

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Cine republicano entre 1936 y 1939: pluralidad y propaganda

Autor/es:

Sala, Ramón

Citar como:

Sala, R. (1991). Cine republicano entre 1936 y 1939: pluralidad y propaganda. Nosferatu. Revista de cine. (7):38-43.

Documento descargado de:

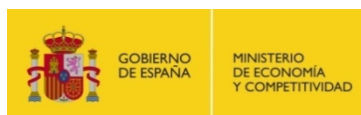
<http://hdl.handle.net/10251/40785>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



IED
ENTA
TILLA
BERTA

**El cine republicano de
1936 a 1939: pluralidad
y propaganda**

Ramón SALA





El cine social español tiene su piedra fundacional en **Aurora de esperanza**, film dirigido en 1937 por Antonio Sau.

El cine ya no es el testimonio de las guerras de nuestro siglo. Hoy, las guerras transcurren bajo la mirada de las ubicuas cámaras de televisión. Se diría que nada escapa a su observación. De un extremo al otro del Globo las imágenes se reproducen con la instantaneidad del satélite. Reverdece, gracias a las nuevas tecnologías, el mito de “*la ventana abierta al mundo*”. La información “*en vivo y en directo*” abona por otro lado el mito de la objetividad y la universalidad. Un concepto, la propaganda, parece especialmente borrado del vocabulario de nuestros días. Y sin embargo, como se ha comprobado de forma palpable con la experiencia reciente de la guerra del Golfo -ese film subtítulo “*La primera guerra televisada en directo*”, la propaganda no es un concepto del pasado que los nuevos medios hayan podido conjurar.

Al pasado, tan lejos de esta época de la supuesta opulencia comunicacional, pertenece el cine de la Guerra Civil. Y “*propaganda*” suele ser un concepto bajo el que se le engloba de forma unánime y cómoda.

Es cierto que este cine no tuvo nunca aspiraciones tales como las de la universalidad y la objetividad: era una quimera pretender entonces hacerse oír por todos en cualquier lugar del planeta; una traición impensable, desapasionarse de una causa que era la de la verdad. Por eso hoy, bajo la égida de la ubicua pero inubicable CNN, “*campeona de la objetividad*” -que igual convierte al ministro de Exteriores israelí en ocasional corresponsal o actúa de puente entre Sadam Hussein y el exterior-, éste su carácter de abierta propaganda tiene que resultar forzosamente una rara curiosidad.

Lo paradójico, sin embargo, es que, aun tratándose sin disfraz de cine aleccionador y proselitista, se dieron en nuestro país, y concretamente en la zona republicana, circunstancias inéditas que hicieron convivir en este cine los imperativos contrapuestos de propaganda y pluralidad.

A nadie le extraña hoy que si entre 1936 y 1939 se enfrentaban en nuestro suelo dos concepciones del mundo incompatibles surgieran de este movimiento dos cines también contrapuestos en su alcance y contenidos: el cine rebelde y el cine republicano. Lo inédito es el hecho singular de que, por lo que concierne al sector republicano, se dieran al mismo tiempo una pluralidad de opciones, y que esta pluralidad terminara por matizar, y en cierto modo desactivar, la estricta esencia de la propaganda misma en este lado del conflicto. Desde nuestra perspectiva de hoy, cuando en uno y otro lado del planeta se recibe prácticamente la misma información y se comulga con la quimérica objetividad, no deja de resultar chocante y llamativo el hecho de que dentro de una misma zona en conflicto los mensajes propagandísticos -cinematográficos o desde cualquier otro soporte- presentaran una singular diversidad.

Nada hay tan iluminador al caso como repasar la nutrida cinematografía de la época. Una primera visión nos descubre la distancia que separa el cine rebelde o nacionalista, secuela de autohomenajes, paradas militares y ciudades liberadas, del cine republicano, también autoglorificador, pero, sobre ser más cuantioso, de más difícil catalogación. Del primero parece deducirse que no hubo nunca contradicciones internas en la zona sublevada; uno extrae una visión única del conflicto. El segundo pone involuntariamente de relieve la complejidad de la situación política bajo el gobierno republicano y abre un rico debate sobre temas fundamentales que incluyen al propio cine como vehículo de expresión pero también sobre el carácter y sentido profundos del combate republicano y las aspiraciones de los hombres comprometidos con él. La propaganda misma es puesta sobre la picota ante la constante controversia sobre lo que ésta debe o no ser. Ello hace del cine producido en la España republicana entre 1936 y 1939 un documento inestimable para conocer no sólo lo que ocurría entonces en nuestro país, sino también algunos de los conflictos que más tarde terminarían por estallar en otros países. Las guerras tienden a limar temporalmente las diferencias entre los que se alinean en uno de los bandos contendientes. El objetivo común, vencer al contrario, aplaza la resolución de los conflictos internos. Nada de esto sucedió en la España republicana.

“*Un solo cine*”, propugnaron desde el principio los comunistas y las instituciones oficiales republicanas. Un solo cine inspirado en unas directrices políticas únicas y controlado desde una única organización “antifascista”. La eficacia de la propaganda dependería según estos supuestos -y los supuestos generales del concepto propaganda- de la capacidad de los republicanos para coincidir en un solo mensaje. Pero desde el principio se hizo evidente el carácter utópico de este proyecto. En una cosa se coincidió unánimemente: el cine podía ser un instrumento tan valioso para ganar la guerra como los propios milicianos. Con esta creencia, llovieron sobre el frente decenas de cámaras de improvisados cineastas dispuestos a realizar las primeras crónicas de guerra. La brecha se abriría en el momento de precisar los objetivos prioritarios. Para los anarcosindicalistas de la CNT-FAI el cine debía jugar su papel como arma de guerra, divulgando las razones de la causa republicana y alentando la moral en el frente y en la retaguardia. Su cometido sin embargo no se agotaba ahí. El cine, como la guerra misma contra los sublevados, debía ser también un instrumento para la revolución social. Era innegociable el aplazamiento de estas aspiraciones. En consecuencia, el aparato cinematográfico debía sufrir él mismo una total convulsión. La socialización de las salas de cine, estudios y laboratorios antes en manos del capital privado, fue el primer paso, posible gracias a la supremacía que en ciertas zonas como Cataluña tenía entonces la CNT-FAI. El segundo paso fue el de poner en marcha un plan de producción que mantuviera a esta industria en plena actividad, recogiendo por otro lado las aspiraciones económicas y de mejora social de sus trabajadores. La rentabilidad económica y la finalidad estética -ésta ingenua e imprecisamente definida- deberían acompañar a la eficacia propagandística de este cine. Así se hizo, pese a la oposición y bajo las duras críticas de los que pensaban en el cine de la guerra como una operación meramente coyuntural y supeditada a los fines de la propaganda de guerra. De la nueva industria socializada, y en esas circunstancias de guerra, nacieron largometrajes de ficción como **Aurora de esperanza**, **Barrios bajos**, **Nuestro culpable** o **¡No quiero... No quiero!** recreaciones documentales como **La silla vacía**, **En la brecha** y **En el frente y la retaguardia**; y un nutrido grupo de reportajes y documentales dedicados específica y directamente a abordar los acontecimientos del frente y de la retaguardia. Vistos en conjunto, y contando con la información previa de que fueron realizados en plena guerra, dibujan una experiencia probablemente única en el mundo. Valorado por los propósitos y pese a una evidente y notable falta de orientación y preparación, este cine anarcosindicalista destaca en todos los casos por una mayor inquietud y espíritu indagador. Se intenta escapar no sólo del gueto del funcional documental o reportaje de propaganda, sobre imágenes tomadas en el frente o en la retaguardia, sino también a las fronteras establecidas entre los géneros. Ilusionados, creen también los trabajadores del cine de la CNT-FAI que con sus largometrajes de entretenimiento “y contenido social” podrán en poco tiempo sustituir en las carteleras al establecido cine de Hollywood.

El anarquista Mateo Santos, responsable de uno de los filmes más divulgados (y utilizado como contrapropaganda por los nacionalistas) de la zona republicana, **Reportaje del movimiento revolucionario**, había escrito en “*Tiempos nuevos*” (1 de diciembre de 1936), que el cine tenía que ser en estas circunstancias de guerra “*el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva sociedad*”. Era fácil coincidir en tales aspiraciones. Mucho menos, hacerlo a la hora de precisar lo que se entendía por propaganda y por revolución. Dentro de los parámetros de la política provisional de conservadurismo social de los marxistas del PCE y del PSUC, y su organización sindical, la UGT, lo revolucionario era ganar la guerra. El resto correspondía a un debate posterior. Sin embargo, y no pudiendo imponer sus directrices, también terminaron por contribuir a



Mientras que los marxistas utilizaban fundamentalmente el documental como arma propagandística, los anarcosindicalistas tendieron en numerosas ocasiones a recurrir a la ficción para publicitar sus ideas. Así sucedió en **¡No quiero... No quiero!**, producción de 1938 dirigida por Francisco Elías y producida por S. I. E. Films, la productora cenetista.

esa denostada pluralidad de las “*republiquetas cinematográficas*” con su firma *Film Popular*. Pero, a diferencia de los anarcosindicalistas, su producción se volcó con casi total exclusividad en el documental y reportaje de agitación y moralización del combatiente. Fue apoyado en este cometido de forma particular por el cine soviético importado en esas fechas. De *Film Popular* nacieron filmes ejemplares en el campo de la propaganda como **La mujer y la guerra**, el noticiario **España al día**, **El camarada fusil**, **Nueva era en el campo**, **El camino de la victoria**, **La no intervención**, **Guernica...**

Catalunya martir, documental estrenado en 1938 en un cine de los Campos Eliseos de París. Con este y otros documentales similares, el Comissariat de Propaganda de la Generalitat catalana logró neutralizar la propaganda negativa a nivel internacional que los documentales nacionalistas habían producido.



Parecida trayectoria siguió el aparato de propaganda del gobierno central (con muchos vasos de comunicación, por otro lado, con la cinematografía comunista). El Comissariat de Propaganda del gobierno autónomo catalán, uno de los organismos más activos y ejemplares de la guerra, tuvo al menos una coincidencia en su quehacer con el proyecto anarcosindicalista: no aplazar para después de la guerra lo que se consideraba innegociable, esto es, sus aspiraciones reivindicativas como pueblo autónomo y de diferenciada identidad respecto al resto de los pueblos de España. La divulgación, con tanta intensidad en el interior como en el exterior del país de la especificidad catalana ocupó una buena parte de sus esfuerzos propagandísticos. Son especialmente ilustrativos los documentales que glosan la laboriosidad y espíritu fabril catalán, como **Ollaires de Breda**, **Els tapers de la costa** o **El vi del Priorat**.

Desde otra perspectiva, el moderado mensaje del Comissariat no pudo ser más diferente del de los anarcosindicalistas. Especialmente criticados desde sectores próximos a la Generalitat fueron los “excesos” de la propaganda, “*desordenada y caótica*”, en la que los catalanes no se sentían representados. También el Comissariat y su sección de cine, *Laya Films*, nacieron con ambiciones centralizadoras.

La convergencia de distintas fuerzas (CNT y UGT estaban representados) en este organismo no pasó sin embargo de ser algo nominal. Su cercanía a los planteamientos de Esquerra Republicana estaba fuera de toda duda.

Una virtud debe concedérsele sin duda al Comissariat: su eficacia y dedicación a la hora de neutralizar los efectos negativos de la propaganda nacionalista en el exterior del país, no sólo a través del cine, sino con la fotografía, diferentes publicaciones, libros, exposiciones. Una intensa campaña de difusión llevó por el mundo el documental **Catalunya martir** en 1938. En julio de ese año se estrenaba este documental sobre los bombardeos en Catalunya en un cine de los Campos Eliseos de París.

Esta pluralidad cinematográfica, reflejo de la propia complejidad del entramado político en el seno de la zona republicana, tuvo en el campo de la exhibición sus notas de más agria confrontación. También aquí las diferentes concepciones sobre el cine que debía proyectarse condujeron a un debate que se prolongó hasta el final de la guerra. Dos grandes organizaciones, el Comité Económico de Cines, en Barcelona (controlado por el anarcosindicalismo), y la Junta de Espectáculos, en Madrid, estuvieron en el centro de las críticas. Desde estos organismos se defendía -a veces con argumentos vagos y sospechosos; otras, con sinceridad- la necesidad de mantener en buen estado de salud económica los espectáculos, dando a los espectadores lo que pedían. Otros creían que las salas -las de cine, o las de cualquier otro espectáculo- debían limitarse a acoger la producción de “*contenidos revolucionarios*”. Lo demás era capitalismo burgués, contrarrevolución y hasta abierta traición.

Si la producción de una comedia como la cenetista **Nuestro culpable** había suscitado las iras de los que creían que un cine directamente comprometido con los objetivos de la guerra era la única opción sensata y lo demás una frivolidad, la inclusión en las carteleras de ciertos títulos de producción española (**Diego Corrientes**, **Luis Candelas**, **Morena Clara**) y extranjera levantó similar polvareda. Más aún cuando, según los comunistas, se estaba cerrando las puertas a la que ellos consideraban que debía ser la dieta privilegiada de los espectadores republicanos.



Carteles de algunas de las películas soviéticas distribuidas por Film Popular. El cine propagandista soviético conoció una gran popularidad en los primeros momentos de la guerra, pero luego empezó a ser contestado desde diversos frentes, debido a las disensiones entre anarcosindicalistas y marxistas.

El cine soviético importado, que había vivido una espectacular popularidad entre los milicianos de los diferentes partidos y organizaciones sindicales durante los primeros meses de la guerra -cuando la única ayuda procedía de la Unión Soviética y se estaban produciendo los incesantes bombardeos sobre la capital- se convirtió para los anarcosindicalistas con el tiempo, y las disensiones políticas, en un vehículo de influencia soviética. Una unánime creencia en las virtudes aleccionadoras del cine de la URSS había congregado en Madrid, en los cines de la Gran Vía, a milicianos de todos los credos con extraño acuerdo. Desde *"Mundo obrero"* se asimilaba la defensa de Madrid durante las jornadas de noviembre de 1936 a la ciudad de Petrogrado en **Los marinos de Cronstadt** (Iefim Dzigan, 1936). *"En aquellas escenas heroicas de la defensa de Petrogrado, los combatientes madrileños han visto exactamente reflejada la situación de la República"*, decía la reseña de la multitudinaria proyección de este filme el 28 de noviembre de 1936. Otros filmes como **El carnet del Partido** (Ivan Piriev, 1936), servirían a los marxistas para alertar contra *"contrarrevolucionarios y quintacolumnistas"*; **Tchapaieff** había forjado *"buenos comisarios políticos"*; **El circo** había fomentado la solidaridad internacional, y **La juventud de Máximo**, la unidad de la juventud antifascista.

Pero aquel emocionado *"¡Vivan los rusos!"* con el que habían sido saludadas las Brigadas Internacionales, procedieran de donde procedieran, terminó por perder, con el transcurrir de la guerra y la consolidación de los comunistas en el poder, aquel carácter unificador y antifascista. La ruptura dio lugar a medidas tan polémicas como la prohibición en diciembre de 1938 del filme **Los marinos del Báltico** (Alexander Feinznmer, 1937). Ambientada en Ucrania en 1918, se había estrenado en enero de ese año en el Palacio de la Música de Madrid, recogiendo algunas reseñas el *"paralelismo"* entre la ficción y la guerra española. El crítico Fernando Hernández Girbal había destacado en *"Mundo obrero"*, con ocasión de su estreno, el 27 de enero de 1938, el protagonismo *"enaltecedor"* del *"comisario íntegro, fuerte, con el alma hinchada de amor y patriotismo"*. El veto a este filme puso de nuevo bajo el fuego a la controvertida Junta de Espectáculos.

Tanto o más polémica fue la gestión del Comité Económico de Cines de Barcelona, la organización bajo control anarcosindicalista que financiaba la producción de este sindicato. En su reglamento existía ya un curioso artículo 26 que autorizaba a este organismo a retirar de cartel cualquier filme que tuviera *"un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de humanidad y libertad que informan la Confederación Nacional del Trabajo"*. El PCE, el PSUC y la UGT multiplicaron las quejas de *"apartheid"* sufrido por determinados reportajes y documentales. Particular descontento produjo la proyección en Barcelona del cortometraje anarquista **Manifiesto de la CNT-FAI** que, según los comunistas, justificaba las razones de esa organización en los enfrentamientos cruentos de mayo de 1937, que enfrentaron en Barcelona a tiros al PSUC-UGT, por un lado, y la CNT-FAI y el POUM, por otro. *"Los señores que monopolizan los espectáculos públicos están quedando como los grandes: proyectan películas de tendencia burguesa, y para terminarlo de arreglar, se dedican a hacer política partidista"*, se escribía en *"Las Noticias"* el 20 de mayo de 1937.

La inclusión de otros filmes en las carteleras de la España republicana -compuestas a partir de la producción española inmediatamente anterior a la guerra, por la producción de la guerra y por los filmes extranjeros, en su mayoría norteamericanos- levantaron parecidas protestas. El portavoz comunista *"Mundo Obrero"* denunciaba la

exhibición de películas “*abiertamente contrarrevolucionarias*”, como las española **Diego Corrientes** y **Luis Candelas**, frutos de un cine que se consideraba caduco y desmovilizador; o la de **Historia de dos ciudades** (Jack Conway), **Rhodes el conquistador** (Bertolth Vierther), **Shangai** (James Flood) o **La hija de Drácula** (Lambert Hillyer), este último calificado por el diario “*El Sol*” (en ese tiempo, “*Diario de la mañana*”, del PCE) como “*auténtico atentado a la cultura y al sentido común*”. Las respuestas por parte de los dirigentes de la Junta de Espectáculos y el Comité Económico de Cines fueron siempre de un admirable pragmatismo. Puesto que no existía en la cuantía requerida ese otro cine “*revolucionario*”, y el que hacía entrar dinero en taquilla era el norteamericano o ciertos exponentes del cine español reciente, lo revolucionario era salvaguardar los intereses económicos de los trabajadores del sector proyectando este cine. Por otro lado, y mientras el *mal gusto* del público no cambiara, este cine podía financiar experiencias más “*artísticas*” y comprometidas. Nunca llegó a haber acuerdo. Si cabe, el enconado debate se enrareció a medida que transcurría la guerra. Tenían razón los que sostenían que traía más gente al cine **Morena clara** o el *star system* norteamericano que un filme ruso o los documentales de guerra. Tenían razón también los que acusaban a la Junta y al Comité de haberse convertido en macroempresas insolidarias más parecidas a las antiguas gestoras privadas que a su sueño de socialización igualitaria.

Antes de convertirse en el hombre oculto durante el largo mandato franquista, el cine de la Guerra Civil había pasado por las pantallas republicanas. Tratara de la conquista de Teruel o de la muerte de Durruti, este material llegaba siempre forzosamente con un pequeño “*decalage*” entre el acontecimiento y su evocación. Sirvió sobre todo fuera de España, donde algunos de estos documentales contribuyeron a hacer menos ignota la ignota España.

Probablemente, como se dijo muchas veces desde una u otra plataforma, este cine no llegó a estar nunca a la altura de la gesta republicana. Ni artísticamente ni propagandísticamente. En la posguerra, **Tierra de España**, del documentalista Joris Ivens y **Sierra de Teruel**, de André Malraux, se erigirían con justeza en apoderados a los que nadie después acordó especial mérito. Y lo cierto es que en el cine de este período, la ilusión superó casi siempre a la preparación, la precipitación a la reflexión, los palos de ciego a la lúcida búsqueda. Félix Marquet escribió decepcionado en el opúsculo “*Por un cinema de guerra*” que “*las películas trucadas de los fascistas sirven a sus fines, y su verdad de laboratorio les rinde más producto que a nosotros nuestra verdad vital, que nuestro cine no ha sabido buscar como se merece porque aún falta que muchos hombres responsables se enteren de lo que es y significa el cine, hoy día, en la vida de los pueblos. ¿Qué frente orgánico cohesionado y dirigido hemos opuesto durante estos quince meses de ofensiva de la sexta arma que nos ocupa?*”. Ninguno. Frente organizado, no hubo ninguno. Marquet señala el fracaso de este cine como cine de propaganda con los mismos argumentos de otros: la falta de centralización y objetivo único. Y sin duda, así se habría producido una propaganda más eficaz. Pero nunca, y esto hay que contarlo en el haber del cine de la guerra, se hubieran dado esa diversidad de experiencias que generaron un rico y verdaderamente aleccionador debate, más allá del propio alcance del cine. Por eso, la oculta riqueza de esta cinematografía no hay que buscarla en la pantalla, reduciéndose al análisis de los cientos de títulos producidos entre 1936 y 1939. Tampoco, por más que acreditadas y nobles, en las obras de Ivens, Malraux o Roman Karmen. El cine de la guerra, para lo mejor y lo peor de su existencia, está detrás de la pantalla. En la insólita medida de reorganización de la industria del cine: en los quiméricos sueños de liberación de un arte al que se veneraba más que se conocía; en las derrotas y claudicaciones de los buenos propósitos; en el debate, involuntario y caótico, si se quiere, pero valiosamente instructivo; en esa “*guerra de gerrillas*”, en fin, que ha hecho que el catálogo de este cine sea tan incatalogable. En ningún caso, un cine que pueda reducirse a la funcionalidad propagandística.



Rodaje de **Sierra de Teruel**, film dirigido por André Malraux y en el que colaboró el escritor Max Aub. Este film, junto con **Tierra de España**, de Joris Ivens, fueron las dos películas propagandísticas republicanas más difundidas en el extranjero.