista a la hora de reflejar en pantalla el sentimiento revolucionario de unas gentes que ponen su fe hacia la permanencia de un sentimiento revolucionario con las pocas armas que tienen. Y, en donde se crea una relación ideológica entre los reporteros filmicos considerados como “guerrilleros del cinema de la revolución” y los combatientes, como “guerrilleros de la reconstrucción social revolucionaria”.²⁹

Elementos característicos de *Bajo el signo libertario*, serían: la importancia que se le da a la actividad agraria, como sustento económico de la sociedad rural de Pina del Ebro; a la relación de esta actividad de campo con la maquinaria industrial, visualizada como la transición hacia el futuro, un futuro inmediato hacia el cual hay que aportar los mecanismos adecuados para que no exista opresores y oprimidos; y sobre todo, rasgo principal que ha hecho que me llamase la atención la producción de este filme en concreto, es la aportación de una serie de técnicas audiovisuales dignas de mención, movimientos de cámara impropios para la época, metáforas audiovisuales, etc. Que hacen de esta obra sea un ejemplo de realización para creaciones cinematográficas posteriores.³⁰

3.5.3. PRISIONEROS DE GUERRA

- Film-Documental *Prisioneros de guerra* ([Anexos 23, 24 y 25](#))

Título: *Prisioneros de guerra*

Año: 1938

Director: Manuel Augusto García Viñolas

Empresa productora: Departamento Nacional de Cinematografía

Género: Drama, documental

Duración: 13 minutos y 15 segundos

Localizaciones: España y Alemania

²⁹ Martínez Muñoz, P. (2008). *La cinematografía en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)* (Disertación doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

³⁰ Muñoz Martínez, P. & Montiel, A. (2004). Bajo el signo libertario: Testimonios fílmicos tempranos de la revolución española. *El Documental, carcoma de la ficción* (Vol. 1), pp. 113-122.

Prisioneros de guerra es una película con rasgos de documental, realizada en 1938 por Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, que se encargó de la producción, mientras la distribución pasó a manos de la empresa alemana Hispana-Tobis. Esta película se traduce en una estrategia por parte del Gobierno de Franco de ofrecer una imagen al exterior de que el sistema penitenciario franquista era complaciente y justo con los prisioneros de guerra, ya fuesen estos republicanos españoles o miembros de las Brigadas Internacionales.³¹ Este objetivo estaba relacionado con el proyecto del renacer comunitario fascista, conocido como *Plan de Redención de la Penas por el Trabajo*, y centrado en solucionar el problema de los presos políticos en la zona nacional.

Dicho filme fue realizado por Augusto García Viñolas (1911-2010), licenciado en Periodismo que, tras afiliarse a la Falange española y unirse al Alzamiento Militar dirigido por el general Francisco Franco, comenzó a ocupar posición de prestigio dentro del Gobierno que se estaba formando. Fue nombrado director del Departamento Nacional de Cinematografía, y con dicho título, se encargó de ofrecer una adecuada imagen del régimen franquista al exterior, como deja constancia la realización de noticiarios españoles, y documentales como *Edgar Neville: La ciudad Universitaria* (1938), *Juventudes de España* (1938) y *¡Viva los hombres libres!* (1939).

Centrándonos en el documental de *Prisioneros de guerra*, esta obra se centra en plasmar, en forma de propaganda, la estructura del sistema político integrista del régimen, concretamente en el sistema que conllevaba la conversión tanto ideológica como de valores de los prisioneros de guerra en los ideales que defendía la lucha nacional y fascista, dejando a tras las aspiraciones progresistas y comunistas. Pero en ningún momento del filme se ofrece una imagen de servidumbre, castigo o maltrato al prisionero; sino todo lo contrario, se entremezclan escenas donde los prisioneros de guerra son atendidos constantemente por enfermeras sonrientes y agradables, con el objetivo de que a estos no les faltase de nada, ya fuera en cuanto al cuidado de heridas, soporte alimenticio o apoyo moral. Se constituye como una muestra perfecta de propaganda manipulada con el fin de explicar que el verdadero sistema penitenciario de la

³¹ Fueron unidades militares formadas por voluntarios extranjeros que tomaron parte en la Guerra civil española junto al Ejército de la Segunda República, luchando frente al bando. Llegaron a participar un total de 59.380 brigadistas, falleciendo en batalla unos 15.000.

Su base de operaciones en la Península se encontraba en la base aérea de los Llanos, en Albacete. Y tomaron protagonismo en batallas como la defensa de Madrid en 1936, en la batalla del Jarama t la del Ebro, entre otras. Finalmente, fueron retiradas por la intervención extranjera del Comité de No Intervención en 1938.

España de Franco es una institución benéfica de ayuda a cualquier individuo, ya sea español o extranjero, para integrarlo dentro de la comunidad establecida por el nuevo régimen predominante.³²

3.5.4. BATALLA DEL EBRO

- Film-documental *Batalla del Ebro*

Título: *Batalla del Ebro*

Año: 1939

Director: Antonio de Obregón

Empresa productora: Departamento Nacional de Cinematografía

Género: Drama, documental

Duración conservada: 11 minutos y 34 segundos

Localizaciones: Barcelona

Batalla del Ebro es el documental español realizado por el bando nacional de mayor importancia referente al acontecimiento de la batalla ocurrida en dicho lugar entre 1936-1939. Fue estrenado el 24 de febrero de 1939 dentro del formato de noticiario por el Departamento Nacional de Cinematografía, y, dirigido por el escritor, periodista y cineasta Antonio de Obregón (1910-1985), que entre su carrera como cineasta destaca: *La esfinge maragata* (1950) y *La mariposa que voló sobre el mar* (1948), entre otras. Este noticiario narra los últimos movimientos de ataques realizados por el bando nacional en dicha batalla, con el fin de centrarse en las actuaciones que les favorecen y no en las que les perjudicaron, como fueron las del comienzo de la contienda. Este documental, aparte de ser un claro ejemplo de herramienta propagandística con el fin de engrandecer la figura del general Franco y de las “excelentes” técnicas ofensivas del Ejército de Tierra y de la aviación Condor, es una de las mejores muestras que ha dejado la filmoteca nacional sobre la organización militar golpista en territorio español.

En todo momento, el narrador, voz en *off*, desprestigia al ejército republicano, acusándole de ser el causante de la mayoría de los destrozos causados en las poblaciones colindantes al río Ebro, como Tortosa, Mora de Ebro o Corbera de Ebro, remarcando que fueron aniquiladas por los marxistas. Este metraje enlaza escenas descriptivas sobre el desarrollo de la contienda,

³² Bedmar, A. (2017). El campo de concentración de prisioneros de guerra de Lucena (1938-1939) (Web blog post). Recuperado de <https://arcangelbedmar.com/2016/05/27/el-campo-de-concentracion-de-prisioneros-de-guerra-de-lucena-1938-1939/>

mostrando a soldados golpistas preparando el material de ataque, transportándolo en los camiones que los llevaran a la zona de combate, elaborando estrategias ofensivas, y reforzando el espíritu destructor del ejército franquista, al mostrar el desfile de los republicanos capturados, de los cuales, la mayoría serían fusilados, y finalmente, se plasma una hilera de cadáveres correspondientes a los cuerpos del “enemigo” derrotados en el suelo.³³

3.5.5. EL SEXTO SENTIDO

- Film *El sexto sentido* ([Anexos 33](#), [34](#) y [35](#))

Título: *El sexto sentido*

Año: 1929

Director: Nemesio Manuel Sobrevila

Género: Drama /Cine mudo

Duración: 70 minutos

Localizaciones: España

El sexto sentido es una película muda dirigida y producida por Nemesio Manuel Sobrevila, rodada tanto en Madrid como en Andalucía. Sobrevila (1889-1969) fue un director de cine, de origen bilbaino, que además contaba con amplios conocimientos académicos sobre arquitectura. A lo largo de su carrera como cineasta, realizó varias películas. La mayoría de ellas no llegaron a estrenarse debido a críticas que recibió por contener mensajes impropios para la época, o simplemente por no ajustarse a la estructura narrativa tradicional, y, por ende, no llegar a ser del todo comprendida por la crítica. Estas películas fueron: *Al Hollywood madrileño* (1927), *San Ignacio de Loyola* (1928) y *Las maravillosas curas del doctor Ausero* (1929). Durante la guerra civil española, Nemesio, exilio a París, desde donde siguió produciendo películas. En este caso, destaca la cinta titulada *Guernika* (1937), que con carácter de documental quería transmitir el espíritu pacífico y honorable del País Vasco, cuya ciudad fue destruida por los ataques perpetrados desde la aviación enemiga alemana.

En el metraje de *El sexto sentido*, el director quiere ofrecer una nueva visión del cine del momento. Teniendo en cuenta lo complicado que era poder realizar una película muda, y, que además, ésta pudiese alcanzar éxito de visualización y comprensión en territorio español; la presión del cine comercial desarrollado por Estados Unidos hacía muy difícil que directores amateurs pudiesen adentrarse en dicho mundo sin ser dañados moral y económicamente. Sin

³³ Arasa, D. (2017). *El cine y la batalla del Ebro*. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Barcelona.

embargo, Sobrevila, supo hacer frente a estos problemas, y decidió producir él mismo una película donde mezclarse la estética del expresionismo alemán y el sentido filosófico del arte de vanguardia. El resultado es una cinta, donde por medio de cuatro interpretas protagonistas: Ricardo Baroja en el papel del estafalario filósofo Kamus, Enrique Durán y Antoñita Fernández interpretando a la pareja formada por Carlos y Carmen, y, finalmente, a Eusebio Fernández Ardavín haciendo de León; se narra la historia de un inquietante filósofo llamado Kamus, que recibe la visita de León, un hombre hundido siempre en el pesimismo, quien, aconsejado por su amigo Carlos, acude a visitarlo, con la leve esperanza de adquirir una nueva visión de la vida y salir del drama constante en el que vive.³⁴

A continuación, vamos a exponer de manera detallada, la estructura narrativa y características de este filme, tras haberlo contemplado detenidamente.

Nada más comenzar el metraje, aparece un intertítulo explicativo con el siguiente texto: “A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la verdad. Para conocerla necesitamos añadir a nuestros imperfectos sentidos, la precisión de la mecánica...El atrabiliario Kamus, mezcla de artista, borracho y filósofo, cree haber descubierto en el cinematógrafo un SEXTO SENTIDO”.³⁵ Con un primer plano y efecto de luz tenue, aparece el rostro de Kamus haciendo experimentos en su laboratorio acerca del cinematógrafo.³⁶ En una segunda escena, se muestra a dos parejas descansando plácidamente en un parque bajo la sombra de un cerezo en flor. Estas dos parejas reflejan un carácter diferente ante como enfrentarse hacia los problemas de la vida. Mientras una de ellas, formada por Carlos y Carmen, practican una filosofía positivista ante la vida, la otra pareja, formada por León y Luisa, se aferran a contemplar la vida como un lugar lleno de pesimismo (principalmente León que arrastra a Luisa hacia su postura moral). En este encuentro agradable, la pareja formada por Carlos y Carmen deciden pasarlo bien, bailando y cantando, mientras León no deja de mirar con malos ojos el comportamiento de estos dos, por lo que decide marcharse y llevarse con él a Luisa.

Cambiando de secuencia, nos encontramos al Padre de Carmen (interpretado por Faustino Bretaña) que, siendo un gran aficionado a los toros, no tiene dinero suficiente para poder

³⁴ Forte, J.L. (14 de junio de 2012). El sexto sentido. *Eam_Cinema*.

Recuperado de <https://www.elantepenultimomohicano.com/2012/06/el-sexto-sentido-nemesio-m-sobrevila.html>

³⁵ Sobrevila, N.M. (director). (1929). El sexto sentido. (DVD). Filmoteca española, Madrid, España.

³⁶ Aparato creado por los hermanos Lumière y que dio lugar a la primera proyección de un video en secuencias, considerado como el artilugio que permitió la creación del cine en Europa, con su primera presentación en París, Francia en 1895.

disfrutar de esta actividad. Esperando la llegada de su hija a la casa, le convence a esta de que empeñe el anillo que le regalo su amado Carlos. Ésta, entre lágrimas decide hacerlo, por tal de ver feliz a su padre. A continuación, Carmen se apresura para acudir a su trabajo, el cual se encuentra en el Teatro. Su función es la de bailarina. Pero antes de acudir al ensaño, decide pasarse por una tienda de empeños para intentar sacarle algo de beneficio económico al anillo que le regalo Carlos. La dependienta la engaña diciéndole que ese anillo no tiene apenas valor, y le da menos del precio que le corresponde. Carmen termina llegando tarde al ensayo, y ante la vista de su padre, que se encuentra sentado en una butaca, realiza el ensayo sola, una vez han terminado de practicar todas sus compañeras. Su profesor, decide bailar junto a ella, mientras un pianista toca una canción al ritmo del baile. Sin embargo, el padre de Carmen se da cuenta de que el maestro solo quiere aprovecharse de ella, cautivado por su belleza, más que por sus dotes de bailarina. De esta manera, salta al escenario y agrede al instructor, alejándolo de su hija. Padre e hija deciden marcharse del teatro, y no volver jamás.

Cambiando de acto, nos encontramos a Carlos y León charlando en una cafetería de la diferente forma en la que ellos perciben la vida. En ese momento, Carlos le aconseja a León visitar a un amigo suyo que le mostrará cual es la única verdad. De esta manera, León decide acudir al lugar donde se encuentra este hombre, que resulta ser el filósofo Kamus. Éste aparece sentado en un sofá abrazando el cinematógrafo y rodeado de varios utensilios, algunos de ellos rotos o abandonados. León lo despierta y le enseña la nota que le dio Carlos. Tras leerla, Kamus le muestra la función del aparato que sostiene entre sus manos. Por medio de un joven ayudante, y una pantalla; Kamus le muestra a León un video con varias escenas interlineadas. Según el filósofo, estas escenas muestran la auténtica verdad sin filtro ninguno, capaz de enseñar lo que el ojo no puede hacer. En una de esas imágenes, aparece Carmen charlando con su padre. Dicho encuentro, lo percibe León como un engaño de Carmen hacia su amigo Carlos.

En el último acto, Carmen se entera por parte de León de que Carlos, tras conocer que supuestamente su amada le engaña con otra persona, decide no verla nunca más. El padre de Carmen, viendo lo triste que esta su hija al recibir esta noticia decide ir personalmente a hablar con Kamus y León. En el laboratorio de Kamus, los tres discuten sobre el asunto de la grabación que captó el filósofo sobre la conversación del padre de Carmen y ésta en el teatro. Entre dicha discusión aparece Carlos, que descubre que ese misterioso hombre con quien le engañaba su amada era su padre. Tras conocer la verdad, Carlos se enfada con su amigo León por haberle transmitido ese último mensaje de despedida a Carmen. Como consejo, Kamus le dice a León:

“¡Buscar la verdad es un desatino y enseñarla una locura!”.³⁷ Finalmente, el padre de Carmen reúne a Carlos en su casa para que se reencontre y acuerden la paz, dando por concluido el filme.

Esta película es un gran avance dentro de la industria del cine en estos momentos (recordemos que esta cinta se realizó en la última etapa de la dictadura de Miguel Primo de Rivera). A pesar de lo complicado que era evolucionar en el ámbito de la cultura y el arte bajo un gobierno dictatorial. Esta obra audiovisual muestra un gran ingenio y libertad de actuación a la hora de narrar una historia. Como hemos comentado al principio de este apartado, *Sobrevila* desarrolla una narrativa con claros toques de surrealismo y rasgos del expresionismo alemán. Esto último se puede apreciar en los efectos de claro-oscuro acoplados a los primeros planos y a la decoración de aspecto siniestro, como por ejemplo el laboratorio del filósofo Kamus. En cuanto al surrealismo, lo encontramos en el cambio brusco de narrativa que interfiere en algunas secuencias del metraje, como, por ejemplo, en el momento donde la madre del ayudante de Kamus entra en el laboratorio y comienza a agredir tanto a su hijo como a Kamus por la posible desobediencia de su primogénito. Además, otro rasgo descriptivo de esta proyección y adyacente en la estructura narrativa, es la forma en la que se visualiza el lado malo de la sociedad, lo cual lo visualizamos en varias escenas: la primera actitud del padre de Carmen al preferir sacar beneficios del anillo de su hija para ver los toros, o la dependienta de la tienda de empeños al engañar a Carmen sobre el verdadero valor del anillo que quería empeñar.

³⁷ Cit. Idem., 1:16:32

4. EL CINE SOBRE LA GUERRA CIVIL MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

Tanto el bando republicano como el bando sublevado dieron gran importancia a la propaganda que se realizaba en el exterior hacia su causa. El gobierno republicano contaba en el exterior con el apoyo de las representaciones diplomáticas regulares, como la inglesa y francesa, que ofrecían servicios de prensa, comunicados a diferentes periódicos, y el reparto de folletos en varios idiomas, ofreciendo, como, por ejemplo, información referente a los ataques de los golpistas hacia las ciudades y monumentos, símbolos de la lucha republicana. También se crearon en estos países algunas asociaciones de propaganda a favor de la República, como el Comité International de Coordination et d'Information pour l'aide á l'Espagne Republicaine, en Francia.

Por otro lado, el bando fascista, desde comienzos de la guerra, contó con el apoyo propagandístico de la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler; así como el apoyo del clero y de la Iglesia a nivel internacional. Sus partidos políticos contaron al principio con el respaldo de los corresponsales de los periódicos más conservadores y apoyándose en partidos de derecha europeos; surgiendo también asociaciones de índole fascista como *The Spanish Nationalist Relief Committee*, en Gran Bretaña, o *Les Amis de l'Espagne Nouvelle* en Francia.

A continuación, aportamos algunas características, y ejemplos audiovisuales de aquellos países que defendieron a ambas causas ideológicas, durante la guerra civil española.

4.1. LA UNIÓN SOVIÉTICA

Como es sabido, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) fue la única potencia extranjera al conflicto que apoyo militarmente a la II República española. Pero, además, también fue la única que lo hizo a nivel propagandístico. Aparte de enviar consejeros militares, también lo hizo con operadores cinematográficos, como por ejemplo Roman Karmen o Boris Makaseiev, como reporteros de una productora de noticiarios de la URSS llamada *Soiuzkinocronika*. En este noticiario se fueron proyectando series documentales sobre la guerra civil española en territorio ruso, entre 1936 y 1937. A su vez, esta productora, comenzó a difundir estas cintas a distintos países con el objetivo de hacerles ver la situación dramática en la que se encontraban los republicanos en la península. Destacan varias como; *In defence of Madrid* (1936), subtulado tanto al inglés como al francés, reflejando acontecimientos anteriores y posteriores a ataques de los sublevados a los republicanos en pleno centro de la

capital madrileña. Destacando el sufrimiento de los civiles ante la incertidumbre de lo que estaba ocurriendo y de lo que debían de hacer. *Salyút Ispanii* (1936), traducida al español como *Salud España*, mostraba el apoyo que los republicanos estaban recibiendo de los soviéticos; *Madrid sibódnia* (1937), donde se reproducían escenas sobre las consecuencias de los ataques recibidos por los republicanos en la ciudad de Madrid, y el intento de los ciudadanos dañados en seguir adelante.

Según iba avanzando la contienda, y el bando republicano iba perdiendo efectivos y posibilidades de victoria, la producción cinematográfica de la URSS comenzó a dejar de prestar apoyo propagandístico a este bando. Su última gran obra centrada en estos acontecimientos fue el documental *Ispania* (1939), producida por Mosfilm, y por los operadores soviéticos antes mencionados. Tras una serie de problemas surgidos durante la realización y montaje de este, fue finalmente estrenado el 20 de agosto de 1939, meses después de haberse concluido el conflicto. Con una duración de 89 minutos, hace un resumen de los principales sucesos ocurridos durante los tres años de conflicto, destacando la ayuda ofrecida por las fuerzas soviéticas, y el sufrimiento sufrido por los civiles durante los ataques de los fascistas. Es importante señalar que, debido a un tratado de no agresión firmado por la Unión Soviética y Alemania en este momento, en este documental, cuando se hacía alusión al apoyo internacional ofrecido al ejército del general Franco, se nombraba a Italia, dejando a la potencia germana en un segundo lugar.

4.2. FRANCIA

Francia, como es sabido, a nivel político llevó a cabo una política de no intervención frente al conflicto acontecido en España. Su producción audiovisual también fue dirigida hacia la misma dirección, sobre todo la realizada a manos de la productora *Éclair Journal*, con cintas como *La tragedia española* o *La gran angustia española* (ambas en 1936), que se tenían como objetivo mostrar a los ciudadanos las desgracias por las que estaban pasando los civiles españoles, y que, de alguna manera, fuesen conscientes de la existencia de dicho conflicto.

Sin embargo, hubo producciones francesas de rama progresista, como es el caso de Jean-Paul Le Chanois, quien realizó dos películas en apoyo a la causa republicana. *Au Secours du peuple catholique basque* (1937) y *Un peuple attend* (1939). Ambas cintas se centran en narrar los sucesos de desesperación por los que pasaron miles de españoles de ideología republicana en su odisea por cruzar la frontera hispanofrancesa para huir de los ataques de los sublevados,

llevando los bienes personales que podían con ellos. Además, Le Chanois va más allá intentando contar de primera mano como vivían estas personas en los campos de concentración que las autoridades francesas construían en territorio galo para todos aquellos republicanos que huían de la guerra.

4.3. REINO UNIDO

A pesar de la también neutralidad llevada a cabo por el Gobierno británico hacia el conflicto civil peninsular a nivel propagandístico, los pocos noticiarios que dieron algún tipo de información al respecto no mantuvieron ningún tipo de equilibrio en cuanto a la terminología y parcialidad de apoyo entre ambos bandos. En general, se podría decir que fueron más ofensivos hacia el bando republicano que hacia el golpista.

La productora independiente *Progressive Film Institute*, creada por Ivor Montagu en 1935, fue más justa con la causa republicana y criticó el pasotismo de algunas potencias europeas ante esta guerra. En el documental *The defense of Madrid* (1936) le da gran protagonismo a la causa republicana, mostrando una evolución de sus acciones contra los sublevados desde el inicio hasta la defensa que ofrecieron de la capital española. El éxito que recibió este documental conllevó a la creación de otro de características similares titulado *International Brigade* (1937) por Vera Elkan ([Anexo 28](#)), donde se intentaba mostrar las actividades cotidianas realizadas por los miembros de las Brigadas Internacionales a lo largo de la guerra, como las fases de instrucción, la reparación de algún vehículo de combate, la preparación de alguna operación ofensiva, etc. Finalmente, de esta productora británica, cabe destacar el documental *Prisoners prove intervention in Spain*, con un contenido inédito donde se entrevista a dos personajes importantes dentro de la intervención extranjera en el bando franquista, que fueron capturados por el Ejército republicano español; Rudolf Rueker, teniente de la aviación nazi, y Gino Poggi, subteniente italiano. Este material fue utilizado para hacer ver a la Sociedad de Naciones de la existencia del apoyo recibido por los fascistas.

4.4. ESTADOS UNIDOS

Estados Unidos mantuvo, desde el principio, una posición neutral hacia el conflicto civil español, donde se visualizaba como un acontecimiento ajeno a sus intereses políticos. Lo mismo pasaba en el ámbito propagandístico, donde los noticiarios jugaron un papel más bien nulo en este aspecto. Sin embargo, en 1936, se creó la empresa de *producción History Today*, con miembros de ideología progresista como John Dos Passos o Ernest Hemingway. Dentro de sus despachos se decidió rodar una película-documental sobre lo que estaba sucediendo en la Península Ibérica, a cuyo proyecto se le tituló *The Spanish earth* (1937) por Joris Ivens. Esta película se centró en mostrar la posición del bando republicano tanto en la defensa de las ciudades amenazadas por el bando nacional, como reflejar la situación civil de los ganaderos y agricultores republicanos durante dicho conflicto. Respetando la política de no intervención por países europeos como Francia o Reino Unido, Estados Unidos prefirió no hacer nombramiento despectivo hacia el bando nacional. En cuanto a su proyección y distribución, History Today tuvo varios problemas debido a que muchas empresas distribuidoras y exhibidoras la consideraban como demasiado atrevida y polémica, capaz de incitar a la gente hacia una movilización de aspecto político y bélico. Mientras la distribución pública se hizo imposible, se apostó por una proyección privada, a la que varios miembros de prestigio quisieron beneficiarse, como el director Fritz Lang, los actores Errol Flynn y Lewis Milestone, o incluso el propio presidente Roosevelt, quien la visualizó en la propia Casa Blanca y salió muy conmovido por dicha proyección, pero que aun así no quiso tomar parte en dicho acontecimiento.

Otros dos documentales de éxito sobre la causa republicana realizados en este país fueron *Heart of Spain* (1937) producido por *Frontier Film*, narrada en dos partes, cuenta el proceso de transfusión de sangre llevado por el Instituto Hispano-Canadiense hacia los soldados republicanos heridos en el frente; Y *Return to life* (1937) producida por la misma productora que la anterior película, cuenta el duro trabajo que tenían que realizar los médicos de la *Medical Bureau the North American to Aid Spanish Democracy* para salvar a los soldados heridos durante el conflicto.

Aparte de documentales, también existen películas de ficción realizadas dentro de los límites de Hollywood, como: *Love under fire* (1937) dirigida por George Marshall ([Anexos 29](#) y [30](#)), y producida por 20th Century Fox, y *Blockade* (1938) dirigida por William Dieterle, y producida por United Artists. En la primera se narra una historia de amor entre un detective y una mujer acusada de robo, cuya aventura sucede en España, en medio de la guerra civil española.

Por lo que esta cinta simplemente esboza el conflicto armado español sin entrar mucho en detalles políticos ni de preferencia de bandos. Sin embargo, en el segundo filme, el principal protagonista decide dejar sus labores de campo en cuanto comienza la guerra, y convencer al resto de los miembros de la comunidad de la provincia ficticia en la que vive para que en vez de huir defiendan su territorio frente a los invasores. Con esta obra se quiso dar un mensaje al Comité de No Intervención europeo para que tomase presencia en el conflicto y que ayudase aquellos pueblos y provincias cuyos ciudadanos son inocentes de las controversias políticas y no se merecen ser asesinados.

4.5. ALEMANIA

En el caso de la Alemania nazi, ésta produjo muy poco material documental referencial a la guerra civil española. Algunos de los pocos proyectos que se realizaron fueron: *Geissel der weilt* (1936) por E.A. Bohome y Walter Winning, y producido por Hispano-Film-produktion. Este documental, traducido al español como *Rehenes del mundo*, se interpreta como un apoyo claro a la defensa fascista frente al germen comunista, y elogiando el rápido avance sublevado desde el sur hacia la capital de la península; *Kameraden auf see* (1938) dirigido por Paul Heinz ([Anexos 31](#) y [32](#)), y producido por Terra Filmkunst. Intenta vender la imagen más patriota de la Alemania nazi, al conseguir capturar a un grupo de comunistas que intentaban llegar a costas españolas para apoyar al bando republicano; y *Im Kampf gegen den weltfein* (1939) por Karl Ritter. Producido por la UFA, finalmente decidió retirarse de las salas de cine para respetar el tratado de no agresión aprobado entre Alemania y la Unión Soviética. Se narra, por medio de tres capítulos, la llegada de las fuerzas aéreas alemanas a España y su apoyo hacia el avance del general Franco hacia Cataluña, concluyendo con la vuelta de la Legión Cóndor a tierras germanas, y el caudaloso recibimiento tanto de los civiles como de los miembros de la alta élite nazi.

4.6. ITALIA

La ineficacia de la Sociedad de Naciones hizo que Italia decidiera apoyar al bando sublevado en la guerra civil de una forma abierta. Tal es así, que se creó una Oficina de Cultura y Propaganda española en conexión con un Instituto Nacional Italiano, titulado LUCE para realizar y distribuir obras de propaganda a favor de los ideales patrióticos. Entre el número de documentales realizados por la empresa italiana, encontramos *¡Arriba España! Scene della Guerra Civile in Spagna* (1937) y *Sulle soglie di Madrid la Dolorosa* (1937), donde se demuestra sin

tapujos, la intervención aérea italiana en apoyo a la lucha nacional en dicho conflicto, el apoyo a los sublevados por acabar con el germen comunista, y elogiar, ante todo, el poderío y valentía de los combatientes, miembros de la Falange.

Otra productora italiana, fue *Incom*, que produjo, entre otras, dos principales obras; *I fidanzati della norte* (1938), donde se exalta el trabajo de la fuerza aérea italiana en ataques como la Batalla del Ebro o el asedio de Teruel, y despreciando a la aviación republicana, acusándola de tener como principal objetivo de sus bombas los civiles desarmados. Y *Barcelona* (1939), centrándose concretamente en la situación de esta ciudad durante la ocupación fascista, sin dejar de acusar a los soldados republicanos de provocar la hambruna generalizada entre la población residente, obviando los desastres causados de la mano del apoyo italiano.

5. CONCLUSIONES

En definitiva, y como conclusión a este trabajo, podríamos dar por respondidas, al menos en su mayor parte, las preguntas surgidas al principio de este. Podríamos también llegar a tener una visión más amplia y renovada de como una película, ya sea de carácter documental o de ficción, o con rasgos de ambas; te puede cambiar la visión que tienes sobre un aspecto concreto, en este caso, el concepto tratado, que es la guerra civil española. Es decir, que, como unas imágenes, bien elaboradas, te guían hacia el apoyo de una causa u otra.

Los gobiernos dominantes, durante una guerra, ponen todas sus armas a disposición para vencer al enemigo, y estas pueden ser de carácter militar, como son las ametralladoras, carros de combate, artillería militar, aviación, barcos de combate, etc. O pueden ser también los medios de comunicación como vía para desprestigiar al enemigo, criticarlo, y acusarlo de todos los desastres sufridos por la sociedad, hasta el punto de que sea visto por el pueblo como el único enemigo. En este punto entra el papel de los medios propagandísticos, y en concreto el cine. No solo resulta ser una pantalla disponible para cientos de espectadores que quieren disfrutar y entretenerse durante varias horas. No. Para el régimen dominante, es un arma moral de lujo para cautivar a la masa social, arrinconada entre cuatro paredes con una atención plena hacia lo que se proyecta en pantalla. Y, ¿qué es lo que se proyecta? En el caso del bando sublevado, todas sus obras audiovisuales ofrecían escenas donde se elogiaba el armamento militar con el que disponían, por medio de desfiles militares, escenas cotidianas representando la vida de los soldados en los campos de entrenamiento, etc. O se mostraba al exterior el respeto que se le debía de tener al régimen franquista, presentando como ejemplo escenas de cadáveres de soldados y civiles republicanos yaciendo por las aceras y avenidas de las ciudades, o varias escenas de soldados enemigos capturados por los golpistas y realizando actividades en condiciones miserables.

De alguna manera u otra, el cine se utilizó y se sigue utilizando como medio para manipular a las masas sociales. Es cierto que según el contexto en el que nos movamos, el grado de dominio audiovisual varía; pero siempre se han proyectado imágenes con un doble significado, que a plena vista no es fácil de captar, pero viéndolo dos veces, rápidamente caes en la cuenta de lo que verdaderamente nos quiere decir.

Entrando en el campo de lo analizado en este trabajo, durante la guerra civil española ocurrieron muchas cosas en referencia al mundo cinematográfico. Partiendo de la base de que el cine

solo iba a tener un objetivo, y no era el de mejorar las características audiovisuales y narrativas de este soporte con respecto a otros, o el de ofrecer obras con el simple objetivo de entretener a los espectadores; hubo muchos episodios que marcaron el recorrido y desarrollo de ambos bandos. El bando republicano partiendo como líder en este campo al comienzo de la guerra, teniendo consigo el nivel económico y de material necesario para liderarlo, se aprovechó de ello, y realizó más del doble de cintas que el bando contrario, contando a su vez con mayor cantidad de espacios y localizaciones donde rodar. El bando golpista, en cambio, solo contaba con la motivación de dañar la imagen propagandística republicana y de conseguir apoyo extranjero, principalmente de Alemania e Italia, a partir del segundo año de contienda.

No solo es sabido que el bando sublevado le debió gran parte de la victoria de la guerra a la ayuda extranjera en el aspecto militar, sino que también lo hizo en el campo audiovisual. Este impulso de ayuda extranjera, por medio del envío de material, como cámaras, trípodes, micrófonos, grúas, apoyo económico, de personal, e incluso de espacios de rodaje; les sirvió a los monárquicos para recuperarse rápidamente y ocupar el liderazgo en este sector en los últimos términos de la guerra. No sin antes impartir una serie de reglamentos y censuras, para terminar de convertir al séptimo arte en un simple medio de manipulación ideológica.

Si antes de que comenzase la guerra, el cine no contaba con el apoyo del Estado para llegar a producir obras de prestigio y crear una nueva imagen hacia el exterior; la lucha armada, una de las tantas cosas negativas que consiguió fue empeorar esa situación, cuyo legado a continuado hasta nuestros días.

¿Qué mensaje conseguían transmitir al exterior las películas realizadas en España durante la contienda? Pues como bien se ha argumentado en la última parte del trabajo, es cierto que la idea originaria tanto de directores como productoras a la hora de ejecutar dichos proyectos era la de transmitir un mensaje de apoyo militar o económico a la causa bélica, en el caso del bando republicano, y un mensaje de limpieza de imagen o de poderío militar, en el caso franquista. Pero la realidad es que, en los países receptores de obras de ideología republicana, la actitud y acciones, directas o indirectas, hacia el conflicto español no variaron lo más mínimo; ni por parte de las potencias inscritas en el acuerdo de No Intervención, ni por aquellas, como la estadounidense, que mantuvieron su postura de aislacionismo internacional. Sin embargo, en el caso del apoyo recibido por las fuerzas fascistas españolas, su mensaje de combatiente incansable frente a la amenaza republicana fue captado rápidamente por las fuerzas extranjeras de misma índole, como fueron la italiana y alemana.

Pues bien, de todo esto se puede sacar una conclusión en claro, y es que el cine ha servido como medio fundamental de transmisión de comunicación durante la Guerra Civil española por ambos bandos. Éstos han sabido jugar sus cartas según se desarrollaban los acontecimientos, pero siempre usando la cámara como líder de transmisión. La imagen ha servido a lo largo de la historia para expresar aquello que no se podía hacer con palabras, o para intentar llegar a una sociedad analfabeta, en tiempos de la Edad Media, lo que con palabras y documentos no iban a entender. Pues el cine ha cogido esta característica potencial y le ha añadido el carácter del movimiento y del sonido, haciendo con ello un arma cautivadora de todos los sentidos.

Si la principal hipótesis planteada al comienzo de este estudio fue si la cámara sirve para sacar a la luz la parte más inhumana del ser humano en las guerras, en el acontecimiento bélico que nos ha ocupado durante estas hojas se confirma que así es. De que gran parte de las atrocidades cometidas por ambos bandos durante la guerra civil española fueron grabadas y emitidas en forma de noticiarios o en forma de documental. Que, a pesar de existir un riguroso sistema de censura, el pueblo llegó a ser consciente de lo que verdaderamente estaba ocurriendo. Porque las secuencias de fusilamientos y atrocidades realizadas a familias enteras, no se quedaban solo en las retinas de los espectadores durante el ritmo de la trama, sino que se grababan en el cerebro para toda la vida.

6. BIBLIOGRAFÍA

Castro de Paz, J.L. (2010). *Cine + Guerra Civil: Nuevos hallazgos: Aproximaciones analíticas e historiográficas* (1ª ed.) Universidad da Coruña.

Crusells, M. (2003). *La Guerra Civil española: Cine y propaganda* (2ª ed.) Barcelona: Ariel Cine.

Martínez Muñoz, P. (2008). *La cinematografía en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)* (Disertación doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Barrachina, C. (1995). El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo. *Filmhistoria Online*, 5, 2-3.

Vicente Sánchez, B. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la Guerra civil española (1936-1939). *Cuadernos de Información y Comunicación (C.I.C)*, 12, 75-94.

Arasa, D. (2017). El cine y la batalla del Ebro. *Filmohistoria Online*, 27, 7-20.

Stihl Diamante, J. (2009). *Andalucía y el cine durante la guerra civil y la dictadura franquista. Una aproximación*. Factoríadeideas, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia.

Pérez Rufí, J.P. & Gómez Pérez, F.J. (2017). *La producción cinematográfica en Andalucía durante la Guerra Civil* (Disertación doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Pizarroso Quintero, A. (2001). *Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas*. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid.

Schnitzer, L.J. & Martin, M. (1974). *Cine y Revolución*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

Huici, A. (2018). El fascismo en el cine. El triunfo de la voluntad y la ideología nazi, *Ideologías políticas en la cultura de masas* (Pp. 251-282).

Mészáros, E. (2015). El cine español en la dictadura de Franco. Ideología, propaganda y política cinematográfica de Andrés Lénárt. *Revista de Historia y Cine desde 1991*, 25, 1-2. Filmhistoria Online.

Pérez Rufi, J.P. & Gómez Pérez, F. (2017). La producción cinematográfica en Andalucía durante la Guerra Civil. *Historia y Comunicación Social*, 22 (1), 1-13.

Duñaiturria Laguarda, A. (2016). La revolución vista por el cine. Perspectiva histórica y jurídica. *Sémata. Ciencias Sociales y Humanidades*, 28, 1-17.

Paz Rebollo, M.A. & Montero Díaz, J. (2010). *Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)* (Disertación doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Crespo, M.A. (22 de enero de 2009). Historia del cine (1930-1939): La llegada del sonido y la crisis industrial de 1929. *AMR Producciones*.

Recuperado de <http://amrproducciones.blogspot.com/2009/01/historia-del-cine-1930-1939.html>

Mácia, J. & Pacios, C. (12 de marzo de 2012). El cine europeo de los años 30 y 40. *Historia del Cine*.

Recuperado de <http://imagen1tardefp.blogspot.com/2012/03/el-cine-europeo-de-los-anos-30-y-40.html>

Mácia, J. & Pacios, C. (12 de marzo de 2012). El cine europeo de los años 30 y 40. *Historia del Cine*.

Recuperado de <http://imagen1tardefp.blogspot.com/2012/03/el-cine-europeo-de-los-anos-30-y-40.html>

Amiguet, T. (19 de septiembre de 2018). “El acorazado Potemkin”, mejor película de la historia del cine. *La Vanguardia*.

Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20180919/451904840773/el-acorazado-potemkin-cine-peliculas.html>

Forte, J.L. (14 de junio de 2012). El sexto sentido. *Eam_Cinema*.

Recuperado de <https://www.elantepenultimomohicano.com/2012/06/el-sexto-sentido-nemesio-m-sobrevila.html>

García Fernández, E.C. (2006). La influencia del Estado en la cinematografía española. *Área abierta* n° 15. Recuperado de file:///C:/Users/Fede%20Soler/Desktop/Downloads/5003-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5088-1-10-20110530.PDF

Sánchez-Biosca, V. (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). *Cuadernos de Información y Comunicación (CIC)*, 12. Recuperado de file:///C:/Users/Fede%20Soler/Desktop/Downloads/8102-Texto%20del%20art%C3%ADculo-8185-1-10-20110531%20(2).PDF

7. ANEXOS



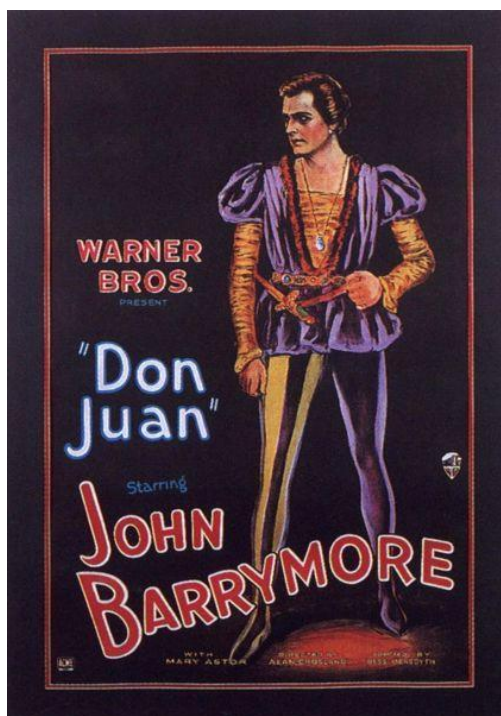
Anexo 1. “La Guerra Civil española: Cine y propaganda” (2003), Magí Crusells.



Anexo 2. Logotipo de la empresa española productora y distribuidora “Ayala film”.



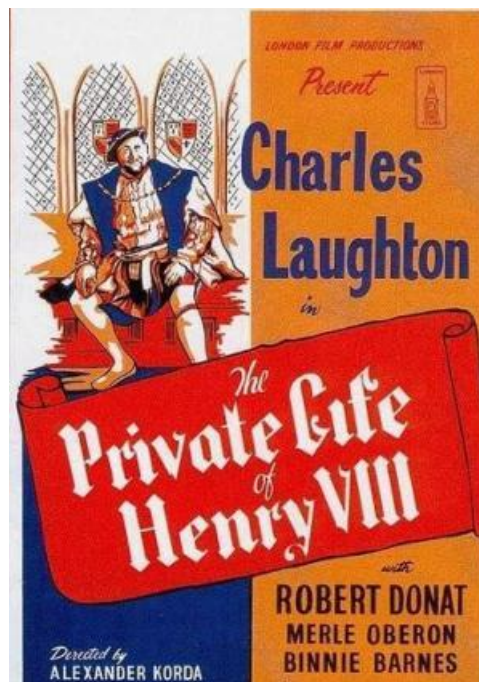
Anexo 3. Logotipo de la empresa española productora y distribidora “CIFESA”.



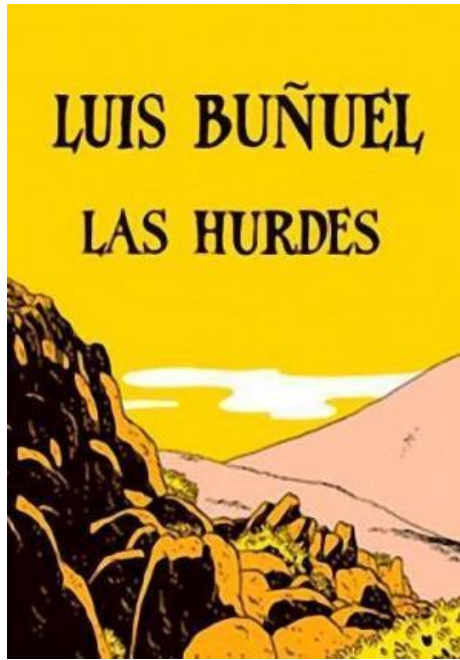
Anexo 4. Cartel de la película “Don Juan” (1926) dirigida por Alan Crosland.



Anexo 5. Cartel de la película “M. El vampiro de Dusseldorf” (1931) dirigida por Fritz Lang.



Anexo 6. Cartel de la película “La Vida privada de Enrique VIII” (1933) dirigida por Alexander Korda.



Anexo 7. Cartel de la película “Las Hurdes, tierra sin pan” (1933) dirigida por Luis Buñuel



Anexo 8. Fotograma de la película “Las Hurdes, tierra sin pan” (1933) dirigida por Luis Buñuel.



Anexo 9. Logotipo de “El Departamento Nacional de Cinematografía” antes de la proyección de una película.



Anexo 10. Cartel de presentación del “Comité de producción CNT-FAI”.



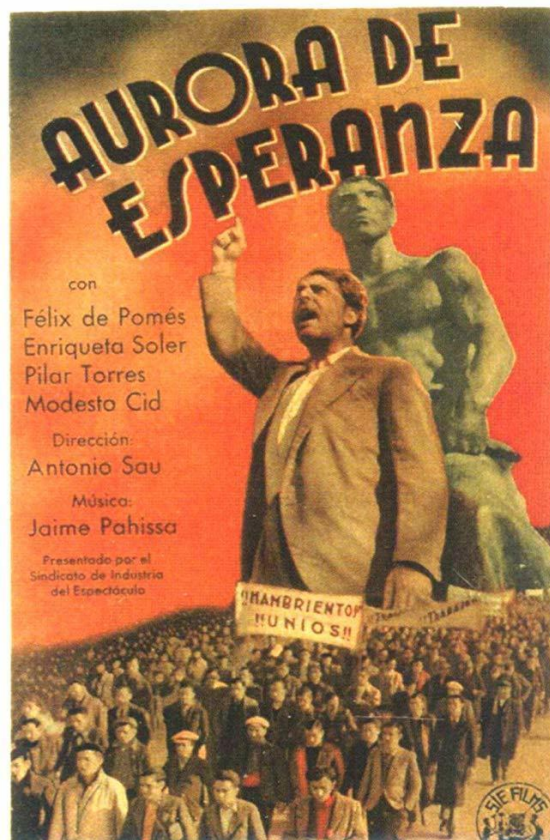
Anexo 11. Cartel de presentación del noticiario “NO-DO” previo a la proyección de la película.



Anexo 12. Cartel de presentación del documental “Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona” (1936) dirigido por Mateo Santos.



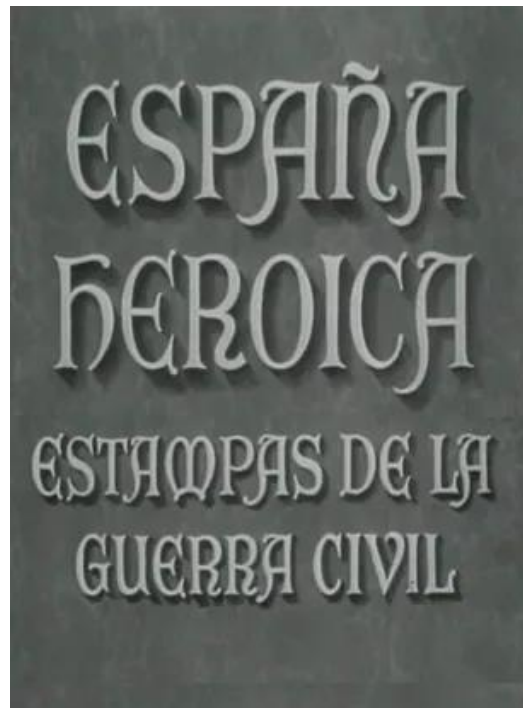
Anexo 13. Fotograma del documental “Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona” (1936) dirigido por Mateo Santos.



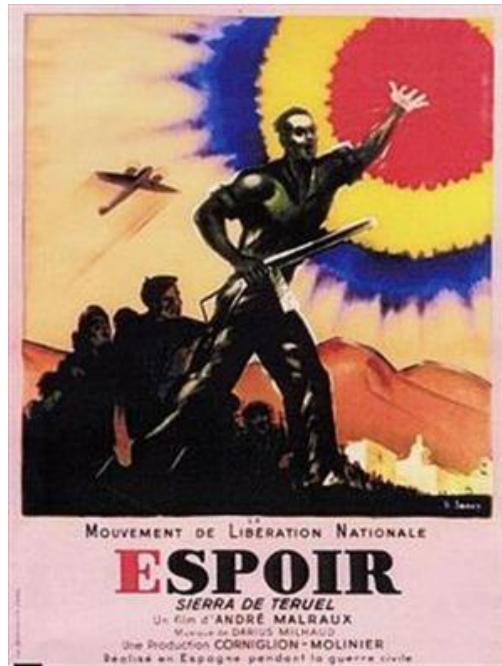
Anexo 14. Cartel de la película “Aurora de esperanza” (1937) dirigida por Antonio Sau.



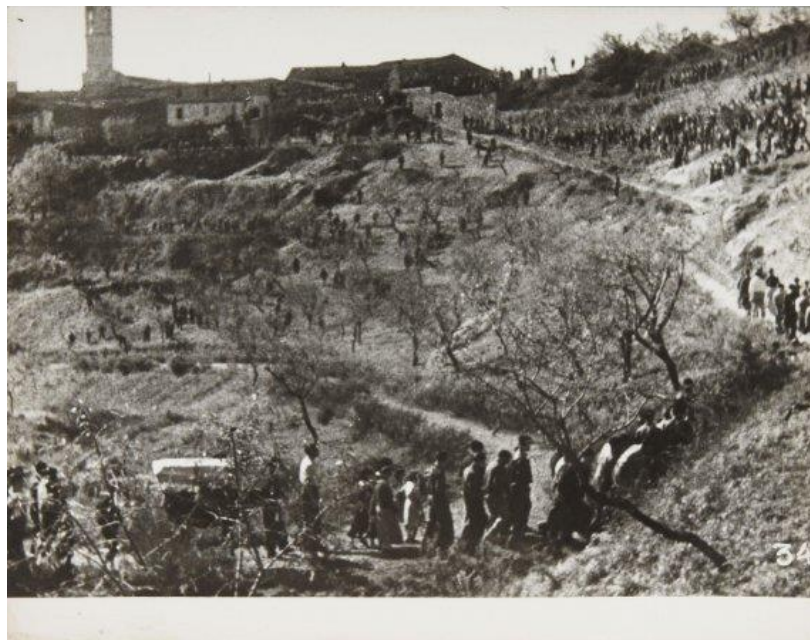
Anexo 15. Fotograma de la película “Aurora de esperanza” (1937) dirigida por Antonio Sau).



Anexo 16. Cartel de presentación del documental “España heroica: Estampas de la Guerra Civil” (1938) dirigido por Joaquín Reig.



Anexo 17. Cartel de la película-documental “L’Espoir. Sierra de Teruel” (1939) dirigido por André Malraux.



Anexo 18. Fotograma de la película-documental “L’Espoir. Sierra de Teruel” (1939) dirigido por André Malraux.



Anexo 19. Fotograma de la película-documental “L’Espoir. Sierra de Teruel” (1939) dirigido por André Malraux.



Anexo 20. Cartel de presentación de la película-documental “Bajo el signo libertario” (1936) dirigido por Ángel Lescarbourat.



Anexo 21. Fotograma de la película-documental “Bajo el signo libertario” (1936) dirigido por Ángel Lescarbourat.



Anexo 22. Fotograma de la película-documental “Bajo el signo libertario” (1936) dirigido por Ángel Lescarbourat.



Anexo 23. Cartel de presentación de la película-documental “Prisioneros de guerra” (1938) dirigido por Manuel A. García Viñolas.



Anexo 24. Fotograma de la película-documental “Prisioneros de guerra” (1938) dirigido por Manuel A. García Viñolas.



Anexo 25. Fotograma de la película-documental “Prisioneros de guerra” (1938) dirigido por Manuel A. García Viñolas.



Anexo 26. Cartel de la película “El genio alegre” (1939) dirigida por Fernando Delgado.



Anexo 27. Fotograma de la película “El genio alegre” (1939) dirigida por Fernando Delgado.



Anexo 28. Fotograma del documental “International Brigade” (1937) dirigido por Vera Elkan.



Anexo 29. Cartel de la película “Love under fire” (1937) dirigida por George Marshall.



Anexo 30. Fotograma de la película “Love under fire” (1937) dirigida por George Marshall.



Anexo 31. Cartel de la película “Kameraden auf see” (1938) dirigida por Paul Heinz.



Anexo 32. Fotograma de la película “Kameraden auf see” (1938) dirigida por Paul Heinz.



Anexo 33. Cartel de la película “El Sexto Sentido” (1929) dirigida por Nemesio M. Sobrevila.



Anexo 34. Fotograma de la película “El Sexto Sentido” dirigida por Nemesio M. Sobrevila.



Anexo 35. Fotograma de la película “El Sexto Sentido” dirigida por Nemesio M. Sobrevila