

Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española

Mariano Veliz*

Resumen: A lo largo del siglo XX, el cine fue un instrumento privilegiado en la comunicación que los Estados establecieron con las masas con fines persuasivos. Los documentales realizados durante la Guerra Civil Española constituyen un ejemplo notable del vínculo que liga al cine, el Estado y la guerra. A través del cine documental de propaganda, los dos bandos participantes en este acontecimiento histórico intentaron tanto dar forma a un modelo de hombre nuevo como formalizar las bases de una nueva estructura social. Los análisis exhaustivos de las producciones cinematográficas permiten escudriñar el valor estratégico de la instrumentación política del cine así como sus límites y contradicciones.

Palabras claves: documental de propaganda, Guerra Civil Española.

Abstract: Throughout the 20th Century, cinema was a privileged communicative means deployed by that the state to persuade the masses. Spanish Civil War documentaries clearly evidence the interrelation between film, the nation and war. By way of propaganda documentary films both sides explored configurations of a new man and a new social structure. A thorough analysis of these cinematic productions sheds light on the strategic value, as well as on the limits and contradictions, of the political instrumentation of film.

Keywords: propaganda documentary, Spanish Civil War.

Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española

Cine y propaganda

El surgimiento del cine no puede pensarse de manera aislada del proceso de expansión capitalista y de uno de sus fenómenos anexos, la irrupción de las masas como actor social. Walter Benjamin analizó con exhaustividad la correspondencia entre el desarrollo de las artes de reproducción técnica y la creciente importancia política de este nuevo actor social. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin precisa que la extensión de las técnicas reproductivas provocó la atrofia del aura de la obra de arte (su aquí y ahora, su existencia singular). La multiplicación de las reproducciones sustituyó la presencia irrepetible por una presencia masiva que salía al encuentro de sus destinatarios. Al mismo tiempo, indica que algunos de los fenómenos que promovieron la participación pública de las masas (desfiles militares, asambleas, celebraciones deportivas, guerras) se caracterizaron por ser acontecimientos que tenían lugar frente a las cámaras. Para Benjamin, “los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos” (Benjamin, 2005: 98). La reproducción técnica no sólo alteró el acceso de las masas al dominio del arte, sino que las nuevas disciplinas se consolidaron como un medio de representación apropiado para sus necesidades y características.

La comprensión del contacto fluido del cine con las masas se encuentra en el origen de las políticas culturales implementadas por los Estados en las primeras décadas del siglo XX. Tanto en la Primera Guerra Mundial como en la Revolución Rusa la persuasión se ejerció mediante los nuevos medios. A partir de allí, la capacidad estratégica del cine se manifestó con particular vehemencia en contextos de inestabilidad política y social. Frente a eventos de gran conflictividad, los Estados apelaron al cine con el fin de incidir en la

voluntad de las masas¹. El cine se puso al servicio del Estado en diversos episodios de confrontación y se involucró en combates sociales y políticos relevantes. Al respecto, Paul Virilio (1993) señala que durante el siglo XX las pantallas cinematográficas se convirtieron en el segundo frente de batalla.

Esta instrumentación del cine condujo a su inevitable redefinición. El cine pasó a ocupar un territorio liminal entre las disciplinas artísticas y los medios de comunicación, dado que se recurría a él en la búsqueda de un contacto más efectivo con las masas. De manera indirecta, su aplicación al campo sociopolítico supuso la sustitución de su definición romántica por una definición pragmática. Lejos de la teoría del estatuto superior del arte, de la confianza en su autonomía y de la figura del artista como genio creador, el empleo del cine por parte de los Estados insinuó la posibilidad de pensar al arte y los medios en función de su capacidad para intervenir en la realidad histórica.

En ese contexto surgieron las primeras reflexiones en torno a la propaganda. En 1938 Violet Edwards propuso su definición clásica: “Propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados y por medio de manipulaciones psicológicas” (citado en Pizarroso Quintero, 1990: 25). Esta definición se encuadra dentro de la teoría hipodérmica de la comunicación que se preguntaba cuáles eran los efectos que los medios provocaban en sus receptores. La respuesta se basaba en la combinación de una teoría de la sociedad de masas que concebía a los individuos como seres aislados física y

¹ En Rusia, en 1918 el Comité Cinematográfico de Moscú creó la Escuela de Arte Cinematográfico del Estado dedicada a la realización de películas de agitación. En Italia, en 1934 se inauguró la Dirección General de Cinematografía, organismo del que dependían el Centro Experimental de Cinematografía y Cinecittà. En Alemania, desde 1933 el nazismo estableció los lineamientos básicos que debía cumplir la producción cinematográfica y la industria fue sometida a un indeclinable proceso de estatización. En Inglaterra, el trabajo de John Grierson para las unidades cinematográficas de la Empire Marketing Board, una institución tendiente a promover los logros del imperio británico, confirmó que las democracias burguesas también se interesaban en el cine como instrumento de difusión ideológica. Un antecedente se halla en las indicaciones generales elaboradas por la War Information Office después de la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, en 1917, dirigidas a estipular las normas que debía cumplir el cine en su abordaje de la guerra (sostener la moral combatiente, sumar a los neutrales y desalentar al enemigo).

normativamente, indefensos y pasivos, y una teoría psicológica conductista que analizaba los comportamientos en términos de estímulo y respuesta. La teoría hipodérmica suponía una conexión directa entre la exposición a los mensajes y los comportamientos suscitados. Como señala Mauro Wolf, esta teoría creía que “si una persona es alcanzada por la propaganda, puede ser controlada, manipulada, inducida a actuar” (Wolf, 2004: 29).

Los abordajes contemporáneos de la propaganda, como el propuesto por Alejandro Pizarroso Quintero, se alejan de la definición clásica y la conciben como “un proceso de diseminación de ideas a través de múltiples canales con la finalidad de promover en el grupo al que se dirige los objetivos del emisor no necesariamente favorables al receptor; implica, pues, un proceso de información y un proceso de persuasión” (Pizarroso Quintero, 1990: 28). Aunque en este caso no se considera a la propaganda como un proceso que obtiene resultados ineludibles, ambas definiciones confían en la posibilidad de establecer una distinción precisa entre la propaganda y el resto de las producciones culturales. De esta manera, se aísla a éstas de las batallas políticas en las que muchas veces se involucran. Al mismo tiempo, estas definiciones no distinguen entre las obras producidas por el Estado y aquellas llevadas a cabo por iniciativas privadas y tampoco se enfrentan a la diferencia existente entre las realizadas desde posiciones hegemónicas y aquellas producidas desde espacios marginales. Esta falta de delimitaciones promueve la confusión de la categoría de propaganda con otras como las de arte político o militante. Estos olvidos resultan problemáticos porque una de las particularidades del siglo XX fue el empleo pragmático del arte y de los medios por parte de los Estados. Para evitar estos equívocos, en este trabajo se considerará propaganda únicamente a aquellos procesos comunicativos emprendidos desde el Estado tendientes a difundir ideas que conduzcan a los receptores al cumplimiento de los objetivos de éste. Así, se intenta escapar de las definiciones que conservan a los artefactos simbólico-culturales en un terreno exterior a toda dimensión pragmática.

La efectividad demandada a la propaganda cinematográfica la orientó al rodaje de películas documentales. Esto se debió a la presencia de ciertos presupuestos que consideran al cine documental como el territorio ideal para intervenir sobre la opinión pública. De acuerdo con Bill Nichols, el primer presupuesto indica que el espectador está dispuesto a asignarle estatuto de verdad a la representación documental porque se postula la existencia de un nexo indicativo entre la imagen y su referente histórico. El segundo presupuesto supone que su estructura argumentativa permite reforzar las hipótesis que se quiere defender o impugnar aquéllas que se quiere cuestionar. Más allá de estas consideraciones generales, debe señalarse que los documentales de propaganda suelen adscribirse, dentro de la taxonomía propuesta por Nichols, al modo expositivo, caracterizado por la interpelación directa del espectador mediante intertítulos o voces *over*. El documental de propaganda encontró en este modo rasgos funcionales para su operatoria. Por un lado, la voz incorpórea del documental expositivo se erige en representante antropomórfica de una autoridad institucional; no remite tanto a la figura de su autor como a una posición de saber y fiabilidad superiores. Por otro lado, como puntualiza Nichols, el “modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (Nichols, 1997: 68). Este marco de neutralidad permitió construir documentales de propaganda que presentaban sus interpretaciones de las pruebas como manifestaciones evidentes de la verdad. Así, en este entramado en el que confluyen la interpelación directa al espectador a través de la voz incorpórea (también llamada voz de Dios), el borrado o la atenuación de la figura del autor y el establecimiento de marcas de objetividad, el cine documental quedó configurado como el espacio en el que se dirimían las batallas por la asignación de sentido de los acontecimientos históricos en el proceso de persuasión de las masas.

Los Estados acudieron a estos documentales en su intento de crear al hombre y al mundo nuevos. Los medios se concibieron como los operadores centrales en esos proyectos de reconversión de las subjetividades y de las estructuras sociales. Pero como la lógica que rigió al siglo XX, de acuerdo con

Alain Badiou, fue la de la guerra, la manera de concretar esta implementación incluyó tanto la destrucción como la construcción. Y entre ambas no se estableció una relación dialéctica, sino un enfrentamiento definitivo basado en la idea de lo irreconciliado. De esta manera, llegó a considerarse que “crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo” (Badiou, 2005: 20). En ese contexto, los Estados fueron los portadores de la promesa del advenimiento de otra humanidad y de la transformación radical del hombre. También fueron los encargados de cumplir esta promesa a través del ejercicio de la violencia y del empleo de los medios de comunicación. A la propaganda se le encomendó afirmar esos proyectos políticos y desarrollar estrategias tendientes a convencer a sus receptores no sólo del valor del hombre nuevo, sino de la necesaria prescindencia del hombre viejo.

Alain Badiou precisa que si la fundación exigía la destrucción, esto se debió a que el siglo XX se estructuró a partir de la multiplicación de pares binarios regidos por la ley del antagonismo. La figura principal de esta ley es la delimitación del “nosotros” y el “no nosotros”. Si bien la relación entre estos dos términos es siempre conflictiva, se puede concebir de dos maneras diversas. Por un lado, se puede ver en el “no nosotros” una realidad no organizada. En este caso, la tarea del “nosotros” es formalizar ese “no nosotros” de tal modo que resulte no irreconciliable. Por otro lado, se lo puede ver como otro “nosotros”, un sujeto exterior y antagónico. En ese caso, la tarea es el combate y la aniquilación. Si la primera estrategia es inclusiva; la segunda es exclusiva. Para ambas, en el “no nosotros” se cifra el peligro. Frente a ese temor, a la propaganda se le asignó una doble misión: integrar al cuerpo formalizado del “nosotros” a los sujetos que podían incluirse y/o configurar al no integrado como el enemigo a quien se debía expulsar y destruir.

El cine de propaganda del bando republicano

El golpe de estado fallido llevado adelante por los militares insurgentes entre el 17 y el 18 de julio de 1936 supuso el inicio de la Guerra Civil Española

(GCE) y la caída de la precaria estabilidad geopolítica europea del período de entreguerras². El inicio del conflicto implicó el desmoronamiento del aparato de Estado existente y su reemplazo por dos modelos alternativos: el propiciado por la expansión fascista y el defendido por los representantes de la República e integrado en un proceso revolucionario.

En el marco de este acontecimiento se produjo un redescubrimiento del valor instrumental del cine en el terreno político-ideológico. La GCE funcionó como un campo de experimentación propicio para perfeccionar los mecanismos de la propaganda implementados en la Primera Guerra Mundial³. Al respecto, el gobierno republicano tomó dos medidas de relevancia⁴: fomentar que diversos organismos del Estado dispusieran de unidades cinematográficas y no centralizar su producción en una única región o provincia (aunque Madrid y Barcelona conservaron su preponderancia como los principales centros de producción).

Poco después de iniciado el conflicto bélico, la industria cinematográfica catalana fue colectivizada por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), perteneciente a la CNT-FAI (conjunción de la Confederación Nacional del Trabajo y la Federación Anarquista Ibérica), la organización más importante

² Las principales potencias, incluyendo a Alemania, Italia y la Unión Soviética, adhirieron al Pacto de No Intervención, firmado en agosto de 1936. Sin embargo, solo las democracias burguesas respetaron sus disposiciones. Por el contrario, los regímenes fascistas apoyaron militarmente la insurgencia franquista y la Unión Soviética colaboró con la defensa de la República.

³ La principal novedad la constituyó la irrupción de la voz a través de la radio y el cine sonoro. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que, como sostiene Susan Sontag, la GCE “fue la primera guerra atestiguada (“cubierta”) en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero” (Sontag, 2005: 30).

⁴ En el gobierno de la República, la propaganda dependía de una Sección de Propaganda incluida en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En noviembre de 1936, dentro de un proceso de remodelación del gobierno de Francisco Largo Caballero, se creó un Ministerio de Propaganda a cargo de Carlos Esplá. En un primer momento este Ministerio fue poco operativo, dado que su gestación coincidió con el traslado del gobierno a Valencia. Cuando se produjo este desplazamiento, se organizó en Madrid una Junta de Defensa encargada de las tareas de propaganda. La expansión y el crecimiento de cada nuevo espacio confirman el rol estratégico que se le acreditó a la propaganda durante el conflicto bélico.

del anarquismo español y central en la reorganización del Estado⁵. De allí surgieron los documentales más notables del bando republicano durante la GCE.



Entre el 19 y el 22 de julio de 1936 se filmó *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Santos, 1936), dirigido por el periodista anarquista Mateo Santos. Producida por la C.N.T. F.A.I., la película exalta el carácter revolucionario del proceso iniciado con el estallido bélico. Su principal valor reside en su formalización de la gesta revolucionaria a través de la conjunción de una voz *over* incendiaria y unas profusas imágenes de destrucción urbana. Mediante esta confluencia, el documental instala una concepción apocalíptico-regenerativa de la revolución: la destrucción es necesaria para el posterior

⁵ También hubo una producción cinematográfica gubernamental, a partir de la creación del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya en septiembre de 1936. De este organismo dependía el Departament de Cinema (Laya Films), encargado de la realización del *Noticari Laya Films/Noticiari Laya Films* y luego de *España al día/Espanya al dia*.

nacimiento de una nueva estructura social. La lucha se condensa en las imágenes de las llamas que devoran iglesias y cuarteles⁶. Los restos del antiguo orden se convierten en las ruinas de las que surgen los cimientos de una nueva España.

En concordancia con la propuesta de Badiou, la argumentación documental erige al número dos en su eje articulador. El conflicto se construye en torno al enfrentamiento de dos tiempos (el viejo y el nuevo), dos ideologías (el fascismo y el anarquismo), dos clases (la burguesía y el proletariado) y dos sujetos colectivos. Este último aspecto es quizás uno de los más notables. El plano inicial de un joven miliciano introduce la figura del guerrillero revolucionario e inaugura la representación de los héroes de la GCE. Frente a los “facciosos” y “traidores”, los milicianos son los héroes de la España naciente. En relación con estas figuras, las películas anarquistas incorporan una tensión entre el individuo y su inscripción en un sujeto colectivo. A diferencia de las representaciones de las masas propiciadas por el nazismo y el fascismo (que retomarían los documentales de los insurgentes españoles), las masas de los documentales anarquistas no quedan sometidas a procesos de des-individualización y abstracción.

Este primer documental, propagandístico en sus objetivos, pasional en sus formas, no logra, a pesar de esto, liberarse del lenguaje escatológico heredado del discurso religioso. La insistencia en la experiencia apocalíptica y en la inevitabilidad del fuego purificador, retoma imágenes fundamentales del catolicismo. Sin embargo, estos tópicos son puestos al servicio de su inversión semántica. El fin de los tiempos conocidos es el fin de la hegemonía del catolicismo, de la burguesía y del ejército y el inicio de una sociedad liberada del capitalismo y de las diversas modalidades del control disciplinario.

⁶ Los comentarios ferozmente anticlericales se conjugan con imágenes de un convento salesiano tomado por los defensores de la República. Allí, los milicianos encuentran cuerpos momificados de monjas y frailes torturados siglos atrás por las autoridades eclesiásticas. Si bien su exhibición pública enardece a quienes los ven, las mismas imágenes fueron usadas más tarde por la contrapropaganda fascista para inculpar a los anarquistas de las barbaries cometidas.

Si el *Reportaje...* hace hincapié en las batallas emprendidas por el anarquismo catalán, *Barcelona trabaja para el frente* (Mateo Santos, 1936) centra su atención en las transformaciones operadas en las condiciones de producción y en el orden de los bienes de consumo. Producido por el Comité Central de Abastos de Barcelona, este mediometraje muestra el impacto de la guerra en la retaguardia a través de la descripción del funcionamiento de las diversas áreas de este organismo (la obtención de las materias primas, los procesos de industrialización, el consumo por parte de la población civil y los soldados en el frente). La voz *over*, equiparada a la voz poderosa de la revolución, evidencia la efervescencia de los primeros meses de la GCE y el triunfo de las políticas anarquistas.



A diferencia de la tarea de destrucción emprendida en el *Reportaje...*, aquí se acentúa la producción y, en particular, la producción industrial. El ritmo vertiginoso de la argumentación y del montaje acentúa la eficiencia del trabajo. Las fábricas dirigidas por los obreros se configuran como el lugar del trabajo

feliz y los cuerpos obreros, liberados de la explotación capitalista, como cuerpos plenos y vitales⁷. En el contexto de la liberación, la clase obrera es la responsable de consolidar en España “la sociedad que se está creando”.

El asesinato de Buenaventura Durruti, ocurrido el 20 de noviembre de 1936, es el centro de *Entierro de Durruti* (SUEP, 1936). Al retrato inicial de este líder del anarquismo español, le siguen las imágenes del multitudinario cortejo fúnebre que acompañó su despedida en las calles de Barcelona. Su muerte violenta deviene así el inicio del culto al héroe. Durruti es definido como “una inspiración para los valientes luchadores de Madrid” por la voz enfática y sentimental que articula el documental. La configuración heroica encuentra su complemento en su valor como estímulo para la acción. Si durante su vida Durruti se había constituido en el modelo iconográfico del guerrillero libertario, su muerte lo elevó a la categoría de mito. Su nombre se convirtió en un símbolo de la intransigencia del pueblo en armas. La voz del documental se encarga de subrayar esta valoración, al mismo tiempo que pone de manifiesto la eficacia que adquiere, en los documentales de propaganda, el acceso a la dimensión afectiva de los espectadores. Como señala Sigfried Kracauer, “para vender una idea, ésta debe cautivar no sólo el intelecto sino también los sentidos” (Kracauer, 1989: 208).

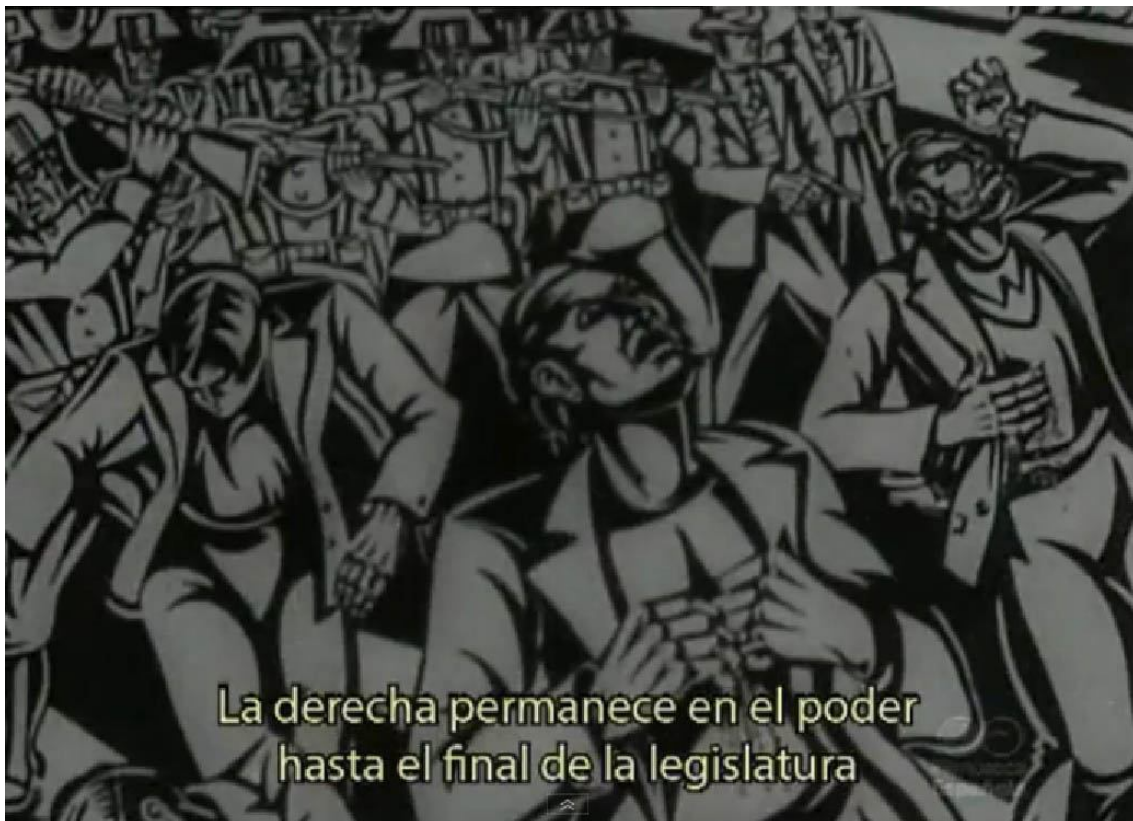
Si una parte considerable de los esfuerzos de la propaganda se orientaba a la movilización de las masas en España, otra parte se dirigía a favorecer el apoyo a la causa republicana del resto del mundo. Con ese objetivo, el Ministerio de Asuntos exteriores convocó a Luis Buñuel, quien se encontraba en París, para la realización de un *compilation film*⁸ destinado a convencer a la opinión pública francesa del necesario abandono de la política de no intervención⁹. Producido por la Subsecretaría de Propaganda del

⁷ La representación feliz de la unión de los cuerpos obreros y las máquinas industriales remite al constructivismo ruso y su imaginario del maquinismo revolucionario.

⁸ En el documental confluye el material rodado por el operador soviético Roman Karmen junto con imágenes capturadas por Manuel Villegas y otros operadores anónimos españoles.

⁹ Según José Francisco Aranda, Jean Paul Le Chanois ejecutó el montaje material mientras que Buñuel, junto con su colaborador Pierre Unik, se ocupó de supervisar la producción, incluyendo el montaje intelectual. También fue el coautor del comentario que se escucha en

gobierno de la República, *España 1936* (Buñuel, 1936), también conocido como *España leal en armas*, hace hincapié en las imágenes de la destrucción generada por los bombardeos de los insurgentes. El documental se guía por una clara voluntad explicativa y se concibe como una lección de historia dedicada a un público no experto. La voz *over*, informativa y didáctica, revisa la historia de España para aportar un marco a la batalla presente. A esa voz se suma un efectivo montaje de imágenes de la guerra que articula un incremento paulatino del *pathos*. La voluntad propagandística se acentúa al interrogar “¿Cuándo acabará esta monstruosa guerra que pone en peligro la paz en Europa?” La postulación de la GCE como un conflicto continental, y no sólo nacional, vuelve sobre la intención primaria: persuadir al público extranjero de la necesaria consideración de la GCE como un conflicto en el que se dirime el combate ideológico del período de entreguerras.

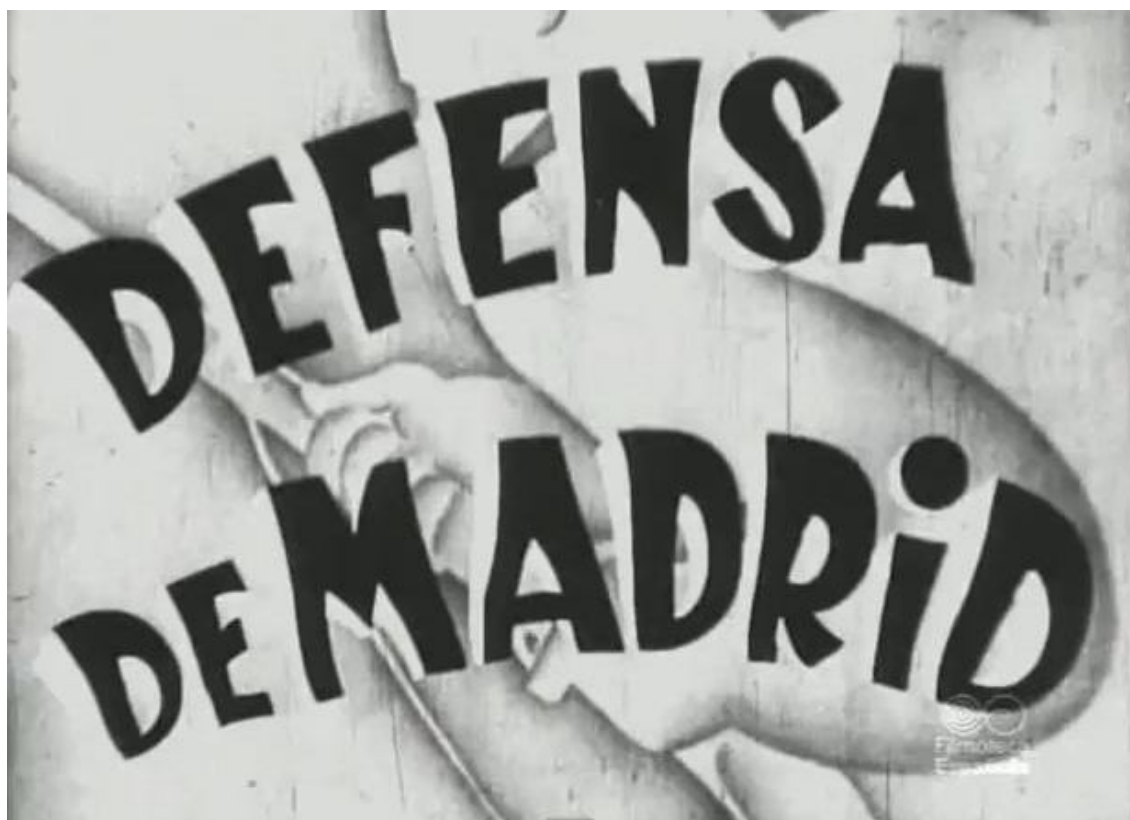


voz *over* (Aranda, 1969: 181)). La locución corrió por cuenta de Gaston Modot, el protagonista de *L'âge d'or* (*La edad de oro*, Buñuel, 1930).

Si en el primer año de la GCE las organizaciones anarcosindicalistas representaron la avanzada en la política española y en la reestructuración del Estado, las Jornadas de mayo de 1937 supusieron una transformación radical del terreno político español¹⁰. La caída del anarcosindicalismo y su sustitución por las políticas impartidas desde el partido comunista español (PCE) desactivaron la producción cinematográfica anarquista en Barcelona e impulsaron el crecimiento del cine realizado por las organizaciones comunistas en Madrid. Tras la caída de Francisco Largo Caballero se fundó la Subsecretaría de Propaganda dependiente del Ministerio de Estado, responsable de la coproducción de *L'espoir (Sierra de Terruel, André Malraux, 1937)*, del desarrollo de los noticieros que cubrían las novedades del frente y del apoyo a la producción del PCE, el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) y las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Sus documentales se centraron prioritariamente en la necesidad de reforzar la defensa de Madrid. Ya en 1936 el Socorro Rojo Internacional y la Alianza de Intelectuales Antifascistas habían producido el cortometraje *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1936). Allí se apela a la historia española para reforzar la lucha actual: la resistencia del pueblo español ante la invasión napoleónica sirve como ejemplo a la nueva resistencia heroica que se debe cumplir. Las imágenes de la preparación de las trincheras y del cerco sobre Madrid son acompañadas por un recitado de Montserrat Blanch que recuerda el carácter heroico del pueblo español. En *Defensa de Madrid, segunda parte* (Ángel Villatoro, 1937), a las imágenes aéreas de Madrid se suma la voz de Rafael Alberti recitando "Madrid, corazón de España". Los carteles que inundan las calles madrileñas se incluyen como rótulos encargados de anunciar las declaraciones del documental: "Madrid será la tumba del fascismo" y "Ni un brazo joven sin fusil".

¹⁰ Entre el 3 y el 8 de mayo de 1937 se produjo en Cataluña un trágico enfrentamiento entre los defensores de la legalidad republicana y los anarquistas que impulsaban la revolución. Mientras los primeros anhelaban el retorno del sistema existente antes del comienzo de la insubordinación militar, los segundos ansiaban la conversión de la GCE en un proceso revolucionario. La derrota de los grupos anarquistas supuso que gran parte de sus objetivos pasaran al olvido. A partir de allí, la lucha quedó reducida a la oposición entre dos modelos de Estado: el nacionalista y el republicano, dirigido por las resoluciones políticas del P.C.E.

La intención propagandística se aleja manifiestamente de los documentales iniciales, destinados a la promoción de la revolución, y se centra en la imprescindible defensa de la capital española. A la consecución de ese objetivo se subordinan todos los recursos, desde el patetismo de las imágenes hasta la reflexividad de la voz y la afectividad de la poesía. En este desplazamiento del interés de la producción propagandística se manifiesta la inminencia de la derrota política y militar y la certeza del derrumbe del proyecto de Estado que se había defendido.



El cine de propaganda del bando nacional

El bando sublevado enfrentó un panorama cinematográfico diverso. En primer lugar, debió superar la dificultad generada por la ausencia de equipos técnicos. En la zona nacional no había estudios para la sonorización y el montaje así como tampoco laboratorios para el revelado. El desarrollo del cine

de propaganda requirió la ayuda de los laboratorios alemanes obtenida gracias a los oficios de Joaquín Reig Gozalbes. En segundo lugar, a diferencia de lo ocurrido en el bando republicano, en el bando nacional continuó funcionando la producción privada, a través de compañías como Cifesa, CEA, Cinesia, Films Patria y Producciones Hispánicas. Si bien el cine comercial no se inscribía dentro del cine de propaganda¹¹, sus películas debían ser funcionales a la prevista refundación de España. En tercer lugar, los partidos políticos no se involucraron en la producción cinematográfica. La única excepción fue la Falange Española a través de su Servicio de Prensa y Propaganda dirigido por el poeta Dionisio Ridruejo¹². Finalmente, otra divergencia importante residía en el privilegio asignado inicialmente a la propaganda radial y escrita en desmedro de la cinematográfica¹³.

La operatividad de la propaganda nacional se afianzó hacia finales de 1937, en simultaneidad con la gestación del aparato de Estado franquista. En este sentido, la propaganda cinematográfica se subordinó al desarrollo de una idea de propaganda total, en la que confluían los medios de comunicación, el sistema educativo y la religión. A través de esta conjunción, se propuso no sólo una crítica sistemática del gobierno republicano, sino la recuperación de un pasado glorioso, olvidado en el intento modernizador emprendido por la República. En esa búsqueda, el proyecto de refundación se remitió al reinado de los Reyes Católicos, el reservorio de la esencia de la identidad española.

Dado que este nuevo Estado en formación dejaba a la industria privada a cargo de la producción cinematográfica, se limitó a cumplir dos roles:

¹¹ En algunos casos, la producción privada se puso al servicio de la propaganda oficial a través de políticas de intercambio o coproducción. En 1938 la principal productora privada, Cifesa, coprodujo con el Estado Mayor Central *Hacia la nueva España* (Delgado, 1938).

¹² A este Servicio se deben los rodajes de *Frente de Vizcaya* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937), *La guerra por la paz* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937) y *Voluntad, Falange en Argentina* (Joaquín Martínez Arboleya, 1938)

¹³ A pesar de esto, como señala Alejandro Pizarroso Quintero (1990), ya en agosto de 1936 se constituyó un Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional dirigido por Juan Pujol. Luego de algunos cambios en la conformación del organismo, en febrero de 1938 se conformó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio del Interior, a cargo de Ramón Serrano Súñer. De esta delegación dependía el Departamento Nacional de Cinematografía, a cargo de Manuel Augusto García Viñolas.

establecer un estricto marco de censura y producir noticieros (*Noticiero Español*) y documentales de propaganda. Uno de ellos, *Prisioneros de guerra* (Manuel Augusto García Viñolas, 1938), es un ejercicio notable de contra-propaganda. Su objetivo es oponerse a *Nuestros prisioneros* (1937), un documental realizado por el Comisariado General de Guerra del bando republicano, preocupado por atestiguar el buen trato que recibían sus prisioneros. A diferencia del documental republicano, centrado en los testimonios de los falangistas y los miembros de los ejércitos alemán e italiano detenidos, en *Prisioneros de guerra* a los prisioneros republicanos y rusos no se les permite testimoniar su experiencia. Sólo la voz del narrador, sorpresivamente enfática, precisa la hospitalidad con la que son tratados y reivindica la piedad de las nuevas leyes del Estado. En concordancia con el imaginario cristiano, consuetudinario en la producción cinematográfica franquista, el documental concluye con la mirada extasiada de un prisionero ante una imagen de Cristo. Así se manifiesta el inicio del proceso de reconversión de las subjetividades emprendido por el nuevo Estado.

El imaginario cristiano se complementa, en estos documentales, con la celebración del discurso militarista y la construcción del culto al líder. *¡Madrid! Cerco y bombardeamiento de la Capital de España* (Films Patria, 1937) describe el avance de las tropas sublevadas y conserva un estricto respeto por las jerarquías militares. La casi nula referencia a los combatientes se compensa con una notoria apelación a los nombres de los generales encargados de dirigir las misiones. Las menciones de estos generales (Mola, Ávila y Varela) se postulan como anticipos de la presentación del Generalísimo. El culto al líder encuentra en los documentales del bando nacional un ejemplo privilegiado, dado que se postula a Francisco Franco como el encargado de comandar “la patriótica cruzada para la salvación de la patria”. La voz *over*, ceremoniosa y oficial, vaticina los triunfos inevitables de sus fuerzas, al mismo tiempo que recuerda que la lucha iniciada conducirá a la recuperación de una España unida, grande y libre.

Otros dos elementos definen a los documentales del bando nacional. Uno es su confrontación con la representación republicana de las invasiones franquistas a las ciudades españolas. La oposición entre las categorías de invasión y liberación articula el contraste entre la propaganda republicana y la contra-propaganda nacional. Por eso, una de las estrategias privilegiadas del sistema propagandístico nacional consistió en el rodaje y exhibición de documentales de ocupación, destinados a interpelar a los habitantes de las ciudades invadidas con el objetivo de acelerar el proceso de depuración ideológica. En este sentido, *La llegada de la patria* (Manuel Augusto García Viñolas, 1939), realizada con material de archivo procedente del Departamento Nacional de Cinematografía, evidencia la concepción de los habitantes de Madrid como no españoles. Su regreso a la nación requiere que sean sometidos a un sistema de adoctrinamiento ideológico que los redima del pecado republicano y los incluya en la nueva España conducida por el caudillo.

El otro rasgo definitorio reside en su particular representación de los soldados. En tanto las películas del bando republicano persiguen un equilibrio entre la identidad colectiva y la individual, las películas del bando nacional se centran en los jefes del ejército rebelde y sólo tangencialmente incluyen imágenes de los subalternos. En aquellos casos en los que éstas se presentan, lo hacen a partir de una configuración abstracta de los cuerpos. Los sujetos quedan subsumidos a la formación de un colectivo en el que desaparece cualquier resabio de identidad individual. Estas figuras geométricas se destacan en *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (Fernando Delgado, 1937). Allí, en una misa solemne, se formaliza el adoctrinamiento de los integrantes del ejército, en claro contraste con los cuerpos festivos de los documentales republicanos. En el fasto de la ceremonia se desarrollan los rituales militares y religiosos que celebran, ante el cuerpo popular encorsetado, la llegada de las brigadas del Generalísimo¹⁴.

¹⁴ Diversas emisiones del *Noticiero Español* apelan a muchas de estas premisas ideológicas. Sus números más significativos hacen particular hincapié en la derrota militar de la "horda marxista" y en su presunta destrucción de la identidad española. La reinstalación de la

En un exhaustivo análisis de la producción cinematográfica de la GCE, Vicente Sánchez Biosca puntualiza que los dos sistemas de propaganda no se limitaron a sostener una confrontación entre dos opciones políticas y militares, sino que cada uno debía entroncar el respectivo programa de Estado con linajes históricos duraderos. En esa búsqueda, la propaganda desplazó los combates históricos al campo de la mitología. Por este motivo, durante la GCE se erigieron dos variantes del mito: el mito arcaizante de la España nacional, que intentaba “descubrir en la guerra una catástrofe y una catarsis que redimían las esencias de la patria, antaño victoriosas pero largos años negadas y sacrificadas” (Sánchez Biosca, 2007: 85); y el mito del ideario anarquista, que representaba “la utopía de la revolución popular que soñaba a un mismo tiempo la destrucción sin freno de los pilares de una sociedad injusta socialmente y, en el mismo titánico gesto, la construcción *ex nihilo* de un nuevo orden social” (Sánchez Biosca, 2007: 85). Estos mitos no sólo propiciaban el afianzamiento de estructuras sociales diversas, sino que postulaban distintas concepciones del sujeto. Cada una de éstas puede asociarse a los dos modelos prospectivos del hombre nuevo que, según Alain Badiou, se opusieron a lo largo del siglo XX. Por un lado, el hombre nuevo del fascismo, definido como una restitución de un hombre antiguo, desaparecido y/o corrompido. En este caso, el fascismo se proponía restituir este origen a través de la destrucción de lo inauténtico. Por otro lado, el hombre nuevo del marxismo se concibe como una creación real, algo que jamás existió, porque surge de la desaparición de los antagonismos históricos. Los documentales de propaganda realizados durante la GCE intentaron explicar el acontecimiento histórico presente a través de su inclusión en el tiempo extendido de los mitos, al mismo tiempo que formalizaron una imagen del hombre nuevo que nacería en el fragor del enfrentamiento militar.

auténtica patria se manifiesta tanto en la recuperación de los lugares de la memoria franquista como en los honores tributados a sus héroes. Finalmente, el poderío franquista se concreta en impactantes imágenes de despliegue militar. El número que cubre la condecoración a Franco con la Gran Cruz Laureada de San Fernando, el 19 de mayo de 1939, presenta ostentosos planos aéreos de las multitudes que asisten a la celebración, así como planos cenitales que subrayan su efecto geometrizable sobre las masas.

El ocaso de la propaganda cinematográfica

La GCE representó uno de los momentos más destacados de la historia de la propaganda a lo largo del siglo XX. Allí se certificó que el cine había devenido un frente de batalla privilegiado en la lucha por la asignación de sentido histórico. Poco después, los documentales de propaganda bélica cumplirían un rol central en la inminente Segunda Guerra Mundial. Los distintos Estados involucrados en ésta acudieron a su capacidad persuasiva y performativa. Sin embargo, luego del fin de este conflicto, la propaganda cinematográfica inició un lento pero irrevocable proceso de decadencia. Tres factores pudieron determinar el ocaso de su hegemonía en los procesos de construcción identitaria y de formalización de nuevas estructuras sociales: la irrupción de la televisión en el campo comunicativo; la redefinición de la ligazón arte/política; el fin de la guerra fría y el afianzamiento de un orden mundial estructurado en términos no binarios.

La pérdida de la hegemonía del cine como operador propagandístico coincidió con el surgimiento de la televisión y la transformación radical que ésta produjo en la relación de las masas con la información. Antonio Weinrichter atribuye el declive del cine de propaganda a que “la televisión pasó a proveernos de imágenes en directo de los conflictos” (Weinrichter, 2005: 77). El acceso inmediato a las imágenes de la guerra sustituyó el valor informativo/persuasivo de los documentales cinematográficos. La televisión se convirtió en el escenario de las guerras de las últimas décadas del siglo XX. La Guerra del Golfo fue un trágico ejemplo de la conversión de la pantalla televisiva (en especial de los canales privados de noticias) en el campo virtual en el que se obliteran las muertes reales.

Al mismo tiempo, el siglo XX asistió a una continua redefinición del vínculo arte/política. Los Estados descubrieron que la efectividad política podía

resultar inversamente proporcional a la explicitación de sus objetivos¹⁵. A partir de allí, se extendió una sospecha acerca de la eficacia política de la propaganda. También comenzó a interrogarse el carácter evidente del pasaje de la intención al resultado. Entre los propósitos y las consecuencias podía mediar un hiato notorio e imposible de suturar¹⁶. Ante la evidencia de este fracaso de los programas políticos de apropiación del arte con fines persuasivos, Jacques Rancière propone la categoría de “eficacia artística”, centrada en la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. En los ensayos que integran *El espectador emancipado*, Rancière sostiene la necesaria suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista (en el caso de la propaganda, la figura individual del artista debería sustituirse por la figura impersonal del Estado), una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad. El arte político no sería aquel que intenta reducir la distancia existente entre estas cuatro dimensiones, sino aquél que la convierte en una distancia crítica. Según Rancière, “Los recursos de un arte de la distancia sirven para exponer y problematizar la política que pretende fusionar el arte y la vida en un solo proceso de creación de formas” (Rancière, 2010: 80). En este sentido, los documentales de propaganda habrían sido un notable ejemplo de arte ideológico, pero no de arte político.

¹⁵ El cine producido por la industria hollywoodense fue el que detentó una mayor capacidad de expansión en el mercado cinematográfico mundial, a la vez que obtuvo mayores triunfos en las batallas ideológicas. Llamativamente, se trata de una industria privada, presuntamente liberada de las injerencias del Estado. Sin embargo, aunque evita los términos del cine de propaganda, se involucra en los combates políticos más relevantes y presenta un carácter manifiestamente ideológico. En este triunfo puede vislumbrarse una de las razones centrales del ocaso de la propaganda: la apelación directa por parte del Estado con fines persuasivos resultó menos eficaz que la presión ideológica promovida por el entretenimiento hollywoodense.

¹⁶ La caída de la propaganda cinematográfica se produjo en simultáneo con la instrumentación ideológica del cine por parte de las organizaciones políticas insurgentes en el contexto de los procesos descolonizadores de la segunda posguerra. La configuración del cine militante, en particular en los países del Tercer Mundo, se opuso sistemáticamente a los órdenes del Estado existentes. En esta oposición al cine militante se percibe otro límite del cine de propaganda.

Finalmente, también la transformación de la cartografía geopolítica mundial propiciada por el fin de la Guerra Fría incidió en el campo de la propaganda cinematográfica. De acuerdo con Alain Badiou, el siglo XX había dictaminado “que su ley era el Dos, el antagonismo, y en ese sentido el fin de la Guerra Fría (imperialismo norteamericano contra campo socialista), que es la última figura total de lo Dos, es también el final del siglo” (Badiou, 2005: 84). Si el documental de propaganda se había puesto al servicio de los Estados en las principales contiendas políticas, sociales e ideológicas a partir de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, la clausura de la oposición entre los dos sistemas dominantes convirtió en residual a esta variedad de los artefactos culturales¹⁷. El cine de propaganda bélica habría constituido una de las maquinarias discursivas más representativas del siglo XX. Por eso, la clausura de éste condujo a su inevitable final.

Décadas antes de esa conclusión, los documentales de propaganda realizados durante la GCE se pusieron al servicio de la formación de un nuevo aparato de Estado y de la configuración de una nueva concepción de la subjetividad. A pesar de las notorias diferencias existentes entre los proyectos de los bandos enfrentados, ambos coincidieron en atribuirle al cine la capacidad de intervenir en su realidad histórica. Tanto la celebración de los cuerpos obreros como el sometimiento a las jerarquías militares, la destitución de los poderes religiosos como la restitución del primado de la Iglesia, se operaron a través de un arte que se acercaba a las masas y las incluía en un mecanismo representacional de un valor estratégico incalculable. A partir de allí, siglo XX atestiguó repetidamente su fascinación por este arte y por sus

¹⁷ Durante la extensa dictadura franquista, el principal órgano de propaganda fue el célebre noticiario NO-DO. A través de la obligatoriedad de su exhibición en los cines españoles, logró constituirse, como señala Vicente Sánchez Biosca (2009), en el instrumento de difusión y consumo de imágenes documentales más influyente del período. Uno de sus principales intereses radica en su desfase temporal en relación con el momento de auge de la propaganda del período de entreguerras. En el contexto de su surgimiento, el Estado español ya no necesitaba desarrollar una lógica de confrontación con el adversario, sino una estrategia discursiva afirmativa del poder franquista. Su objetivo no era movilizar a las masas, sino desmovilizarlas.

potencialidades políticas. Los documentales españoles de la Guerra Civil condensaron las concepciones del arte y de las masas, del Estado y del sujeto, de la política y de la ideología, que dieron forma a su siglo.

Bibliografía

- Aranda, José Francisco (1970), *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona: Lumen.
- Badiou, Alain (2005), *El siglo*, Buenos Aires: Manantial. Traducción: Horacio Pons.
- Benjamin, Walter (2005), "El arte en la época de su reproducción mecánica", en *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos. Traducción: José Muñoz Millanes.
- Claver Esteban, José María (1994-5), "La evolución del discurso fílmico anarquista a través de los documentales rodados en el frente de Aragón durante la Guerra Civil", en *Artigrama*, núm. 11, pág. 97-113.
- Crussells, Magi (2003), *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona: Ariel.
- Kracauer, Siegfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós. Traducción: Jorge Hornero.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. Traducción: Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- Pizarroso Quintero, Alejandro (1990), *Historia de la Propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, Madrid: EUEDEMA.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial. Traducción: Ariel Dillon.
- Sánchez Biosca, Vicente (2007), "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)", en *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, 75-94.
- Sánchez Biosca, Vicente (2006), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- Sontag, Susan (2005), *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara. Traducción: Aurelio Major.
- Virilio, Paul (1993), *Guerra e cinema*, San Pablo: Página Abierta. Traducción: Paulo Roberto Pires.
- Weinrichter, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.
- Wolf, Mauro (2004), *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Buenos Aires: Paidós. Traducción: Carmen Artal.

* Instituto de Estudios del Mercosur, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.