

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GRAO EN HISTORIA



Unha guerra no cine: 1936 - 1939

Análise da produción cinematográfica como elemento
propagandístico durante a Guerra Civil Española

Uxío Figueroa de la Fuente

Traballo de Fin de Grao – Curso 2024 - 2025

Titor: Lourenzo Fernández Prieto

Departamento de Historia Contemporánea

RESUMO:

Análise da produción cinematográfica realizada durante a Guerra Civil Española (1936-1939), facendo especial énfase na utilización do cinema como propaganda. No presente traballo analizaranse os filmes do bando republicano, do bando sublevado e a meirande parte da axuda exterior que recibiron ambos no apartado cinematográfico. Ademais, dentro de cada apartado analízase a produción propia de cada bando. Por outra banda, buscase entender tamén a importancia que tiña o cine, unha arte aínda practicamente incipiente en España, como elemento alienador e como instrumento propagandístico no transcurso da guerra.

PALABRAS CHAVE:

Cinema, Producción, Propaganda, Guerra, España.

RESUMEN:

Análisis de la producción cinematográfica realizada durante la Guerra Civil Española (1936-1939), haciendo especial énfasis en la utilización del cine como propaganda. En el presente trabajo se analizarán las películas del bando republicano, del bando sublevado y gran parte de la ayuda exterior que recibieron ambos en el apartado cinematográfico. Además, dentro de cada apartado se analiza la producción propia de cada bando. Por otra parte, se busca entender también la importancia que tenía el cine, un arte todavía incipiente en España, como elemento alienador y como instrumento propagandístico en el transcurso de la guerra.

PALABRAS CLAVE:

Cine, Producción, Propaganda, Guerra, España.

ABSTRACT:

Analysis of film production during the Spanish Civil War (1936-1939), placing a specific emphasis in the use of cinema as a propaganda tool. The present study will analyse the films of the Republican side, the Nationalist side and most of the foreign aid both sides received in the field of filmmaking. Furthermore, each section will go in detail over each side's own production. Additionally, this thesis seeks to understand the importance cinema, a nascent art form in Spain, had as an alienating element and as a tool for propaganda during the course of the war.

KEY WORDS:

Cinema, Production, Propaganda, War, Spain.

ÍNDICE:

Introdución

Estado da Cuestión

1. A Guerra Civil española

1.1. A produción republicana durante o conflito

1.1.1. O cinema anarquista

1.1.2. A produción comunista

1.1.3. A proposta cinematográfica gubernamental

1.2. O cinema do bando nacional

1.2.1. O aparato cinematográfico da Falanxe

1.2.2. A importancia da produción privada

1.2.3. Os filmes dos militares sublevados

1.3. Os aportes cinematográficos dende o exterior

1.3.1. A contribución da URSS á República

1.3.2. Gran Bretaña e o seu apoio cinematográfico á República

1.3.3. O respaldo francés á República en termos audiovisuais

1.3.4. O apoio cinematográfico da Alemaña nazi aos sublevados

1.3.5. A Italia fascista e a súa asistencia fílmica ao bando sublevado

1.3.6. A axuda cinematográfica dende Portugal aos sublevados

1.3.7. As achegas dende Hollywood (EUA)

Conclusión

Bibliografía

Introdución

O obxectivo do presente traballo é afondar no cinema producido nos anos da Guerra Civil española, polo que os filmes analizados serán exclusivamente os datados dende o inicio ata o final do conflito bélico (1936 – 1939). A intención do estudo é descubrir a utilización do cinema como elemento propagandístico durante a guerra, analizando tanto a produción de ámbolos dous bandos como as axudas exteriores que recibiron en materia cinematográfica para desta forma comprender e interpretar o seu sentido. Ante isto, cómpre preguntarse: que visión da realidade tentou construír cada bando a través do cinema producido durante o período de guerra?

Por outra banda, o obxectivo secundario do traballo é intentar poñer en valor a importancia do cinema como fonte válida para a investigación histórica, xa que os filmes analizados non deixan de ser representacións dun pensar, dunha ideoloxía e duns proxectos políticos moi concretos. Polo tanto, pódese considerar ao cinema producido durante a Guerra Civil española como unha fonte histórica fiable?

O traballo está fundamentado na bibliografía existente sobre o cinema producido durante o período de guerra, a cal será explicada no estado da cuestión. Con respecto á estruturación dos apartados, en primeiro lugar abordamos o estado da cuestión. A partires de aí, o traballo atópase dividido en tres grandes bloques centrados no cinema da Guerra Civil española: a produción republicana durante o conflito, o cinema do bando nacional e os aportes cinematográficos dende o exterior. Por último, péchase o traballo cunha conclusión. En relación co sistema de citación, o escollido é o latino con notas ao pé de páxina.

Con respecto á relación entre historia e cine, esta comezou a brotar dende os inicios do sétimo arte, mais esta relación intensificouse co paso dos anos e cos primeiros filmes que tocaron a temática histórica. A partir de aquí xurdiron novas preocupacións, como para que lle podería servir o cine aos historiadores ou se os contidos cinematográficos contaban con algún tipo de valor en termos históricos. Este tema será introducido a continuación a partires dos análises dos maiores expertos sobre o tema, xa que nesta relación entre historia e cine será no que se fundamente o presente traballo.

Marc Ferro é valedor de que as películas deben ser consideradas documentos perfectamente válidos para o historiador e para a labor histórica, xa que estes son sempre testemuñas, ben sexan ficcións ou non ficcións (documentais)¹. Pierre Sorlin, pola súa banda, argumenta que cada filme é unha representación ideolóxica do momento no que se realiza², polo que as imaxes sempre terán un gran valor histórico en termos de presente, esteamos ante unha ficción ou non.

Seguindo con outros autores, Ricard Rosich afirma que un documento cinematográfico pode ser entendido como unha fonte histórica porque “a imaxe audiovisual é creadora e reflexo de modelos reais ou imaxinarios que configuran un modo de pensar no presente”³. Esta cuestión tamén foi referendada por José María Caparrós Lera, quen foi un fiel defensor de que o cine como fonte histórica debe ser visto como a visión da humanidade nun momento determinado sobre o presente⁴.

Xa por último, José Luis Sánchez Noriega defende que o cinema é unha fonte instrumental da ciencia histórica, xa que os filmes deben ser estudados como reflexos das mentalidades da época de realización e de quen os fixo⁵, mentres que María Antonia Paz Rebollo incidiu na idea de como o cine pode ser manipulado de forma premeditada e consciente para poder manexar á sociedade, é dicir, na idea do cinema como propaganda⁶.

Estado da cuestión

Sobre o cinema producido durante a Guerra Civil española a bibliografía existente é extensa e numerosa. Dentro dela debemos destacar os documentos que analizan e nomean as diferentes obras sen entrar en xuízos de valor, sobresaíndo o *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, de Alfonso del Amo García.

¹ Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 37.

² Zubiaur Carreño, Francisco Javier, “El cine como fuente de la Historia”, *Memoria y civilización: anuario de historia*, nº 8, 2005, p. 209.

³ Rosich, Ricard, “Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado”, *Filmhistoria Online*, Vol. 32, nº 2, 2022, p. 288.

⁴ Caparrós Lera, José María, *El pasado como presente: 50 películas de género histórico*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2017, p. 7.

⁵ Zubiaur Carreño, “El cine como fuente de la Historia”, p. 209.

⁶ *Ibid.*, p. 210.

Neste traballo, centrado no uso propagandístico do cinema e sobre como o sétimo arte pode ser útil para a investigación histórica, atopámonos con algunhas lagoas nalgunhas fontes, posto que a meirande parte centrábanse exclusivamente nas sinopses artísticas dos filmes e sen atender ao obxectivo propagandístico que estes tiñan implícito.

Co presente traballo a intención é achegar información sobre a utilización do cinema como elemento propagandístico, ademais de facer un barrido sobre moitas das películas que se produciron durante os anos da Guerra de España. Practicamente todas as fontes existentes sobre esta cuestión analizan de forma específica algún aspecto concreto da cuestión, polo que este estudo buscará resumir e esquematizar o tema abordado de forma que se poida consultar e comprender todos os activos que participaron e crearon cinema como elemento propagandístico durante o transcurso do conflito bélico.

Como punto máis débil penso que a historiografía española descoida, en parte, as aportacións filmicas exteriores. Un exemplo sería o caso de Portugal, onde os traballos de Alberto Pena Rodríguez son practicamente dos poucos achegamentos españois que hai sobre o tema.

Con respecto á historiografía, está moi concentrada en poucos autores e literatura experta, os autores que máis me axudaron na elaboración do traballo foron principalmente Magí Crusells Valeta, Román Gubern Garriga-Nogués e Vicente Sánchez Biosca. Estes foron os tres autores que máis consultei e nos que máis me apoiei á hora de facer o traballo de forma xeral en todos os apartados. Ademais, de forma concreta debo destacar tamén as achegas de Ramón Sala Noguer para o cinema republicano e de Rafael Rodríguez Tranche para o cinema dos sublevados. Por último, en materia exterior, destacar a Carmen Guiralt Gomar e a Domingo Petit Pastor para as aportacións dos EUA, a Alberto Pena Rodríguez para as de Portugal e a José María Claver Esteban para as nazis, así como a José Cabeza San Deogracias e a Daniel Kowalsky para as da URSS.

Por último, o interese deste traballo reside en intentar indagar no cinema producido como elemento propagandístico durante o período de guerra de forma sintetizada e clara, co máximo rigor, a partires dos estudos realizados por especialistas, tanto historiadores como críticos de cine con mirada histórica.

1. A Guerra Civil Española

Co estalido bélico no ano 1936, a propaganda semellou ser igual ou máis importante cas armas, xa que o obxectivo non se baseaba soamente en vencer, senón tamén en convencer, algo que en moitas ocasións semellaba moito máis complicado que o primeiro. Para esta función o sétimo arte actuou como elemento fundamental, xa que a súa influencia xa se vira anteriormente aplicada noutros conflitos, como foi o caso da Primeira Guerra Mundial. Esta necesidade de convencer respondeu á urxencia de lexitimación ideolóxica que precisaba cada bando, así como ao intento de xustificación da súa loita diante da poboación (nacional e internacional) e á busca do apoio social necesario para sostener un conflito bélico desa dimensión.

Convencer mediante a produción cinematográfica propagandística foi unha forma de intentar controlar o relato e de modelar a memoria. Neste contexto cómpre preguntarse: ata que punto foi eficaz a propaganda cinematográfica á hora de crear un imaxinario colectivo que sobrevivise ao conflito?

Esta utilización do cinema como elemento propagandístico levouse a cabo tanto internamente, con republicanos e nacionais realizando unha ampla produción cinematográfica, coma externamente, xa que a Guerra Civil española non foi un conflito alleo aos intereses das grandes potencias mundiais nese momentos, polo que moitos países tomaron a decisión de implicarse cinematograficamente na guerra. Isto débese a que a Guerra de España foi percibida como un enfrontamento simbólico entre ideoloxías antagónicas nun contexto de tensión internacional previo ao estalido da II Guerra Mundial. A Guerra Civil española converteuse así nun campo de probas ideolóxico e militar. Podemos afirmar que estamos ante a Guerra Civil máis internacional ata a data. Tendo isto en conta, cabe preguntarse: como condicionou esta implicación internacional a visión que o mundo tivo do conflito español a través do cinema?

Como vemos, o cinema durante a guerra foi aproveitado como arma propagandística por excelencia, isto gracias á riqueza compositiva que ofrece: imaxe, texto verbal e música, así como tamén pola novidade do soporte⁷. Como sabemos, os filmes mostran

⁷ Crusells Valeta, Magí, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Ariel, Madrid, 2003, p. 17.

parte da memoria de quen os realizou, así coma tamén as ideas e as mentalidades da época.

Tralo fracaso da sublevación militar, o pronunciamento transformouse rapidamente nunha guerra civil, cunha división de España en dúas zonas. Neste sentido, debemos sinalar que a zona republicana contaba no seu territorio cos dous principais centros de produción cinematográfica, os situados en Madrid e en Barcelona⁸. Desta forma podemos entender como, sobre todo nun inicio, a elaboración de filmes foi moito maior por parte do bando constitucional. Mentres que os republicanos tiñan nas súas mans todo o poderío cinematográfico, o bando sublevado a duras penas despegaba no sector, logrando impulsar a súa industria grazas ao apoio exterior de Alemaña, Italia e Portugal.

Ámbolos dous bandos contaban con moitas deferencias entre si, sendo o feito máis significativo o relativo ca censura, que pese a existir nos dous lados, a sublevada era moito máis severa xa que os encargados de realizar as películas precisaban de permisos tanto antes coma despois de filmar. Os republicanos, pola súa banda, contaban cunha certa liberdade creativa para filmar, e soamente despois de rodar era cando tiñan que pasar a censura de guerra. Sen embargo, o cinema dos dous contendentes tiña certas similitudes, coma a defensa das súas accións, buscando penetrar no imaxinario colectivo español de que eles eran a mellor opción para o país e de que o que estaban a facer estaba xustificado, coma no sentido contrario, faltando e atacando ao outro bando⁹. Outro feito significativo de diferenza entre ambos foi a orixe da iniciativa, xa que no bando nacional moita da produción foi levada a cabo a través de empresas privadas.

De forma aproximada, e seguindo o *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, o número de filmes (contabilizando ficcións, noticiarios e documentais) realizados no período que abrangue o conflito bélico foi o seguinte: Os republicanos realizaron un total de 360 películas; os nacionais, pola súa banda, 93¹⁰.

⁸ Crusells Valeta, Magí, *Cine y Guerra Civil Española: Imágenes para la memoria*, JC Clementine, Madrid, 2006, p. 26.

⁹ Crusells Valeta, *Cine y Guerra Civil Española: Imágenes para la memoria*, p. 28.

¹⁰ Del Amo García, Alfonso, *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, p. 31.

Como vemos, obsérvase unha ampla diferenza entre bandos. Se entramos en detalle, a produción por anos quedaría así:

	Bando republicano	Bando nacional
1936	66	11
1937	210	25
1938	80	22
1939	4	35
Total	360	93

Obsérvase unha basta produción republicana no ano 1937, mais cas perdas dos principais puntos estratéxicos de produción e co devir do conflito, o número decaeu nos anos seguintes. Pola parte nacional, obsérvase un caso totalmente inverso ao republicano, xa que a maior produción nacional viu no último ano de conflito, momento no que a guerra estaba encarrilada cara o seu lado.

Se engadimos a produción estranxeira a estes datos os resultados non variarían moito, máis é fundamental tala tamén en conta:

	Bando republicano	Bando nacional
Produción interior	360	93
Produción exterior	66	43
Total	426	136

Como podemos observar, a produción estranxeira estivo máis igualada en número total que a realizada en territorio español. Pese a todo, a produción republicana, tal e como aconteceu no interior, impúxose tamén no exterior. Con respecto ao número total de filmes, contando a produción interior e a exterior, os filmes do bando republicano superan aos do bando sublevado nun total de 290 producións.

1.1. A produción republicana durante o conflito

Tal e como pasou ca industria e pensando en optimizar os recursos os locais de espectáculos, en Barcelona a mans da CNT-FAI e en Madrid a mans da UXT, a meirande parte das empresas cinematográficas foron colectivizadas¹¹. O caso catalán é particular, xa que a Generalitat comezou cunha progresiva intervención que provocou o rexeite por parte dos anarquistas. Debemos sinalar que a maior parte do cinema realizado polo bando republicano estivo producida polos sindicatos, o goberno ou os partidos políticos, tendo moi pouca cabida a iniciativa privada.

Debemos sinalar que na España republicana non había unha política cinematográfica planificada polo goberno en busca dunha unidade, polo que comezaron a aparecer diferentes sectores como produtores cinematográficos. De feito, o goberno, pola ausencia dunha política unitaria foi un produtor máis, o cal intentaba mediar coas propostas máis radicais dos marxistas e dos anarquistas. O que si se debe ter en conta dentro da produción republicana foi o rápido que se puxo en marcha a industria cinematográfica, xa que dende o primeiro momento viron no sétimo arte un foco fundamental e imprescindible para entrar na poboación.

É importante poñer en valor que os dous principais centros de produción cinematográfica do estado, Madrid e Barcelona, caeron en territorio republicano. Esta situación foi a propicia para que a elaboración de filmes no bando republicano puidese poñerse en marcha o antes posible, xa que mobilizaron a toda a industria cinematográfica para levar a cabo un cinema de propaganda política clara¹². Nun primeiro momento foi a produción anarquista a que se impuxo por número a todas as demais, mais a partires de 1937 a situación mudou, sendo o cinema realizado polo goberno e polos marxistas o principal da España republicana.

Co devir dos acontecementos e segundo ía avanzando a guerra, a primacía cinematográfica recaeu en Barcelona, perdendo protagonismo de forma progresiva

¹¹ Martínez Álvarez, Josefina, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, Nº21, 2009, p. 123.

¹² Crusells Valeta, Magí, “El cine durante la Guerra Civil española”, *Communication & Society*, Vol. 11, Nº2, 1998, p. 125.

Madrid. Magí Crusells sinala os motivos desta situación na súa obra *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*¹³. Destaca: a perda da capitalidade de Madrid e da inversión na industria cinematográfica; o feito de que Barcelona tivese mar axudou a exportación das películas, así como tamén a súa situación xeográfica dentro da península, atopándose máis lonxe dunha posible ocupación terrestre; por último, tamén influíu o poderío de Barcelona dentro da propia industria cinematográfica, xa que contaba con catro estudos de rodaxe para poder filmar.

1.1.1. O cinema anarquista

Co inicio da Guerra Civil española o SUEP, Sindicato Único de Espectáculos, foi o encargado de controlar a industria cinematográfica e os cinemas. O SUEP era un organismo anarcosindicalista, e polo tanto, proclive a realización dun cinema coherente ca súa ideoloxía. Para iso, o SUEP pasou a converterse no SIE, o Sindicato da Industria do Espectáculo¹⁴.

En Barcelona, o SUEP incautou os dous estudos cinematográficos máis importantes da cidade, Orphea e Trilla, iniciando a súa ofensiva cinematográfica de forma moi temperá¹⁵. En xullo de 1936, a CNT inaugurou a Oficina de Información e Propaganda, cuxo primeiro produto foi *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936)¹⁶. Este documento ten un gran valor histórico, xa que mostra aos anarcosindicalistas nun enfrontamento contra os militares, a quen acusan de traidores. Estas primeiras imaxes serían utilizadas polos franquista en forma de contrapropaganda.

A CNT organizou a súa produción cinematográfica en catro apartados, cada un co seu obxectivo propagandístico propio¹⁷. En primeiro lugar atopamos as películas de ficción, por outra banda as películas de propaganda propiamente ditas, así coma tamén películas

¹³ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 58.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ Sánchez Biosca, Vicente, “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”, *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, Nº12, 2007, p. 80.

¹⁶ Gubern Garriga-Nogués, Roman, “La producción anarquista”, en Sánchez Biosca, Vicente, *España en armas. El cine de la guerra civil española: ciclo de cine*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 2007, p. 29.

¹⁷ Martínez Álvarez, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, p. 125.

“complemento” que se usaban como acompañamento de longametraxes. Por último, debemos sinalar as reportaxes de guerra e retagarda.

A CNT-FAI produciu unha ampla gama de documentais durante o ano 1936, collendo vantaxe en relación ca industria cinematográfica do bando nacional, que non acaba de arrancar. Ademais, dentro da produción republicana, a da CNT-FAI foi a única capaz de estabilizarse durante o ano 1936. Entre os documentais producidos no primeiro ano de conflito bélico podemos destacar (entre moitos outros)¹⁸:

Ano de realización	Títulos
1936	<i>Barcelona trabaja para el frente</i>
1936	<i>Bajo el signo libertario</i>
1936	<i>Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón</i>
1936	<i>El entierro de Durruti</i>

Por outra banda, *Madrid tumba del fascio* (1936) terá unha grande importancia xa que foron unha serie de cinco documentais filmados nunha viaxe de cineastas cataláns a Madrid, onde filmaron os danos causados polas bombas e a destrución causada polo bando sublevado¹⁹. Esta viaxe costaríalle a morte a Durruti na fronte de Madrid o 20 de novembro do 1936, co que comezarían unha serie de loitas internas no seo da CNT²⁰. Por outra banda, tamén é fundamental sinalar que entre os anos 1936 e 1938, os de maior actividade republicana, os anarquistas produciron un total de 30 números do noticiario *España Gráfica*²¹.

Dentro das películas de ficción realizadas por SIE Films, debemos destacar *Aurora de esperanza* (1937) e *Barrios bajos* (1937), as cales son consideradas as mellores representantes do cine social feito polos anarquistas. Tamén houbo leas entre comunistas e anarquistas dentro de este cine social, xa a que a ampla produción dos segundos non sempre gustaba aos primeiros, e iso foi o que aconteceu con *¡No quiero... No quiero!*

¹⁸ Gubern Garriga-Nogués, “La producción anarquista”, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ Foi unha das figuras máis importantes do anarquismo español.

²¹ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 59.

(1938), unha cinta chea de simbolismo anarquista que foi entorpecida en todo momento polos comunistas²².

A partires de Maio de 1937 a CNT-FAI comezou a perder moito poder e influencia, polo que decidiron cambiar de estratexia e abandonaron os filmes que tiñan coma obxectivo adestrar á poboación, centrándose tras iso en películas baseadas na retagarda. Neste período podemos destacar, entre moitas, *El frente y la retaguardia* (1937), *Así vive Cataluña* (1938) ou *Bombas sobre el Ebro* (1938)²³.

A situación en Madrid foi moi diferente a que se viviu en Cataluña, este feito motivado polo baixo número de afiliación sindical que había na capital de España. Tamén influíron outras situacións como os constantes ataques, a ofensiva aérea, cortes eléctricos... Pese a todo, podemos destacar unha certa produción cinematográfica, aínda que máis modesta. Tan só se levou a cabo unha longametraxe de ficción, *Nuestro culpable* (1937), cun final moi cuestionado no seu momento pola decisión de deixar na rúa a un delincuente²⁴.

En Madrid estaba situado o Sindicato Único da Industria Cinematográfica e Espectáculos Públicos (SUICEP), mediante o cal realizáronse numerosos documentais como a serie *Estampas guerreras* (1936), *Castilla libertaria* (1937) ou *Frente libertario* (1938). Por outra banda, a Federación Rexional da Industria Cinematográfica e Espectáculos Públicos (FRIEP) tamén levou a cabo documentais de propaganda anarquista, os cales tiñan como lema “Trabaja y lucha por la revolución”²⁵. Dentro da produción da FRIEP podemos mencionar *Hijos del pueblo* (1937) ou *¡Así venceremos!* (1937). Tamén serían os responsables de levar a cabo a única de ficción feita en Madrid, *Nuestro culpable*, sinalada xa anteriormente. Por último, dentro da produción anarquista republicana debemos sinalar a Spartacus Films, a produtora encargada de filmar o noticiario *Momentos de España*.

A aposta polo sétimo arte por parte dos anarquistas non quedou na produción de filmes, senón que tamén levaron a cabo unha ampla socialización de estudos e

²² Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ Gubern Garriga-Nogués, “La producción anarquista”, p. 34.

²⁵ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 61.

laboratorios cinematográficos, coma tamén a socialización de todas as salas de cinema da cidade condal. Desta socialización das salas de cinema, as cales eran un total de 116 naquel momento, foi de onde a CNT obtivo a meirande parte dos cartos para poder producir os filmes²⁶.

Os filmes anarquistas levaron implícitas unha serie de ideas durante todo o conflito bélico, entre as cales podemos destacar a loita contra o fascismo, a defensa da revolución e a mostra de experiencias libertarias.

1.1.2. A elaboración comunista

A produción cinematográfica comunista recaeu nas mans das organizacións marxistas, ou de aquelas que eran favorables á III Internacional, como eran o Partido Comunista Español (PCE), o Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), as Xuventudes Socialistas Unificadas (XSU), a Unión Xeral de Traballadores (UXT), a Alianza de Intelectuais Antifascistas para a Defensa da Cultura, o Socorro Vermello Internacional, o 13 Rexemento de Milicias Populares “Pasionaria” e a 46 División “El Campesino”²⁷.

Resulta fundamental falar de Film Popular, produtora/distribuidora por excelencia do cinema comunista, posto que era dependente do PCE e do PSUC. Estes presentaron Film Popular como unha “firma comercial antifascista e ao servizo da república”, cun obxectivo de unidade que nunca se chegou a concretar²⁸.

Film Popular tiña tres campos de actuación fundamentais: En primeiro lugar, estaba relacionado cos longametraxes soviéticos, actuando como distribuidora dos mesmos en territorio español. Por outra banda, levaba a cabo a publicación do noticiario *España al día* (xunto con Laya Films), incluídas as súas versións en inglés e en francés. Por último, Film Popular atopábase tamén ao fronte da produción de documentais durante a guerra,

²⁶ Martínez Álvarez, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, p. 126.

²⁷ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 132.

²⁸ Sala Noguer, Ramón, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao, 1993, p. 118.

documentais que tiñan un claro fin propagandístico conforme ca política do PCE. Anteriormente á fundación de Film Popular, o PCE xa producira material cinematográfico propio de forma independente, como foi o caso de *Mando único* (1937) ou *¡Traición! Fanjul, Mola, Franco, Queipo* (1937)²⁹.

Anteriormente á creación de Film Popular debemos sinalar a creación da Cooperativa Obreira Cinematográfica (COC), impulsado polo PCE e por traballadores enmarcados dentro da UXT (Sindicato Xeral de Cinematografía), unha produtora/distribuidora encargada de producir as súas propias películas³⁰. Algúns exemplos foron: *¡¡Pasaremos!! Documental sobre la Guerra Civil en España* (1936) ou *Julio 1936* (1936)³¹. As funcións da COC foron semellantes ás que desenrolaría máis adiante Film Popular, incluso levaron a cabo a importación de filmes soviéticos de grande importancia como *El acorazado Potemkin* (1925) ou *Los marinos de Cronstadt* (1936).

Film Popular actuou como sucesor da Cooperativa Obreira Cinematográfica, mais xa pronto adquiriu unha importancia maior a obtida pola súa predecesora, isto grazas a que conseguiu poñer en marcha a edición dun noticiario, *España al día*, manténdoo de forma regular xunto cas súas versións en inglés e en francés. Mariano Perla, no diario “Frente Rojo”, definía Film Popular como a arma cinematográfica da República³². Este noticiario comezou en catalán nas súas primeiras catro entregas, pero a partires da quinta este comezou a editarse en castelán e a ser distribuído por todo o estado³³.

Dentro da produción levada a cabo por Film Popular, podemos agrupar as súas curtametraxes en diferentes bloques temáticos³⁴. En primeiro lugar os que se atopaban relacionados con cuestións bélicas. Así coma tamén os vinculados co día a día na España republicana, os cales tiñan unha grande importancia propagandística debido a que

²⁹ Realmente, o título deste documental debería ser: *Franco, Mola, Queipo, Fanjul, Cabanellas, ¡Traición!* tal como se apunta en Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 119.

³⁰ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 124.

³¹ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 68.

³² Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 129. / Mariano Perla foi membro do Partido Comunista e dirixente do apartado de propaganda. Ademais, durante a guerra actuou tamén coma crítico de cine.

³³ Martínez Álvarez,, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, p. 126.

³⁴ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 132.

transmitían normalidade e tranquilidade á poboación. Por outra banda, tamén producían curtametraxes didácticos como *El camarada fusil* (1937), utilizado polos republicanos para aprender a manexar o fusil. O papel da muller, principalmente na retagarda, tamén foi representado por Film Popular, destacando *La mujer y la guerra* (1938).

En conclusión, Film Popular levou a cabo unha produción monumental de curtametraxes, longametraxes, documentais... todos cun claro obxectivo propagandístico, tanto para as tropas e milicias republicanas como para a poboación que se atopaba na retagarda.

Dentro da produción comunista debemos mencionar tamén ao 13 Rexemento de Milicias Populares “Pasionaria”, responsables do filme *Frente a Frente* (1936), o cal contaba cunha enorme carga propagandística, xa que se mostraba a toma de conciencia comunista por parte dun pobo³⁵.

Tamén a 46 División tiña unha sección de cine, atopándose ao fronte dela Valentín González “El Campesino”³⁶. Á 46 División atribúenselle unha serie de filmes, entre os que destaca *Soldados campesinos* (1938), un documental ficcionado que foi distribuído por Film Popular³⁷. Esta unidade tamén foi participe da produción doutros documentais como *La Conquista de Teruel* (1938), *El paso del Ebro* (1938) ou *Quijorna* (1937)³⁸.

Por outra banda, a Alianza de Intelectuais Antifascistas para a Defensa da Cultura centrouse principalmente en realizar filmes enfocados na defensa de Madrid como, *La defensa de Madrid* (1936-1937), coprodución realizada conxuntamente coa Organización Solidaria Socorro Vermello Internacional, os cales tamén levaron a cabo outra importante produción cinematográfica entre os que destacan *La obra del fascismo: bombardeos de*

³⁵ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 142. / Non hai confirmación exacta sobre o momento de realización do filme *Frente a Frente*, mais Ramón Sala Noguer afirma que “polo seu tono exaltado e eufórico, nótase que foi realizada nos primeiros meses de guerra”.

³⁶ Valentín González “El Campesino” foi un antigo sarxento da Legión, cunha gran fama dentro das tropas republicanas.

³⁷ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 144

³⁸ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 71.

Madrid (1936) ou *Niños de hoy, hombres de mañana* (1937)³⁹. Tamén se debe engadir a súa produción a edición regular de *Gráfico Español*⁴⁰.

1.1.3. A proposta cinematográfica gubernamental

En agosto de 1936 e ante o estalido do conflito bélico, no bando republicano levouse a cabo a creación da Oficina de Propaganda e Información da Subsecretaría da Presidencia do Goberno. O obxectivo consistía en atraer á sociedade e conseguir que os cidadáns non se afastasen dos valores republicanos. Dentro desta función, o cinema actuaba como base imprescindible da propaganda. Ante a dificultade de unidade ideolóxica, en Cataluña optouse pola creación dun Comisariado de Propaganda dependente do goberno da Generalitat⁴¹. Dentro do Comisariado de Propaganda estaba inscrito o Departamento de Cinema, rebautizado posteriormente como Laya Films. Este cambio de nome respondeu a unha homenaxe a Luis de Laya, símbolo republicano e antifascista. Ademais, mediante este cambio reafirmaron a reorganización e a profesionalización do aparato cinematográfico republicano, reforzando o seu compromiso coa defensa da República. Por outra banda, este cambio de nome resulta moi interesante dende o punto de vista propagandístico.

O obxectivo que se agochaba detrás da creación de Laya Films era a busca de xerar unha industria cinematográfica potente con vistas de futuro, xa que dende o goberno republicano confiaban en sufocar o conflito bélico e poder aproveitar a base industrial xerada durante a guerra⁴².

No ámbito cinematográfico ocorreu algo semellante ao que aconteceu tamén noutros ámbitos dentro do bando republicano, e foi que a iniciativa máis veloz viu da man de diferentes organizacións obreiras como as analizadas anteriormente (anarquistas ou marxistas) e non do goberno, o que dificultou que dende o poder republicano puidérase

³⁹ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 134.

⁴⁰ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 152

⁴¹ López Gómez, Lidia, “Sierra de Teruel (Espoir): música y cine durante la guerra civil española”, *Trans: Transcultural Music Review*, Nº17, 2013, p. 3.

⁴² Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 129.

impoñer unha dinámica de actuación única cunha serie de obxectivos concretos. A imposibilidade de contar cunha liña de actuación marcada en materia propagandística e cinematográfica acabou xogando un papel en contra dos intereses republicanos.

No mesmo período temporal no que en Madrid a Xunta Delegada de Defensa creaba unha Comisión de Propaganda propia, en Valencia o Ministerio de Propaganda xa presentaba as primeiras curtametraxes propagandísticas como *Todo el poder para el gobierno* (1937). Sen embargo, a produción cinematográfica máis importante do Ministerio de Propaganda foi, sen dúbida, a mediametraxe *España 1936* ou *¡España leal en armas!* (1937)⁴³. Este filme transcendeu no tempo non só pola súa calidade e veracidade, senón tamén pola (confusa) participación de Luis Buñuel dentro da súa xestación. A participación do director turolense no filme é confusa porque non foi o único responsable do mesmo, posto que este foi un traballo a varias mans. Ademais, o propio Luis Buñuel sempre intentou evitar falar sobre este proxecto.

O Ministerio de Propaganda non duraría máis alá de maio de 1937. O goberno republicano levou a cabo unha reestruturación coa chegada de Juan Negrín, a cal rematou ca creación da Subsecretaría de Propaganda, esta dependente do Ministerio de Estado, e onde tamén se incluíron os Servicios Cinematográficos⁴⁴. *Los trece puntos de la victoria* (1937) ou *Y tú, ¿Qué haces?* (1937) foron algúns dos primeiros documentais producidos pola Subsecretaría de Propaganda. Outras pezas fundamentais correspóndense coa reforma agraria e co mundo campesiño, como é o caso de *Defendemos nuestra tierra* (1938) ou *Campesinos de ayer y de hoy* (1938).

A Subsecretaría de Propaganda traballou en moitas producións man a man con Film Popular, organismo que actuou como distribuidora de moitos filmes da primeira. Noutros casos tamén resulta complicado discernir entre quen os producía, xa que moitos filmes foron atribuídos erroneamente á Subsecretaría de Propaganda sendo realmente producidos por Film Popular⁴⁵.

⁴³ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 158.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

A República centrouse no filme *Sierra de Teruel (Espoir)* (1939), a cal é considerada a produción governamental da República en tempos de guerra máis importante xunto con *España 1936* (1937). Este filme foi dirixido por André Malraux, e está baseado nunha novela homónima do mesmo autor. A Subsecretaría de Propaganda encargoulle o filme no ano 1938 co obxectivo propagandístico de defender a causa republicana e de convencer aos países que estaban amparados no pacto de non intervención para que entrasen na guerra en favor do goberno constitucional⁴⁶.

A película comezou a súa rodaxe en Cataluña, mais cando o territorio estivo completamente ocupado polas tropas franquistas aínda non se rematara de rodar, polo que as últimas escenas foron culminadas en Francia, nunha mostra de solidariedade cinematográfica dende o país galo⁴⁷.

O cinema governamental republicano tamén estivo composto por outros organismos dependentes do goberno central, os cales levaron a cabo a súa propia produción cinematográfica. Por exemplo, os Servizos Cinematográficos do Comisariado Xeral de Guerra filmaron *Nuestros prisioneros* (1937), producido polo Subcomisariado de Axitación, Prensa e Propaganda pouco despois da vitoria republicana na Batalla de Brunete⁴⁸. Foi realizado co obxectivo propagandístico de mostrar á poboación como, a diferenza do que acontecía no bando nacional, os presos eran tratados de forma óptima no lado da República. Ademais, intentaban desmentir o rumor creado polo bando nacional que dicía todo o contrario.

Dende o Ministerio de Instrución Pública e Sanidade tamén se produciron documentais propagandísticos como *La República protege a sus niños* (1938), no cal buscábase mostrar a bondade da República e da atención que prestaban os corpos médicos aos máis pequenos, ou *España vieja* (1938), este último realizado a dúas mans ca organización Milicias da Cultura⁴⁹.

⁴⁶ López Gómez, “Sierra de Teruel (Espoir): música y cine durante la guerra civil española”, p. 7.

⁴⁷ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 66.

⁴⁸ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 176.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

Dende o Estado Maior do Exército do Centro (ou Sección Cinematográfica do Exército do Centro) xeráronse filmes de distinta índole, dende curtametraxes explicativas sobre como usar de forma correcta as armas ata documentais de guerra como *Invasión* (1937) ou *Resistencia en el Levante* (1938)⁵⁰. No primeiro criticábase ao bando nacional, en concreto ás tropas fascistas italianas, mentres que no segundo albábase á defensa republicana na fronte mediterráneo.

Por último, outros organismos que se dedicaron á produción cinematográfica propagandística foron⁵¹: Os Servizos Cinematográficos de Información e Propaganda do Exército realizaron *Alas rojas sobre Aragón* (1937), poñendo en valor á aviación do exército republicano. O Servizo de Información Gráfica de Enxeñeiros de Madrid confeccionaron o noticiario *Gráfico de Ingenieros* (1937)⁵². O Comité Pro-Exército Popular produciu unha curtametraxe, *El ejército del pueblo nace* (1937), o cal incluía dentro da súa proxección unha reportaxe, *Madrid bombardeado* (1937). A Dirección Xeral de Carabineiros, pola súa banda, destacou non só pola creación do filme *Por la independencia de España* (1938), senón tamén por *Transporte de carabineros* (1937) e *Prácticas de la Escuela de Carabineros en Caldas de Montbuy* (1938)⁵³. Para rematar, a Delegación de Propaganda e Prensa da Xunta Delegada de Defensa de Madrid elaborou *Reportaje de la causa de los prisioneros del Cerro Rojo* (1937).

Como conclusión sobre o cinema do bando republicano debemos destacar a importante presenza institucional e sindical que houbo dentro da súa industria fílmica, a cal estivo concienciada dende un inicio co valor que tiña o cinema propagandístico para poder penetrar na sociedade. O bando republicano levou a cabo unha resposta rápida e eficaz aproveitando que os grandes centros de produción cinematográfica quedaran nas súas mans. Ademais, o cinema producido en zona republicana foi un fiel reflexo das dinámicas ideolóxicas dos propios produtores.

⁵⁰ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 67.

⁵¹ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, pp. 131-132.

⁵² O 1937 foi o ano no que se editou o primeiro número do noticiario.

⁵³ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 186.

1.2. O cinema do bando nacional

Os sublevados tamén eran conscientes da importancia propagandística que tiña o cinema para poder penetrar no imaxinario colectivo e atraer así á poboación cara súa causa, polo que decidiron poñerse a regulamentalo dende o primeiro mes de conflito bélico, mais sen demasiado éxito nun inicio. O día 5 de agosto concederon as competencias de información e propaganda ao Gabinete de Prensa e Propaganda⁵⁴. Sería o 14 de xaneiro de 1937 cando se data a creación dunha Delegación do Estado para Prensa e Propaganda, esta dependente da Secretaría Xeral do Xefe do Estado, un proceso que duraría ata inicios do 1938 cando pasou a depender de forma directa do Ministerio do Interior⁵⁵.

A unidade no cinema do bando nacional atopábase lonxe de ser unha realidade dende o estalido da guerra, xa que o discurso non era homoxéneo entre todos os sectores que compoñían o bando sublevado, senón que este foise homoxeneizando co paso do tempo e co transcurso da guerra. Pese a que a Falanxe xa tiña creado un mecanismo de propaganda, Vicente Cárdenas como Xefe Nacional de Prensa e Propaganda, a unificación da propaganda non chegou de forma definitiva ata a creación da Lei Xeral da Administración, en xaneiro de 1938⁵⁶.

Pese ao primeiro intento por regularizar a industria cinematográfica, a produción de filmes quedou paralizada durante un tempo polo desaxuste político existente dentro do bando nacional. Ademais, tamén debemos ter en conta que co estalido do conflito bélico só quedaron na zona nacional os equipos cinematográficos que se desprazaran a rodar algunha película a Andalucía durante os anos previos á guerra, posto que os equipos cinematográficos principais, os de Madrid, Barcelona e Valencia, quedaron en territorio

⁵⁴ Recalde Iglesias, Marta, “La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)”, en Marcos Ramos, María (coord.), *III Congreso Internacional historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 302.

⁵⁵ Sánchez Biosca, Vicente, “Propaganda y mitografía del cine nacional”, en Castro de Paz, José Luis y Castro de Paz, David (coords.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*, 2009, p. 82.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 80-81.

republicano⁵⁷. O apoio de Alemaña, Portugal e Italia foi fundamental para a correcta posta en marcha da cinematografía nacional.

Haberá tamén unha diferenza notable dentro do proceso de produción do cinema nacional en comparación co que acontecía no cinema republicano, neste caso, a iniciativa de índole privada terá unha importancia máiscula. Podemos destacar diferentes produtoras cinematográficas como CIFESA, CEA, Films Patria, Ufilms, Cinesia ou Producións Hispánicas. Outro feito importante foi que estas empresas privadas non se nacionalizar, polo que tamén enfocaron as súas producións na busca de réditos económicos.

O bando sublevado comezaría no outono de 1936 a súa produción cinematográfica coas reportaxes *Con las brigadas navarras* (1936) e *La toma de Bilbao* (1937). A falta de medios para poder crear produtos audiovisuais en España obrigou a precisar de axuda exterior, principalmente de Italia e Alemaña. O material que se filmaba en España levábase para Berlín, cara os estudos da Tobis⁵⁸. Dentro destas producións exteriores haberá que destacar, sen dúbidas, *España heroica* (1938), o cal foi a resposta dos sublevados a *España 1936* ou *España leal en armas* (1937), documental republicano. Neste eido profundaremos no apartado relacionado cos aportes cinematográficos dende o exterior.

1.2.1. O aparato cinematográfico da Falanxe

A Falanxe foi consciente en todo momento da importancia que podería ter o cine como elemento propagandístico e como transmisor dos seus ideais. Tendo claro isto, decidiron crear a Sección Cinematográfica dentro da Delegación Nacional de Prensa e Propaganda da Falanxe. A súa produción cinematográfica comezaría gracias a aparición de equipos cinematográficos en Granada e polas doazóns de particulares⁵⁹. As primeiras tentativas falanxistas atópanse perdidas na súa meirande parte. Consérvanse algunhas obras algo

⁵⁷ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 74.

⁵⁸ Martínez Álvarez, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, p. 130.

⁵⁹ Rodríguez Tranche, Rafael y Sánchez Biosca, Vicente, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Filmoteca Española: Cátedra, Madrid, 2011, p. 34.

posteriores como *Frente de Vizcaya* (1937) ou *18 de julio* (1937), con Dionisio Ridruejo a fronte da Delegación Nacional de Prensa e Propaganda da Falanxe⁶⁰.

Os seguintes pasos da Falanxe en materia cinematográfica pasaron pola toma de contacto con Hispano Film Produktion en Alemaña, co obxectivo de colleitar mellores medios para poder producir filmes, xa que os medios do bando nacional nese momento eran escasos e vían como os republicanos estaban a tomar vantaxe en termos propagandísticos, tanto nacional como internacionalmente⁶¹.

O partido tamén centrou esforzos en darse a coñecer en América Latina mediante a creación da Sección Iberoamericana. Neste sentido realizáronse diferentes documentais como *La guerra en España* (1937), *La guerra por la Paz* (1937) ou *Voluntad: la Falange en Argentina* (1938)⁶².

A actividade cinematográfica desenvolvida pola Falanxe entre 1937 e 1938 foi notable, xa que lograron poñer en marcha a industria audiovisual do bando sublevado con escasos medios. Outras elaboracións notables foron o noticiario *Reconstruyendo España* e a curtametraxe *Alma y nervio de España* (1937)⁶³.

Nesta primeiras producións aparecen representados todas as liñas de actuación defendidas polas tropas sublevadas como a visión dos republicanos como destrutores ou a exaltación de cerimoniais conmemorativos e funerarios. Pódese afirmar que a Falanxe logrou producir unha propaganda efectiva, tanto así que ca creación do DNC, o Departamento Nacional de Cinematografía, os técnicos da Falanxe intégranse como eixo e parte fundamental do novo organismo⁶⁴.

⁶⁰ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 141.

⁶¹ Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, p. 35.

⁶² *Ibid.*, p. 36.

⁶³ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, pp. 142.

⁶⁴ Rodríguez Tranche, y Sánchez Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, p. 43.

1.2.2. A importancia da produción privada

Ante a escaseza de medios de produción cinematográficos en zona nacional, varias empresas privadas decidiron aproveitar a oportunidade para levar eles a iniciativa. Estas empresas decidiron producir filmes propagandísticos por diversos motivos. En primeiro lugar ideolóxicos, pois apoiaban aos sublevados. Así como tamén por conveniencia e oportunismo, xa que buscaban atopar beneficios con miras ao novo Estado. Ademais, tamén viron unha oportunidade de negocio pola escaseza de medios e competencia na zona nacional.

Entre todas as empresas privadas, sen dúbida, as dúas máis destacadas foron CEA e CIFESA. No caso de CEA, xusto coincidiu que no momento no que estala o conflito tiñan o seu equipo de rodaxe desprazado en Cádiz rodando unha película, polo que foi utilizado polo bando sublevado para poñer en marcha a súa industria cinematográfica. Algo semellante aconteceu tamén con CIFESA, xa que tamén se atopaban rodando un filme, neste caso en Córdoba, e tamén quedou paralizado co estalido da Guerra Civil. CIFESA pasará a ser dende o primeiro momento o organismo privado máis importante para a produción cinematográfica nacional⁶⁵.

O equipo produtivo de CIFESA integrouse no Gabinete Civil e Diplomático do Exército do Sur logo de que decidisen trasladar os equipos dende Córdoba ata Sevilla, converténdose nunha entidade funcionalmente dependente do aparato militar. A propia CIFESA sería a encargada de realizar o primeiro documental feito no bando nacional, *Entierro del general Sanjurjo* (1936)⁶⁶. CIFESA chegou a un acordo cas autoridades para que os filmes tiveran unha connotación implícita de información e propaganda, dando como resultado unha colaboración que crearía cerca de vinte documentais entre 1937 e 1939⁶⁷.

⁶⁵ Rodríguez Tranche, y Sánchez Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, p. 44.

⁶⁶ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 139.

⁶⁷ Rodríguez Tranche, y Sánchez Biosca, , *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, p. 45.

CIFESA tamén foi a primeira compañía encargada de realizar noticiarios para o bando sublevado, destacando *Reconstruyendo España* (1937 – 1938). Onde se mostraba, cun claro obxectivo propagandístico, a forma na que o exército reconstruíu cada cidade que conquistaban⁶⁸.

No caso de CEA, esta púxose rapidamente ao servizo da Comandancia da Mariña de Cádiz. Logo disto, trasladáronse a San Sebastián, funcionando ao servizo dos carlistas de Cine Requeté. Nesta etapa producen documentais carlistas como *Con las Brigadas navarras* (1936) ou *La toma de Bilbao* (1937)⁶⁹. Sen embargo, a aportación máis importante de CEA ao bando nacional foi *Romancero Marroquí* (1939), onde explicaban a forma na que os marroquíes participaban de forma activa no exército nacional.

Pese a ser as dúas produtoras máis importantes, CEA e CIFESA non foron as únicas existentes, tendo importante relativa outras como Films Patria, Ufilms, Cinesia ou Producións Hispánicas. Films Patria produciu documentais como *Toledo la heroica* (1936) ou *¡¡Madrid!! Cerco y bombardeo de la capital de España* (1936)⁷⁰. Tamén algunhas breves reportaxes como *En el frente de Asturias* (1936) ou *Oviedo, la mártir* (1937). Tamén realizaron outros dous documentais que finalizaron nos laboratorios de Lisboa Film, en Portugal, *Homenaje a la bandera nacional* (1936) e *Homenaje a Portugal* (1936)⁷¹. Films Patria finalizaría a súa produción cinematográfica en decembro do 1938.

No que respecta a outras produtoras, Ufilms filmou *El derrumbamiento del ejército rojo* (1938). A Producións Hispánicas atribúeselle *Marcha triunfal* (1938). Por último, destacar que da unión entre CEA e Luis Díaz Amado no ano 1938 apareceu Cinesia, encargados de *Definiciones*, *Letreros Típicos*, *Un anuncio y cinco cartas* e *El fakir Rodriguez*, todos pertencentes á serie *Celuloides cómicos* (1938)⁷².

⁶⁸ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 139.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁷¹ Rodríguez Tranche, y Sánchez Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, pp. 48-49.

⁷² Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 78.

1.2.3. Os filmes dos militares sublevados

Dende o incipiente estado nacional centráronse dende un primeiro momento en intentar censurar, controlar e dirixir toda a produción propagandística. O primeiro paso foi a creación do Gabinete de Prensa o 5 de agosto de 1936, pouco despois da posta en firme da Xunta de Defensa Nacional de España. O día 24 do mesmo mes, o Gabinete de Prensa pasaría a denominarse Oficina de Prensa e Propaganda, coas connotacións implícitas que existen dentro dese cambio. O 14 de xaneiro do 1937 creouse un novo organismo, a Delegación do Estado para Prensa e Propaganda, dependente este da Secretaría Xeral do Estado. Sería a partires deste momento cando a delegación comeza a ter influencia e funcións relacionadas ca industria cinematográfica. O obxectivo foi claro, dende este momento os nacionais buscarán gañar tamén a guerra do audiovisual e da propaganda no cinema⁷³.

O 9 de abril do 1937 ocupará o posto de Delegado Manuel Arias Paz, o cal a primeira acción que leva a cabo no posto foi crear unha Sección de Cinematografía. Esta buscará recursos técnicos para intentar poñer en marcha unha produción cinematográfica estatal, a cal estaba sendo retrasada pola falta de materiais. A primeira produción da Sección de Cinematografía ía ser *Altavoces en el Frente*, mais nunca chegou a concretarse (pese a existir un guión) e quedou no esquecemento⁷⁴.

A partires deste momento, debido a escaseza de materiais en España, a Sección de Cinematografía trasládase a Portugal para intentar poñer en marcha as primeiras producións nos laboratorios de Lisboa Film. Conseguiuse culminar a película documental *Oviedo* (1938), mais en liñas xerais, a acción da Sección de Cinematografía pode ser considerada certamente escasa⁷⁵.

O 1 de abril do 1938 creouse o Departamento Nacional de Cinematografía dependente da Dirección Xeral de Propaganda do Ministerio do Interior, con Manuel Augusto García Viñolas á fronte. As funcións do Departamento Nacional de Cinematografía residiron na

⁷³ Rodríguez Tranche, y Sánchez Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, pp. 52-53.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.

producción tanto de noticiarios coma de documentais propagandísticos, como da revisión da produción nacional e internacional⁷⁶.

Manuel Augusto García Viñolas creou o *Noticiero Español* (1938), considerado o antecesor do NO-DO⁷⁷. Resulta imprescindible ter en conta que dos 19 números editados durante o período de guerra, os 11 primeiros foron producidos en Alemaña, volvendo a resaltar a precariedade de medios cinematográficos do bando nacional e a importancia da axuda do exterior⁷⁸.

Ademais do noticiero, a produción de documentais por parte do Departamento Nacional de Cinematografía cara o final da guerra foi notable, destacando⁷⁹:

Ano de realización	Títulos
1938	<i>La batalla del Ebro</i>
1939	<i>La gran parada militar de Barcelona</i>
1939	<i>La liberación de Barcelona</i>
1939	<i>¡Vivan los hombres libres!</i>

Por último, destacar que xusto no momento no que finalizou a guerra produciron os dous últimos documentais, *La liberación de Madrid* (1939) e *El gran desfile de la victoria en Madrid* (1939).

Como conclusión sobre o cinema do bando sublevado debemos destacar que o desenvolvemento do seu cinema foi un proceso progresivo e que estivo marcado pola desorganización do período inicial. Polo tanto, non sería ata ben entrada a guerra cando lograron consolidar unha estrutura propagandística eficaz, a cal non sería posible sen a intervención dos países aliados, principalmente a Alemaña nazi, e a progresiva caída nas súas mans dos principais centros de produción cinematográficos co avance da guerra.

⁷⁶ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 142.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁸ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 82.

⁷⁹ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 143.

1.3. Os aportes cinematográficos dende o exterior

Durante o transcurso da guerra, ademais da produción interna levada a cabo por ámbolos dous bandos, foi fundamental o apoio cinematográfico dende o exterior. Da mesma forma que acontecía no resto de aspectos relacionados co conflito bélico, tanto os republicanos como os nacionais foron apoiados por estados con diferentes intereses no país. Utilizouse a guerra en España como campo de probas para á posterior II Guerra Mundial, mentres que tamén cada país buscaba que en España houbera un goberno afín aos seus intereses.

De forma principal, o bando republicano foi apoiado cinematograficamente pola URSS, Francia e Gran Bretaña. Pola contra, o bando nacional recibiu apoio por parte de Alemaña, Italia e Portugal. Resulta moi interesante o caso dos Estados Unidos, país que decidiu tomar unha suposta conciencia centrista, é dicir, sen ningún tipo de posición política sobre o conflito, buscando ter boas relacións co vencedor, sen importar quen fose.

1.3.1. A contribución da URSS á República

Dende a Unión Soviética enviaron á República operadores de cámara dende mediados do 1936, estes pertencentes a Soiuzkinocronika, a produtora de noticiarios da URSS. Entre setembro de 1936 e xullo de 1937 publicáronse vinte números do noticiario *Sobre los sucesos de España*.

Esa mesma produtora, Soiuzkinocronika, foi a encargada de realizar documentais sobre a resistencia republicana, como *La defensa de Madrid* (1936) ou *Salud España* (1936). Ás veces, na URSS levábanse a cabo versións en castelán de filmes soviéticos para difundilos por España. Esta difusión corría a cargo de Laya Films, e nalgúns casos a distribución era internacional con rótulos en inglés e en francés⁸⁰. Algúns dos filmes distribuídos por Laya Films en España foron *La victoria es vuestra* (1936) ou *La juventud desfila* (1937)⁸¹.

⁸⁰ Crusells Valeta, Magí, “La URSS y la Guerra Civil española”, en De Pablo Contreras, Santiago, *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001, pp. 52-55.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

Co paso dos meses e co avance do bando nacional, a URSS deixou de prestar tanta atención ao conflito español, tanto así que no ano 1938 non crearon ningún documental sobre a Guerra Civil española. Nese ano houbo proxeccións de documentais soviéticos na España republicana, mais que non trataban a Guerra de España. No 1939 e co final da guerra achegándose, a URSS volveu prestar atención ao conflito bélico, realizando dous documentais, *El armisticio en España* (1939) e *Ispanija* (1939).

O primeiro dos documentais, producido por Soiuzkinocronika, coñeceuse como *El armisticio en España*, onde se representaba a derrota final dos republicanos. O segundo deles foi *Ispanija*, a cal foi a obra propagandística máis importante da URSS sobre a Guerra de España, mais finalizouse cando a guerra xa rematara. O proxecto fora aprobado no 1936, sen embargo, cambios na realización de guiión e da montaxe, fixeron que se retrasase a súa produción⁸².

O obxectivo principal de *Ispanija* era que fose mostrado na URSS para facer propaganda dentro da súa poboación pola inminente guerra que estaba a chegar. Desta forma, a derrota republicana é representada como unha vitoria moral ante os fascismos⁸³. Por último, mencionar que este documental ten tanta vixencia posto que se utilizaron tamén imaxes rodadas na España nacional, sendo considerado como unha das mellores crónicas sobre a Guerra Civil española.

Debemos poñer en valor e mencionar tamén os filmes de ficción soviéticos que foron distribuídos pola España republicana cun obxectivo propagandístico. Film Popular e Laya Films foron as distribuidoras encargadas de distribuír os filmes encadrados no chamado realismo socialista, termo acuñado por Stalin. O primeiro filme soviético que se mostrou nas pantallas republicanas foi *Rusia Revista 1940* (1935). Sen embargo, o primeiro filme de realismo socialista foi *Los marinos de Cronstadt* (1936), película defendida polo crítico do ABC que asistiu a proxección, xa que este comparaba a situación de Petrogrado na Guerra Civil Rusa con Madrid⁸⁴.

⁸² Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 376.

⁸³ Gubern Garriga-Nogués, Román, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, p. 40.

⁸⁴ Crusells Valeta, “La URSS y la Guerra Civil española”, p. 68.

Outros dos filmes de ficción que podemos destacar dentro do realismo socialista que se viron en España durante o período de guerra foron⁸⁵:

Ano de realización	Títulos
1934	<i>Tchpaieff, el guerrillero rojo</i>
1934	<i>Noches blancas en San Petesburgo</i>
1934	<i>Las tres canciones de Lenin</i>
1934	<i>La revuelta de los pescadores</i>
1935	<i>Campesinos</i>
1937	<i>La vuelta de Maximo</i>

Dende novembro do ano 1936 ata xaneiro do ano seguinte emitíronse nas pantallas republicanas o 34% do total dos filmes soviéticos que se emitirían durante a Guerra Civil⁸⁶. Ese foi o período de maior esplendor, xa que logo volvería a predominar o cine de Hollywood. Nestes momentos, os cinemas controlados polo Partido Comunista Español en Madrid (Goya Puente de Vallecas, Capitol, Salamanca, Monumental e Proyecciones) emitían dous filmes soviéticos de forma diaria.

A pesares disto, a liña xeral das proxecións marcábaa o público, e o cine soviético, máis político e menos entretido que o americano, non entusiasmou ao gran público. De feito, en Madrid, a cota de exhibición das películas soviéticas non chegaba ao 4% (3.78%), mentres que o cine provinte de Hollywood copaba o 60.82%⁸⁷.

Por último, un exemplo centrándonos no caso madrileño mencionado anteriormente. O dato total dos filmes exhibidos en Madrid durante a Guerra Civil española foi de 4.678, sendo 2.845 de Estados Unidos. A URSS situouse no sexto lugar, con 177 filmes, por debaixo doutros países como España, Francia, Alemaña e Gran Bretaña⁸⁸.

⁸⁵ Crusells Valeta, “La URSS y la Guerra Civil española”, pp. 72-80.

⁸⁶ Cabeza San Deogracias, José, “La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939), *Spagna contemporánea*, Nº36, 2009, p. 102.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

1.3.2. Gran Bretaña e o seu apoio cinematográfico á República

En Gran Bretaña conviviron dous situacións de forma paralela, por unha parte a produción governamental, centrada nunha política de neutralidade, mais por outra banda, a produción autónoma e particular, crítica cos sublevados e favorable á República⁸⁹.

Tamén debemos sinalar que pese a existencia dunha importante corrente documentalista en Gran Bretaña, esta interesouse máis ben pouco polo que estaba a acontecer en España. Entre toda a súa produción só podemos destacar *Children of Spain* (1937) como un documental relacionado ca Guerra de España⁹⁰.

Debemos comezar destacando a Ivor Montagu, o cal foi unha figura esencial no impulso cinematográfico británico⁹¹. A súa primeira produción foi *The defense of Madrid* (1936), o primeiro intento por crear un documental de guerra a cor, tratándose dun proxecto moi ambicioso. Esta película é considerada como o primeiro filme estranxeiro rodado en España en tempos de guerra⁹².

A produción de Ivor Montagu durante a guerra non se limitou a un único filme, senón que levou a cabo numerosas producións como *Spanish A.B.C.* (1938), considerada a película máis perfecta do director británico en España. Outras producións, algunhas inacabadas, foron⁹³:

Ano de realización	Títulos
1938	<i>Behind the spanish lines</i>
1938	<i>Air Bombardment</i>
1938	<i>Visit to the international brigade</i>
1938	<i>Testimony of non-intervention</i>
1938	<i>Prisoners prove intervention in Spain</i>

⁸⁹ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 144.

⁹⁰ Gubern Garriga-Nogués, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, p. 60.

⁹¹ Militante comunista e cinéfilo, foi o principal impulsor da industria cinematográfica de Gran Bretaña sobre a Guerra de España. Fundou a Film Society de Londres e creou o Progressive Film Institute.

⁹² Gubern Garriga-Nogués, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, p. 61.

⁹³ *Ibid.*, pp. 63-66.

Testimony of non-intervention (1938) e *Prisoners prove intervention in Spain* (1938) son os dous filmes máis interesantes desta listaxe, xa que buscaban interceder na decisión de non retirar aos voluntarios estranxeiros de España. Ivor Montagu incluso presentou os filmes en Xinebra e Queen's Hall fr Londres, mais o éxito foi escaso e a decisión xa estaba tomada⁹⁴. Esta foi unha situación semellante á que veremos a no apartado de Francia con *L'Espagne viva* (1939).

Kino Films foi outra das organizacións cinematográficas máis influíntes na axuda republicana. Produciron filmes propios como *Challenge to fascism: Glasgow's may day 1938* (1938), mais principalmente destacaron pola súa actividade como distribuidora, distribuindo moitas películas do Progressive Film Institute de Ivor Montagu como os mencionados no parágrafo anterior. Por outra banda, Kino Films actuou en colaboración con Laya Films para distribuir internacionalmente material filmado por equipos españois⁹⁵.

Por último, a Film and Photo League intentou levar a cabo diferentes proxectos convencidos do poder que tiña o cine como elemento propagandístico, mais sen moito éxito, xa que non puideron rematar ningunha das producións que puxeron en marcha. Entre elas podemos destacar *Building the people's front, Spain 1936-1937* ou *Spanish travail*.

1.3.3. O respaldo francés á República en termos audiovisuais

A produción cinematográfica francesa máis importante deste período foi *Sierra de Teruel (Espoir)* (1939), mais xa comentamos a súa importancia no apartado da proposta cinematográfica do goberno republicano. O que si debemos sinalar é que os nazis, durante a ocupación, destruíron todas as copias do filme por orde de Franco, sen embargo, sobreviviu unha que se atopaba nunha caixa co nome *Drôle de drame*⁹⁶.

⁹⁴ Gubern Garriga-Nogués, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, pp. 63-66.

⁹⁵ Sala Noguer, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, pp. 319-321.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 154.

En *Sierra de Teruel* nárранse diferentes accións levadas a cabo polos republicanos en Teruel. A ocupación franquista de Tarragona, onde se estaba filmando a película, obrigou a que esta se rematase en Francia⁹⁷. A influencia francesa no proxecto foi moi grande, xa que sen o apoio dun produtor francés, aínda que o proxecto xa fora aprobado polo goberno republicano, non se podería levar a cabo.

Sen ter en conta este filme, debemos sinalar a importancia da produtora *Éclair Journal*, a cal enviou moitos operadores de cámara para capturar o que acontecía en España, creando o noticiario *Éclair Journal* cos diferentes documentos audiovisuais filmados. Ademais, tamén confeccionaron un par de documentais, *La tragedia española* (1936) e *La gran angustia española* (1936), os dous cunha tonalidade favorable á non intervención⁹⁸.

A situación francesa foi semellante á británica, sendo persoas alleas ao goberno as encargadas de producir a meirande parte do material de apoio á república. Algúns exemplos destacables foron⁹⁹:

Ano de realización	Títulos
1937	<i>Euskadi</i>
1937	<i>Au secours du peuple catholique basque</i>
1938	<i>S.O.S. Espagne</i>
1938	<i>Les Métallos</i>
1939	<i>Un peuple attend</i>

O documental máis importante, a pesares de que contou co problema de que chegou nun momento xa tardío da guerra, foi *L'Espagne viva* (1939)¹⁰⁰. Este filme tiña unha clara postura de oposición ante a postura de non intervención, polo que buscaba conmové aos países e conseguir adeptos para a causa republicana.

⁹⁷ López Gómez, “Sierra de Teruel (Espoir): música y cine durante la guerra civil española”, p. 8.

⁹⁸ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, pp. 95-96.

⁹⁹ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 150.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

As distribuidoras comerciais descartaron participar na difusión do cinema propagandístico sobre a Guerra de España, polo que estes filmes tiveron que circular por circuítos non convencionais como o ámbito universitario. Neste sentido foi fundamental o rol desempeñado por Ciné-Liberté, distribuíndo por Francia o material filmado na España republicana, destacando *España 1936* (1937). Sen embargo, o filme que tivo unha circulación maior por Francia foi *Tierra de España* (1937)¹⁰¹. Este feito debeuse a que esta produción contaba cun comentario recitado e redactado por Jean Renoir¹⁰².

1.3.4. O apoio cinematográfico da Alemaña nazi aos sublevados

De forma anterior ao golpe de estado o cinema nazi non chegara aos cines de España, polo menos de forma comercial, xa que si que se levaban a cabo proxeccións de filmes a través da Embaixada Alemá¹⁰³. Co estalido do conflito bélico, o cinema nazi adquiriu unha importancia maiúscula no lado sublevado, converténdose nun elemento fundamental na difusión de ideas, chegando a ter unha gran influencia e poder na zona nacional.

Dende Alemaña viron a Guerra Civil española coma unha oportunidade en todos os sentidos, tanto no campo militar, utilizando España como campo de probas, coma no campo cinematográfico, xa que consideraban ao mercado español como o mellor trampolín posible para poder dar o salto a América Latina¹⁰⁴. Como vemos, os nazis utilizaron a guerra en España para poder levar a cabo os seus desexos expansionistas.

¹⁰¹ Sala Noguera, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, pp. 357-359

¹⁰² Director francés fundamental para comprender a historia do cinema e da nouvelle vague. Neste caso, ten gran importancia xa que estaba relacionado con Ciné-Liberté, posto que a compañía fundárase logo de que *La vie est à nous* (1936), filme realizado por Jean Renoir para o Partido Comunista, fose prohibido en Francia.

¹⁰³ Claver Esteban, José María, “¡Heil Hitler! El uso del cine nazi como arma de propaganda durante la Guerra Civil: sesiones cinematográficas y actos patrióticos realizados en zona sublevada”, en Crusells Valeta, Magí (coord.), *Memoria histórica y cine documental: actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015, p. 227.

¹⁰⁴ Gubern Garriga-Nogués, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, p. 73.

Na España nacional proxectáronse durante a guerra os filmes de ficción propagandísticos máis importantes producidos pola Alemaña nazi. Podemos destacar, entre outros¹⁰⁵:

Ano de Realización	Títulos
1935	<i>Lucha contra la muerte roja</i>
1935	<i>Por la patria</i>
1935	<i>Coraceros de Prusia</i>
1936	<i>Traidores</i>
1937	<i>La última ofensiva del Marne</i>

En Berlín, a finais do 1937 fundouse Hispano-Film-Produktion, produtora que se encargou da filmación dun total de cinco longametraxes. O curioso é que estas películas eran externas ao conflito bélico, pois nelas non se trataba o tema da Guerra en España e eran ficcións¹⁰⁶. Os encargados de dirixilas foron Florián Rey e Benito Perojo, e todas elas foron estreadas logo da finalización da guerra.

Con relación aos documentais, os nazis non crearon unha gran cantidade deles sobre a Guerra de España. Neste aspecto, a produción italiana foi bastante máis prolífica, como veremos no seguinte apartado. Aínda así, os nazis si que produción algún documental entre os que podemos destacar *Rehenes del mundo* (1936), onde se representa o avance dos franquistas cara a capital española¹⁰⁷.

Non obstante, se por algo é recoñecida a propaganda nazi durante a Guerra Civil española é pola creación de *España heroica* (1937), montada por Joaquín Reig en Berlín nos laboratorios da Tobis pola falta de medios cinematográficos que tiñan os franquistas en España¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Claver Esteban, “¡Heil Hitler! El uso del cine nazi como arma de propaganda durante la Guerra Civil: sesiones cinematográficas y actos patrióticos realizados en zona sublevada”, pp. 229-230.

¹⁰⁶ Gubern Garriga-Nogués, 1936-1939, *La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, pp. 73-74.

¹⁰⁷ Crusells Valeta, “El cine durante la Guerra Civil española”, p. 149.

¹⁰⁸ Martínez Álvarez, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, p. 130.

España heroica (1937) é considerada a mellor produción propagandística realizada polo bando nacional no transcurso da guerra, tendo a mesma importancia e influencia que *España 1936* (1937) no bando republicano. Nun primeiro momento, o Ministerio de Propaganda alemán encargáalle a tarefa a dous alemáns, sen embargo, ca fundación da Hispano-Film-Produktion, a súa produción acabou recaendo en mans españolas¹⁰⁹.

Por último, a aportación máis significativa dos nazis aos franquistas foi *Legión Cóndor* (1939). Estamos a falar dunha longametraxe documental dividida en tres partes que mostra os ensaios dos nazis en España como preparación para a II Guerra Mundial. O documental foi estreado cando a guerra xa concluíra, de forma semellante ao acontecido con *Ispanija* (1939), filme soviético que funcionou como contraposición do nazi.

1.3.5. A Italia fascista e a súa asistencia filmica ao bando sublevado

A axuda italiana no aspecto cinematográfico aos franquistas foi menor e menos intensa ca dos nazis, mais debe ser tida en conta. En novembro de 1936 creouse en Italia a “Uffocio Stampa e Propaganda”, co obxectivo de producir elementos propagandísticos e distribuílos en España¹¹⁰. Dende mediados de 1937 operadores de cámara italianos foron enviados a España por Mussolini para filmar a axuda italiana na guerra, o que se viu reflectido na curtametraxe *La liberazione di Malaga* (1937), onde se observa un claro exercicio de autopropaganda italiana do fascismo¹¹¹.

Este non foi o único documental deste estilo, xa que podemos destacar outros como *Liberazione di Bilbao* (1937), *La presa di Gijon* (1937) ou *La Battaglia del Ebro* (1938). En liñas xerais, a produción italiana sobre a Guerra Civil española fundamentouse nas curtametraxes documentais, centrándose preferentemente na axuda italiana nas diferentes vitorias franquistas.

¹⁰⁹ Gubern Garriga-Nogués, 1936-1939, *La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, p. 75.

¹¹⁰ Crusells Valeta, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, p. 92.

¹¹¹ Gubern Garriga-Nogués, 1936-1939, *La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, p. 78.

Por último, logo da finalización da guerra, o cine italiano foi visto polos franquistas como un exemplo a seguir. De feito, a revista Primer Plano dedicou o seu primeiro número a Mussolini e a súa teoría das tres etapas da civilización (imprensa, fotografía e cine)¹¹².

1.3.6. A axuda cinematográfica dende Portugal aos sublevados

A Portugal de Salazar foi o outro grande punto de apoio dos franquistas en materia cinematográfica, mais a débil industria portuguesa, aínda incipiente, fixo que a axuda non sexa tan salientable como as anteriores. De feito, no ano 1935 só un 3'4% dos filmes que copaban as carteleiras portuguesas eran de produción nacional¹¹³. Pese a iso, o interese dos portugueses polo sétimo arte era enorme, existindo dúas revistas cinematográficas no país¹¹⁴.

A censura do Servizo da Inspección Geral dos Espectáculos comezou a permitir a chegada de filmes relacionados ca Guerra de España ás pantallas portuguesas a partires de outubro do 1936, mais sempre ca condición de que fosen favorables aos franquistas¹¹⁵. O primeiro filme proxectado en Portugal sobre o conflito foi un documental sobre a liberación do Alcázar de Toledo¹¹⁶.

O Secretariado de Propaganda Nacional organizou unha campaña anticomunista baseada nun Cinema Popular Ambulante existente en Portugal e que recorrías as diferentes poboacións do país que non contaban con salas de proxección. Nesta campaña proxectábanse imaxes sobre a Guerra Civil española cun obxectivo propagandístico detrás. Por exemplo, un dos filmes proxectados foi a curtametraxe *A Guerra Civil de*

¹¹² Gubern Garriga-Nogués, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, p. 79.

¹¹³ Pena Rodríguez, Alberto, *El Gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, Edicións do Castro, Sada, 1998, p. 405.

¹¹⁴ Pena Rodríguez, Alberto, “La producción cinematográfica portuguesa y el “Movimiento Nacional” español (1936-1939)”, en Castro de Paz, José Luis y Castro de Paz, David (coords.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*, 2009, p. 121.

¹¹⁵ Pena Rodríguez, *El Gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, p. 407.

¹¹⁶ Pena Rodríguez, “La producción cinematográfica portuguesa y el “Movimiento Nacional” español (1936-1939)”, p. 123.

Espanha (1936-1939)¹¹⁷. Este Cinema Popular Ambulante fixo especial énfase principalmente nas poboacións máis contrarias ao réxime, buscando eliminar estes focos de propaganda contraria ao goberno¹¹⁸.

Comicios anti-comunistas (1936) foi un documental de case 15 minutos producido tamén pola SPN e que tratou a Guerra Civil Española. No documental búscase conmoer a conciencia portuguesa e mostrar ao comunismo como o inimigo do país¹¹⁹. O SPN tamén levou a cabo a produción dun noticiario, *Jornal Português*, onde se mostraban as accións que estaban a ter lugar en España.

Por outra parte, Lisboa Film colaborou con CIFESA na elaboración doutro noticiario, *Reconstruyendo España*¹²⁰. Esta colaboración entre Lisboa Film e CIFESA non quedou aí, senón que foi activa e constante durante toda a guerra. Os 17 filmes que CIFESA produciu para o bando sublevado foron tratados nos laboratorios de Lisboa Film. Ademais, a produtora portuguesa creou varios documentais para a Falanxe, como *La guerra por la paz* (1937)¹²¹.

Pese a todo o mencionado, se falamos de filmes propagandísticos portugueses debemos mencionar *A caminho de Madrid* (1936), considerado a longametraxe máis importante desde período, fundamental para expandir as ideas dos sublevados no exterior¹²². As imaxes desta película foron utilizadas logo por Lisboa Film para facer unha curtametraxe con dúas versións, unha muda e outra en castelán, *Cerco y bombardeo de la capital de España* (1936)¹²³.

¹¹⁷ Pena Rodríguez, *El Gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, pp. 411-415. / A data de realización do filme é descoñecida.

¹¹⁸ Pena Rodríguez, “La producción cinematográfica portuguesa y el “Movimiento Nacional” español (1936-1939)”, p. 129.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁰ Pena Rodríguez, *El Gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, pp. 418-419.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 430-431.

¹²² Pena Rodríguez, “La producción cinematográfica portuguesa y el “Movimiento Nacional” español (1936-1939)”, p. 140.

¹²³ Pena Rodríguez, *El Gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, pp. 420-423.

Por último, debemos ter en conta que Portugal tamén aparece representado no cine do bando nacional no filme *Homenaje a Portugal* (1936), unha curtametraxe pensada como unha forma de agradecemento pola axuda recibida polo país luso. Esta é practicamente a única testemuña onde o bando sublevado falou directamente sobre a axuda portuguesa. Existen outras mencións como no documental *De Vigo a Mérida* (1936), onde tamén agradecen a axuda recibida polo goberno de Salazar, mais non como tema principal¹²⁴.

1.3.7. As achegas dende Hollywood (EUA)

A política cinematográfica adoptada polos Estados Unidos durante o transcurso da Guerra Civil española foi dun silencio practicamente total, en liña coa súa política de illamento e non implicación nos conflitos europeos despois da I Guerra Mundial.

A Guerra de España foi tratada como tema tabú dentro da industria cinematográfica da potencia americana nos tres anos de duración do conflito. Esta decisión estaba regulada pola autocensura da Oficina Hays, nome coloquial da MPPDA, A Motion Picture Producers and Distributors of America, e que era unha organización destinada a regular a produción cinematográfica nos Estados Unidos; e da PCA, Production Code Administration, a oficina encargada de aplicar o Código Hays¹²⁵. A MPPDA impideu a realización de filmes sobre a contenda mediante unha norma non escrita.

A Production Code Administration (PCA) estaba conformada en practicamente a súa totalidade por persoas vinculadas á dereita e á Igrexa Católica, polo que a súa posición era máis favorable ao bando sublevado que a República. Desta forma, podemos supoñer como tentaron por todos os medios afastar a Guerra Civil española da gran pantalla estadounidense, para o que se basearon na promulgación de catro argumentos principais que enumeramos a continuación¹²⁶.

¹²⁴ Pena Rodríguez, “La producción cinematográfica portuguesa y el “Movimiento Nacional” español (1936-1939)”, pp. 150-152.

¹²⁵ Guiralt Gomar, Carmen, “La primera aproximación de Hollywood a la Guerra Civil Española: The Last Train From Madrid (1937)”, *Vivat Academia*, Nº138, 2017, p. 16.

¹²⁶ Guiralt Gomar, Carmen, “Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, *Estudios humanísticos. Filología*, Nº39, 2017, p. 76.

O primeiro dos argumentos facía referencia ao Código Hays, o cal na súa Cláusula X sinalaba que as películas entre nacións non podían conter trazos ofensivos cara ningunha parte. Outro deles foi achacar que eses filmes non ían recibir grandes retribucións económicas e que ían resultar en perdas, xa que os espectadores non estaban interesados e que ademais moitos países ían poñer trabas na súa distribución (Alemaña, Italia, Portugal ou moitos países de América Latina). O terceiro argumento falaba de que como se estaban a enfrontar a un conflito bélico en vivo, no cal non se sabía que ía vencer, polo que as produtoras e distribuidoras non estaban pola labor de distanciarse de calquera dos dous bandos xa que iso resultaría no peche de portas nun futuro. Por último, e como punto máis importante, resaltábase a política de neutralidade adoptada por Roosevelt¹²⁷.

Esta prohibición foi adoptada pola meirande parte dos estudos cinematográficos estadounidenses e nos tres anos de duración do conflito bélico soamente se rodaron tres películas de ficción relacionadas ca Guerra Civil española: *The last train from Madrid* (1937), *Love under fire* (1937) e *Blockade* (1938)¹²⁸.

Por outra banda, a opinión xeral dos estadounidenses sobre a contenda bélica que estaba a ter lugar en España era que un réxime constitucional estaba sendo atacado por militares sublevados. Ante esta situación a opinión xeral era favorable aos intereses republicanos, sen embargo, o apoio público que a URSS mostrou en favor da República fixo que os Estados Unidos adoptasen unha política de neutralidade¹²⁹. A URSS levantaba un temor cara o comunismo dentro dos Estados Unidos.

No relativo ao cine documental e propagandístico, unha das obras que máis impactou na sociedade estadounidense foi *Tierra de España* (1937). A película foi distribuída por diferentes cinemas en Gran Bretaña e Francia, chegando a España no 1938 pero cunha duración en carteleira limitada, estando dispoñible soamente unha semana nos cines de Barcelona.

¹²⁷ Sala Noguera, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, p. 400.

¹²⁸ Guiralt Gomar, “Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, p. 76.

¹²⁹ Pastor Petit, Domingo, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998, p. 68.

Durante a proxección do filme diante do presidente Roosevelt, Orson Welles e Joris Ivens criticaron o abandono que a clase política estadounidense estaba perpetrando en contra da República coa súa política de neutralidade, deixando á República sen os recursos e o armamento necesario para poder gañar a guerra¹³⁰. Dende a clase política dos EUA a cinta foi considerada esquerdista e pouco obxectiva.

Ademais deste documental de Jori Ivens, a produción favorable á república máis interesante feita nos Estados Unidos correspóndese ca produtora Frontier Films, autores de dous filmes enfocados en penetrar no imaxinario americano e en conseguir axuda para a República, *Heart of Spain* (1937) e *Return to life* (1937)¹³¹. Non obstante, existe un precedente a estes documentais, *Spain in flames* (1937), o cal apareceu como idea dun grupo de intelectuais norteamericanos que buscaban paliar a desinformación existente sobre a Guerra Civil española.

Por outra banda, o noticiario Fox Movietone iniciou unha serie baixo o título de *El pueblo en armas* (1936), onde seguían o conflito español. Sen embargo, este só durou seis números debido a unha orde de 20th Century Fox que obrigou á súa cancelación¹³².

Volvendo sobre os filmes de ficción, o interese dende Hollywood por sacar rédito económico da Guerra de España foi temperá, comezando a realizar os primeiros esbozos e guións cinematográficos xa co estalido da guerra no 1936¹³³. Sen embargo, a primeira polémica viu co intento de levar á gran pantalla *The siege of the Alcazar*, onde se mostraba a liberación do Alcázar de Toledo polo bando sublevado. As organizacións esquerdistas, democráticas e progresistas opuxéronse á súa realización. A partir de aquí foi cando a Oficina Hays e a PCA decidiron que os filmes realizados deberían ter unha connotación expresa de neutralidade, impedindo utilizar os termos de guerra civil ou falar de personaxes reais do conflito¹³⁴. Debido a este incidente, a PCA situouse en todo momento

¹³⁰ Pastor Petit, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, p. 80.

¹³¹ Gubern Garriga-Nogués, 1936-1939, *La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, pp. 50-52.

¹³² *Ibid.*, p. 49.

¹³³ Guiralt Gomar, “Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, p. 78.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 79.

enriba da produción do filme *The last train from Madrid* (1937), co obxectivo de supervisar a súa neutralidade¹³⁵.

The last train from Madrid (1937) foi un filme que estivo prohibido durante todo o franquismo e que na actualidade segue sendo bastante descoñecido¹³⁶. A PCA encargouse de eliminar todo rastro de contido político (non se podía falar de guerra civil, os uniformes debían ser inventados, as alusións reais non estaban permitidas, estaba prohibido tomar posición política...) ¹³⁷. Paramount, a produtora do filme, tamén puxo interese en manter a neutralidade, debido a que non querían pechase portas dependendo de quen gañara a guerra. Como vemos, en Paramount o que primaba era o aspecto económico. A importancia deste primeiro filme de ficción sobre a Guerra Civil española é total, xa que mostra a política de neutralidade dos EUA e a intención de non intervir no conflito bélico español¹³⁸.

Love under fire (1937) foi a segunda película coa temática da Guerra de España filmada en Hollywood. Esta cinta tamén foi prohibida pola censura franquista¹³⁹. O primeiro guión representaba aos españois de forma burlesca, o que foi achacado á produtora, xa que a Cláusula X do Código obrigaba á representación de forma xusta da historia e dos cidadáns doutras nacións. Ademais, tamén se omitira a prohibición de representar os bandos con termos como leais ou rebeldes, feito que tamén foi obrigado a ter que modificalo¹⁴⁰.

Pese as numerosas advertencias, tanto o encargado de escribir o guión coma o director, decidiron non levar a cabo moitos dos cambios esixidos, polo que a crítica estadounidense identificou a cinta como partidista e favorable aos intereses republicanos. Na

¹³⁵ Guiralt Gomar, “La primera aproximación de Hollywood a la Guerra Civil Española: The Last Train From Madrid (1937)”, p. 21.

¹³⁶ Pastor Petit, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, p. 200.

¹³⁷ Guiralt Gomar, “La primera aproximación de Hollywood a la Guerra Civil Española: The Last Train From Madrid (1937)”, p. 21.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁹ Pastor Petit, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, p. 201.

¹⁴⁰ Guiralt Gomar, “Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, p. 83.

longametraxe represéntanse militares de forma paródica que foron identificados pola crítica cos franquistas, mais a cinta non o chega a especificar en ningures.

Blockade (1938) foi a terceira e última película de ficción feita dende Hollywood sobre a Guerra Civil española. Nesta ocasión destaca o feito de que a persoa que escribiu o guión, John Howard Lawson, era un comunista declarado. Ademais, o equipo directivo da cinta tomou a decisión de non percibir retribucións económicas pola proxección, destinando os cartos a compra de ambulancias, un total de dezaeito, para o bando republicano¹⁴¹.

Este filme tivo en todo momento grandes presións por parte da PCA para manter a neutralidade, feito que en liñas xerais foi cumprido. Aínda así, no filme obsérvase en todo momento a presenza dun inimigo que quere invadir España, mais non se chega a dicir explicitamente de quen se trata. Tamén se observa unha condena dos asasinatos e unha defensa da democracia, mais sempre de forma moi comedida e mantendo a neutralidade imposta pola PCA¹⁴².

En conclusión, as tres películas de ficción que Hollywood realizou sobre a Guerra Civil española teñen unha serie de características comúns, carecían de ideoloxía marcada e acontecían no lado republicano. *The siege of the Alcazar*, mencionada anteriormente, no caso de chegar a realizarse converteríase no único filme realizado baixo a visión dos sublevados¹⁴³. Pese a todo, existe unha corrente dentro da historiografía que tratou o tema que defende que *The last train from Madrid* (1937) é o único filme dos tres que é realmente neutral e non ideolóxico.

¹⁴¹ Pastor Petit, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, pp. 201-202.

¹⁴² Guiralt Gomar, “Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, p. 90.

¹⁴³ Pastor Petit, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, p. 202.

Conclusión

Mediante o presente traballo analizamos o papel central que desempeñou o cinema durante a Guerra Civil española, sendo un elemento chave e básico para ámbolos dous bandos. O cinema foi visto como unha oportunidade para convencer á sociedade e para intentar expandir os seus idearios a través do territorio español, polo que foi posto ao servizo das diferentes estratexias propagandísticas. Desta forma, os dous bandos intentaron construír un relato que lexitimase a súa causa.

En relación coa primeira das cuestións formuladas na introdución, «que visión da realidade tentou construír cada bando a través do cinema», debemos concluír que ámbolos dous bandos construíron relatos propagandísticos a través dos filmes producidos. No caso do bando republicano debemos sinalar a procura por proxectar unha imaxe de legalidade democrática e resistencia, así como tamén a loita fronte ao fascismo. Da mesma forma, tamén buscaron penetrar nas potencias exteriores en busca de axuda internacional. Con respecto ao bando sublevado, debemos considerar que construíron un relato centrado na restauración do orde perdido e na defensa dos valores tradicionais. Ademais, a súa propaganda cinematográfica tamén desconsiderou á República, criticando o ateísmo ou metendo medo á sociedade sobre unha revolución marxista.

Como vemos, os filmes propagandísticos foron outro espazo onde tamén se disputou a guerra, a cal saíu do campo de batalla e penetrou nas salas de cinema. Estas representacións propagandísticas e interesadas axudaron a definir a memoria da Guerra Civil española.

Pasando agora coa segunda pregunta, relacionada coa «utilización do cinema do período de guerra como fonte histórica», debemos sinalar que, malia a evidente carga ideolóxica existente, os filmes producidos durante a Guerra de España son sumamente importantes para o estudo e análise histórico do período, pois neles podemos observar a intencionalidade política dos emisores, os códigos culturais do momento e os mecanismos utilizados polos dous bandos para intentar convencer á sociedade. Atopámonos ante testemuñas filmadas do conflito bélico, pois a produción cinematográfica desvela moitas claves sobre o pensar e o sentir dos diferentes bandos.

En relación ca seguinte cuestión formulada ao inicio do traballo, «ata que punto foi eficaz a propaganda cinematográfica á hora de crear un imaxinario colectivo que sobrevivise ao conflito», debemos concluír que durante o propio conflito bélico os filmes propagandísticos foron un elemento chave para convencer á poboación por parte de ámbolos dous bandos, mais que unha vez concluíu a guerra a situación mudou. No caso do bando sublevado, o seu control da produción cinematográfica durante a posguerra permitiulles institucionalizar unha narrativa dos vencedores coa que buscaron penetrar na sociedade e no imaxinario colectivo durante o franquismo. Pese a todo, a memoria cinematográfica republicana permaneceu na diáspora sen ser esquecida.

Por último, sobre a pregunta relacionada con «como condicionou a implicación internacional a visión que o mundo tivo do conflito español a través do cinema», debemos sinalar que a produción estranxeira axudou a contribuír a imaxe dunha visión do conflito como loita global entre ideoloxías irreconciliables, pois cada país produciu filmes propagandísticos con intereses ideolóxicos manifestos. Por exemplo, a representación filmica que fixo a URSS da Guerra Civil española foi radicalmente contraria á representación que fixo a Alemaña nazi sobre a mesma. Polo tanto, os cidadáns dos diferentes países formáronse unha imaxe da guerra diferente dependendo dos intereses políticos dos seus estados.

Como conclusión xeral, é importante remarcar e poñer en valor a importancia que adquiriu o cinema propagandístico durante o conflito como instrumento de loita ideolóxica. O cinema producido durante o período de guerra non só foi fundamental durante o conflito bélico, senón que deixou unha pegada duradeira na memoria histórica da Guerra Civil española.

Bibliografía

Burke, Peter. *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001.

Cabeza San Deogracias, José, “La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)”, *Spagna contemporánea*, N°36, 2009, pp. 99-118.

Caparrós Lera, José María, “El film de ficción como testimonio de la Historia”, *Historia y Vida*, Vol. 58, 1990, pp. 177-178.

Caparrós Lera, José María, *El pasado como presente: 50 películas de género histórico*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2017.

Castro de Paz, José Luis y Castro de Paz, David (coords.), *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*, Universidade da Coruña, A Coruña, 2009.

Claver Esteban, José María, “¡Heil Hitler! El uso del cine nazi como arma de propaganda durante la Guerra Civil: sesiones cinematográficas y actos patrióticos realizados en zona sublevada”, en Crusells Valeta, Magí (coord.), *Memoria histórica y cine documental: actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015, pp. 227-247.

Crusells Valeta, Magí, *Cine y Guerra Civil Española: Imágenes para la memoria*, JC Clementine, Madrid, 2006.

Crusells Valeta, Magí, “El cine durante la Guerra Civil española”, *Communication & Society*, Vol. 11, N°2, 1998, pp. 123-152.

Crusells Valeta, Magí, *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Ariel, Madrid, 2003.

Crusells Valeta, Magí, “La URSS y la Guerra Civil española”, en De Pablo Contreras, Santiago, *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001, pp. 39-93.

Del Amo García, Alfonso, *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.

Diez Puertas, Emeterio, “Guerra Civil y Cine la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid”, *Secuencias Revista de Historia del Cine*, N°6, 1996, pp. 23-38.

Fabricio, Emilce, “Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación”, *Páginas (Rosario): Revista Digital de la Escuela de Historia*, Vol. 8, n° 16, 2016, pp. 99-109.

Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Akal, Madrid, 2008.

Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Ariel, Barcelona, 1995.

Ferro, Marc, “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Filmhistoria online*, Vol. 1, n° 1, 1991, pp. 3-12.

Gubern Garriga-Nogués, Román, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.

Gubern Garriga-Nogués, Roman, “La producción anarquista”, en Sánchez Biosca, Vicente, *España en armas. El cine de la guerra civil española: ciclo de cine*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 2007.

Guiralt Gomar, Carmen, “Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)”, *Estudios humanísticos. Filología*, N°39, 2017, pp. 75-94.

Guiralt Gomar, Carmen, “La primera aproximación de Hollywood a la Guerra Civil Española: The Last Train From Madrid (1937)”, *Vivat Academia*, N°138, 2017, pp. 16-36.

Kowalsky, Daniel, “La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la Guerra Civil española”, *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N°60-61, Vol. 2, 2008, pp. 50-77.

Lénart, Andrés, “Teoría y práctica del cine “nacional” en la Guerra Civil Española”, *Acta Hispánica*, N° 16, 2011, pp. 123-132.

López Gómez, Lidia, “Sierra de Teruel (Espoir): música y cine durante la guerra civil española”, *Trans: Transcultural Music Review*, N°17, 2013.

Martínez Álvarez, Josefina, “Del rojo al azul: Las pantallas de las dos Españas”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, N°21, 2009, pp. 117-139.

Pastor Petit, Domingo, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): panorámica humana y artística*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998.

Pena Rodríguez, Alberto, *El Gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, Edición do Castro, Sada, 1998.

Pena Rodríguez, Alberto, “La producción cinematográfica portuguesa y el “Movimiento Nacional” español (1936-1939)”, en Castro de Paz, José Luis y Castro de Paz, David (coords.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*, 2009, pp. 119-162.

Petit Pastor, Domingo, *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939): Panorámica humana y artística*, La Tempestad, Barcelona, 1998.

Recalde Iglesias, Marta, “La lucha entre la Iglesia católica y Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945)”, en Marcos Ramos, María (coord.), *III Congreso Internacional historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014.

Rodríguez Tranche, Rafael y Sánchez Biosca, Vicente, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Filmoteca Española: Cátedra, Madrid, 2011.

Rosich, Ricard, “Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado”, *Filmhistoria Online*, Vol. 32, n° 2, 2022, pp. 286-310.

Sala Noguera, Ramón, *El cine de la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao, 1993.

Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.

Sánchez Biosca, Vicente, *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española: ciclo de cine*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 2007.

Sánchez Biosca, Vicente, “Propaganda y mitografía del cine nacional”, en Castro de Paz, José Luis y Castro de Paz, David (coords.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*, 2009, pp. 79-96.

Sánchez Biosca, Vicente, “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”, *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, Nº12, 2007, pp. 75-94.

Sevillano Calero, Francisco, “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la Guerra Civil”, *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, Vol. 32. 2014, pp. 225-237.

Sorlin, Pierre, “Cine e historia, una relación que hay que repensar” en de Cruz Medina, Vanessa (coord.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2008, pp. 19-32.

Sorlin, Pierre, “El cine, reto para el historiador”, *Revista Istor*, Nº20, 2005, pp. 11-25.

Sorlin, Pierre, “Historia del cine e historia de las sociedades”, *Filmhistoria online*, Vol. 1, nº 2, 1991, pp. 73-87.

Veliz, Mariano, “Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española”, *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Nº5, 2012.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier, “El cine como fuente de la Historia”, *Memoria y civilización: anuario de historia*, nº 8, 2005.