

Felipe Cabrerizo Pérez

La Atenas militarizada

La industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939)

Pedro Rivas Nieto Dk. Jaunak (Salamanca Pontifize Unibertsitatea) onetsitako historia ikerketa. Lan honek Gipuzkoako Foru Aldundiaren *Gipuzkoari buruzko ikerketa historikoak egiteko beka* programaren barruan 2004ean beka jaso zuen.

Trabajo de investigación histórica avalado por el Dr. D. Pedro Rivas Nieto (Universidad Pontificia de Salamanca), becado en 2004 dentro del programa de *Becas de investigación histórica sobre Gipuzkoa* de la Diputación Foral de Gipuzkoa.



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kultura Zuzendaritza Nagusia
Dirección General de Cultura



ARCHIVO GENERAL
DE GIPUZKOAKO
ARTXIBO OROKORRA

Donostia-San Sebastián, 2007

CABRERIZO PÉREZ, Felipe

La Atenas militarizada [Recurso electrónico] : la industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939) / Felipe Cabrerizo Pérez. - Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa ; [Tolosa] : Archivo General de Gipuzkoa = Gipuzkoako Artxibo Orokorra, 2007. (Bekak / Gipuzkoako Artxibo Orokorra = Becas / Archivo General de Gipuzkoa ; 5) Formato: PDF. - Modo de acceso: World Wide Web. URL: <http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas05.pdf>. - Localizable únicamente en Internet. - Índice

1. Industria cinematográfica - Gipuzkoa - 1936-1939 - Recursos en Internet (en línea).
2. Cine y política - Gipuzkoa - 1936-1939 - Recursos en Internet (en línea). 3. España - Historia - 1936-1939 (Guerra civil) - Propaganda - Recursos en Internet (en línea). 4. Cine - Gipuzkoa - 1936-1939 - Recursos en Internet (en línea). I. Gipuzkoa. Diputación Foral, coed. II. Archivo General de Gipuzkoa, coed. III. Título. IV. Serie.

791.43:338.467.6(460.154)"1936/39"

791.43(460.154):32"1936/39"

946.0"1936/39"

791.43(460.154)"1936/39"

Erreferentzia bibliografiko gomendatua (ISO 690-2):

CABRERIZO PÉREZ, Felipe. *La Atenas militarizada : la industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939)* [linean]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa ; [Tolosa] : Archivo General de Gipuzkoa = Gipuzkoako Artxibo Orokorra, 2007 [kontsulta: urtea-hilabetea-eguna]. World Wide Weben eskuragarri: <http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas05.pdf>.

Referencia bibliográfica recomendada (ISO 690-2):

CABRERIZO PÉREZ, Felipe. *La Atenas militarizada : la industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil (1936-1939)* [en línea]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa ; [Tolosa] : Archivo General de Gipuzkoa = Gipuzkoako Artxibo Orokorra, 2007 [consulta: día-mes-año]. Disponible en World Wide Web: <http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas05.pdf>.

Argitalpena / Edita:

Gipuzkoako Foru Aldundia. Gipuzkoako Artxibo Orokorra
Diputación Foral de Gipuzkoa. Archivo General de Gipuzkoa

Maketazioa / Maquetación:

Euskomedia Fundazioa



Aitortu-EzKomertziala-LanEratorririkGabe 2.5 Espainia

Aske zara:

- lan hau kopiatu, banatu eta jendaurrean hedatzeko

Baldintza hauetan:



Aitortu. Lanaren kredituak aitortu behar dituzu, egileak edo baimendunak zehaztutako eran.



Ez merkatarizarako. Ezin duzu lan hau merkataritza xedetarako erabili.



Lan eratorririk gabe. Ezin duzu lan hau bestelakotu, eraldatu edo lan eratorririk sortu hartatik abiatuta.

- Lana berrerabili edo banatzerakoan, argi eta garbi utzi behar dituzu lan honen baimenaren baldintzak.
- Baldintza hauetakoren bat ezarri gabe utz daiteke, egile eskubideen jabeak hartarako baimena emanaz gero.

Aurrekoak ez die eragiten erabilera zilegien eskubideei edo legez aitortutako beste mugakizunei.

Hau gizakiek irakurtzeko erako laburpen bat da.

Lege balioko testua ([baimen osoa](#))

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Esto es un resumen legible por humanos del texto legal.

([la licencia completa](#))

LA ATENAS MILITARIZADA

**LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN GIPUZKOA
DURANTE LA GUERRA CIVIL
(1936-1939)**

Felipe Cabrerizo Pérez



ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
1. LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN GIPUZKOA DURANTE LA II REPÚBLICA (1931-1936)	6
1.1 La producción y la exhibición cinematográfica en el País Vasco durante la II República	7
1.2 La censura y los reparos políticos al cinematógrafo	14
2. LA CONTIENDA EN GIPUZKOA Y LA LLEGADA DE LOS PRIMEROS OPERADORES	16
2.1 El inicio de la contienda y la llegada de los primeros operadores extranjeros	17
2.2 El testimonio soviético: Roman Karmen y Boris Makasséiev	23
2.3 Los noticiarios franceses: <i>Pathé Journal Gaumont Actualitésy Éclair Journal</i>	31
2.4 Los noticiarios británicos	45
2.5 Los operadores norteamericanos: <i>Hearst Metrotone News</i>	60
2.6 El noticiario norteamericano <i>Foxy</i> sus sucursales europeas	65
2.7 El equipo italiano: <i>Istituto LUCE</i>	68
2.8 Noticiarios y documentales alemanes	77
2.9 Noticiarios húngaros	81
2.10 La Sección Cinematográfica de Falange Española Tradicionalista y de las JONS y Antonio Calvache	83
2.11 Otras producciones cercanas a Falange: <i>Marcha triunfal</i>	93
2.12 Hacia un noticiario nacional: el <i>Noticiario Español</i> del Departamento Nacional de Cinematografía	95
2.13 Otras filmaciones	98
2.14 Gipuzkoa en el material propagandístico republicano	101
2.15 <i>Vascongadas</i>	102
3. EL REGRESO A LA NORMALIDAD: EL RETORNO DE LOS ESPECTÁCULOS A GIPUZKOA TRAS EL PARÉNTESIS BÉLICO	104
3.1 El regreso a la normalidad y la presencia de las potencias extranjeras en Gipuzkoa	105
3.2 La reapertura de las salas cinematográficas	110
3.3 Los otros espectáculos	117
4. LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN TIEMPOS DE LA GUERRA CIVIL	121
4.1 La ruptura con la línea ascendente del cine español de la II República	122
4.2 La administración franquista y el cine	127
4.3 La censura y su incidencia en Gipuzkoa	134
5. LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE FICCIÓN EN GIPUZKOA	147
5.1 La abortada centralización de Gipuzkoa como centro de producción cinematográfico	148
5.2 CEA y los <i>Celuloides cómicos</i> de Jardiel Poncela	151
5.3 CINA	158
5.4 SAICE	162
5.5 Las coproducciones con Italia	165
5.6 <i>A Madrid, 682</i>	171
6. LA DISTRIBUCIÓN	177
6.1 La distribución: el monopolio de las <i>majors</i>	178
6.2 Las distribuidoras españolas: un mercado minoritario	185
7. LA EXHIBICIÓN	187
7.1 Los cinematógrafos guipuzcoanos y su gestión	188
7.2 Un espectáculo popular	197
7.3 El carácter excepcional de la exhibición en tiempos de guerra	201
7.4 Datos totales de la exhibición de largometrajes	206
7.5 La exhibición de largometrajes españoles	212
7.6 La exhibición del cine alemán	215
7.7 Las “coproducciones” hispanoalemanas	229
7.8 La exhibición del cine italiano	233
7.9 El cine de Hollywood	239
7.10 Otras cinematografías en las pantallas guipuzcoanas	255
8. LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA DIRECTA: LA EXHIBICIÓN DE NOTICIEROS Y DOCUMENTALES	261
8.1 <i>Actualidadesy complementos</i> : un relevante mercado secundario	262
8.2 Los noticieros alemanes: <i>UFA</i>	268
8.3 Documentales alemanes: <i>España heroica</i>	271
8.4 Los noticiarios italianos: <i>LUCEe Imperial Films</i>	274
8.5 Los documentales italianos	286
8.6 Noticiarios y documentales norteamericanos: <i>Fox</i>	292



8.7	La exhibición del <i>Noticiero Español</i> del Departamento Nacional de Cinematografía	295
8.8	El noticiero de CIFESA: <i>Reconstruyendo España</i>	298
8.9	Documentales españoles: CIFESA	301
8.10	Otros documentales españoles: <i>Films Nueva España</i>	307
8.11	<i>Films Patriay Toledo, la heroica</i>	309
8.12	<i>Crisol de España</i>	312
8.13	Otros noticiarios	315
8.14	Un espacio exiguo: los documentales no propagandísticos	317
9.	FESTIVALES BENÉFICOS	321
10.	EL EXILIO EN SAN SEBASTIÁN	332
10.1	La dinamización cultural de la ciudad	333
10.2	La colonia cinematográfica donostiarra	337
10.3	La <i>otra</i> Generación del 27	344
11.	PRENSA Y CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA	353
11.1	La escasa consideración del <i>cinema</i> en la prensa nacional	354
11.2	La prensa de Falange	359
12.	EL FINAL DE LA GUERRA	363
	CONCLUSIONES	368
	APÉNDICE 1: CINEASTAS GUIPUZCOANOS EN ACTIVO DURANTE LA GUERRA CIVIL	372
	APÉNDICE 2: LARGOMETRAJES DE FICCIÓN PROYECTADOS EN SAN SEBASTIÁN (17 JULIO 1936 – 1 ABRIL 1939)	388
	FUENTES	407
	BIBLIOGRAFÍA	409



INTRODUCCIÓN



La finalidad de este trabajo de investigación es la realización de un completo análisis de la industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la Guerra Civil española, tanto en su aspecto productivo como en sus vertientes de distribución y exhibición. Se ha estudiado, por consiguiente, todo el material filmográfico surgido en la provincia durante la contienda, tanto el realizado por equipos asentados en Gipuzkoa como el filmado por operadores nacionales o extranjeros para su inclusión en documentales y noticiarios propagandísticos montados en otros lugares del planeta, así como la estructura de la industria en la provincia, los cauces de distribución de las películas y las ramificaciones políticas e industriales de las cintas proyectadas en Gipuzkoa durante el periodo de la Guerra Civil española.

El texto aparece estructurado en los siguientes doce capítulos:

1. *La industria cinematográfica en Gipuzkoa durante la II República:* pese a quedar el momento de la República fuera del contexto de nuestro estudio, se ha hecho necesario analizar la situación de la industria en los momentos previos a la contienda para comprender cuáles son las bases sobre las que se apoya la misma a partir de septiembre de 1936, momento de inicio de la ocupación franquista en la provincia. Se estudia en este apartado cuál era el grado de desarrollo de la industria en Gipuzkoa, los proyectos cinematográficos filmados en la provincia durante el periodo, así como el asentamiento de la censura, que jugaría un papel destacado en la industria a partir de 1936.

2. *La contienda en Gipuzkoa y la llegada de los primeros operadores:* se analiza en él todo el material cinematográfico filmado en Gipuzkoa en un momento en el que la provincia se convierte en centro de la actualidad internacional. Septiembre de 1936, mes en el que se desarrollan las actividades bélicas en ella, ve la llegada de numerosos operadores interesados en la filmación de un material que será usado con un fin propagandístico todavía desconocido por la cinematografía. Noticiarios británicos, franceses, americanos, italianos, soviéticos, húngaros, irlandeses y alemanes, además de españoles, se disputan las imágenes más espectaculares de la contienda, filmando sus equipos destinados a la provincia un material de gran valor y calidad que no había sido estudiado hasta este momento. Especial interés cuenta el equipo soviético destinado a Gipuzkoa, no sólo por la importancia de



las excelentes imágenes rodadas, sino también porque uno de sus cámaras, Boris Makasséiev, deja constancia por escrito de sus impresiones vividas en el frente guipuzcoano en un libro que publicará en Moscú en 1938. El documento, de una importancia excepcional y con el valor añadido de la inmediatez, es traducido en este estudio por primera vez al castellano. Se estudia en este apartado todo el material que los diversos equipos llegaron a filmar, así como la actividad de los operadores en la provincia y la orientación ideológica de cada uno de los noticieros que se hicieron eco de la realidad bélica en Gipuzkoa. Por último, ocupa un lugar primordial en este apartado la actividad fílmica de Falange, sector del franquismo más interesado por el hecho cinematográfico, así como las numerosas películas de montaje que con posterioridad a 1936 se realizaron como documentos propagandísticos y que incluían imágenes filmadas en la provincia.

3. *El regreso a la normalidad: el retorno de los espectáculos a Gipuzkoa tras el paréntesis bélico:* el capítulo se ocupa de la *vuelta al orden* en el sector del ocio. Tras los meses de la contienda, cines, teatros y actividades deportivas van lentamente ocupando su espacio en la provincia, con programaciones nunca casuales y en ocasiones de una orientación política cuanto menos sorprendente, como fruto de la confusión ideológica que todavía dominaba en el panorama político de los primeros meses de guerra. El capítulo también se hace eco de la nueva presencia de las potencias aliadas en Gipuzkoa: desde los primeros momentos de la victoria, el Partido Nacional Socialista Alemán y la Casa del Fascio italiana abrirán sus activas oficinas en San Sebastián, y su presencia marcará radicalmente su vida cultural durante los años de la guerra.

4. *La industria cinematográfica en tiempos de la Guerra Civil:* se ocupa de los diversos entramados burocráticos y administrativos que comienza a levantar el gobierno franquista para el desarrollo de la cinematografía, así como de la presencia de la industria privada en este complejo contexto. Interés especial lo presenta la creación de las primeras Juntas de Censura del gobierno nacional, así como su particular incidencia en Gipuzkoa, donde disputaban su autoridad con diversas asociaciones particulares nacidas en la provincia.



5. La producción cinematográfica de ficción en Gipuzkoa y 6. La distribución: apartados dedicado al nacimiento y desarrollo de las diversas productoras y distribuidoras nacidas en San Sebastián en los primeros años de la guerra con el apoyo del gobierno franquista y a las producciones a las que dieron lugar. Entre ellas, destaca *Celuloides cómicos*, serie de cortometrajes filmados en la ciudad por Enrique Jardiel Poncela que por orientación y temática suponen un caso absolutamente excepcional en el periodo estudiado.

7. La exhibición y 8. La propaganda cinematográfica directa: noticieros y documentales: su punto de partida es la reconstrucción completa de la cartelera exhibida en Gipuzkoa entre 1936 y 1939. Tras su conclusión y la elaboración de las fichas técnicas y artísticas de todas las películas proyectadas, se ha realizado el análisis de todo el material comercial exhibido en las pantallas de la provincia durante los años de la contienda. Tras un análisis pormenorizado de las diferentes cinematografías nacionales presentes en las pantallas guipuzcoanas (cuáles eran sus estructuras productivas, sus ramificaciones ideológicas y su presencia en la provincia durante el periodo de la II República), se estudia cuál fue su presencia real y sus cauces de exhibición en la provincia durante la Guerra Civil. En especial, se analizan con mayor detalle las cinematografías norteamericana, alemana y española, cuyas películas eran las preferidas por el público y que en consecuencia tuvieron una presencia mayoritaria, pero no se descarta el estudio de otras menores (británica, francesa, italiana, incluso portuguesa, húngara, checoslovaca, argentina o mexicana) que encontraron un mínimo espacio en la cartelera. Este largo estudio ha permitido señalar cuáles eran las cinematografías nacionales con mayor presencia en la provincia, cuáles eran sus cauces de distribución (especialmente la italiana y la alemana, que por motivos políticos ofrecen un interés especial), cuál era la situación real del cine español en la cartelera guipuzcoana y cuál fue la importancia de la censura a la hora de bloquear proyectos que podían levantar suspicacias políticas en el nuevo gobierno. Se analizan, igualmente, todas las películas de propaganda proyectadas en los cines donostiarra, viendo cuáles eran sus contenidos cinematográficos e ideológicos y cuál fue su calado entre el público donostiarra. Este análisis ha permitido descubrir una serie de datos inéditos hasta hoy, al permitir conocer la existencia y datación de películas desconocidas y de



otras que se consideraban hasta el momento proyectos nunca concluidos.

9. *Festivales benéficos:* consecuencia lógica de los dos apartados anteriores es el estudio de las numerosas películas que, como complemento a su carrera comercial o de manera independiente, figuraron en los numerosos festivales patrióticos que las más variadas instituciones franquistas o de las potencias aliadas organizaron en la provincia. La mayoría de ellos concluía con una proyección cinematográfica cuyo contenido se analiza en este capítulo.

10. *El exilio en San Sebastián:* la pérdida de Madrid en manos republicanas provoca el éxodo de gran parte de la colonia cinematográfica de la capital a Donostia, donde pese a las dificultades se intenta levantar un nuevo centro cinematográfico activo. Se analiza, por consiguiente, la reactivación de la vida cultural de la ciudad, así como el largo listado de emigrados residentes en San Sebastián y sus proyectos cinematográficos o literarios durante los años de la contienda.

11. *Prensa y crítica cinematográfica:* dedicado al análisis de la importancia del hecho cinematográfico en la prensa del momento y al estudio de la presencia del cine en las numerosas publicaciones editadas en la provincia durante la guerra.

12. *El final de la guerra:* conclusión del estudio. El final de la contienda y la desaparición de los conatos de industria cinematográfica nacidos en Gipuzkoa durante los años de la guerra.

Al estudio, además de las conclusiones, se añaden dos apéndices finales. El primero, un listado de los cineastas guipuzcoanos en activo durante la Guerra Civil. Se señala para todos ellos una breve biografía y una completa filmografía. El segundo es un listado con todos los largometrajes de ficción que fueron exhibidos en las pantallas donostiarras durante los años de la guerra. Tras ellos, el texto concluye con un apartado donde se señalan las fuentes y la bibliografía utilizadas para el estudio.



CAPÍTULO 1

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN GIPUZKOA DURANTE LA II REPUBLICA (1931-1936)



1.1 La producción y la exhibición cinematográfica en el País Vasco durante la II República

Los años que coinciden en España con el gobierno de la II República constatan el enorme impulso del medio cinematográfico en todo el planeta. La llegada del sonoro había impulsado el asentamiento definitivo de una industria que rápidamente había ido absorbiendo masivamente el tiempo de ocio de los espectadores: sirva como dato demostrativo el aportado por el gobierno italiano, que a mediados de la década de los 30 consideraba que los ingresos por la exhibición cinematográfica copaban el 60% de todos los aportados por el mercado del ocio en el país. La cifra, realmente elevada para un entretenimiento nacido pocos años antes, resulta espectacular si tenemos en cuenta que posiblemente Italia era el país europeo donde encontraban mayor calado popular los espectáculos líricos, teatrales y de variedades y donde menor presencia relativa tenía, en consecuencia, el cinematógrafo.

Resulta difícil establecer unos datos claros limitados a Gipuzkoa, pues el cinematógrafo era un mercado que por lo general escapaba a cualquier control institucional, pero el aumento de las salas de exhibición da una idea aproximada de la creciente pujanza del cinema. Si a mediados de los años 20 el País Vasco contaba con 130 salas, de las cuales 56 se encontraban en Gipuzkoa (15 en San Sebastián), el informe de 1934 *La cinematografía española* eleva a 229 el número de salas existentes en las tres provincias vascas, de las que 100 se situaban en Gipuzkoa. No es un número real, pues el dato unía las salas comerciales con los locales de todo tipo que se adaptaban ocasionalmente para la exhibición de películas (principalmente salones de actos de colegios religiosos que proyectaban cintas los fines de semana), pero sí una cantidad orientativa que muestra la importancia que había alcanzado el cine en la provincia. Un espectáculo popular y también de calidad: los previsibles ingresos habían animado a los empresarios a invertir generosamente en salas y aparatos de proyección, renovados en gran parte con la llegada del cine hablado, lo que aportaba a las salas unas buenas condiciones de exhibición. El sonoro se generalizará rápidamente en las capitales de provincia y los núcleos de población más importantes, y los aparatos de cine mudo, aunque en trance de desaparición, seguirán siendo habituales sólo en las localidades más pequeñas y alejadas de los principales núcleos de población.



El primer estudio más o menos fiable sobre estos datos se encuentra en el informe *La cinematografía en España. 1935*¹. Éste confirma cómo en los momentos finales de la II República Gipuzkoa mantenía una importante red de exhibición cinematográfica y cómo la industria estaba ya plenamente asentada en la provincia:

	<i>Gipuzkoa</i>	<i>Bizkaia</i>
Casas de compra, venta y alquiler de películas	2	19
Casas de aparatos para la cinematografía	1	8
Casas de película virgen	-	4
Casas de carbones eléctricos	-	3
Salas de exhibición comercial en la capital ... de las cuales sonoras	15 15	11 11
Salas de colegios religiosos y entidades	4	14
Salas en pueblos con más de 10.000 habitantes ... de las cuales sonoras	10 7	15 11
Salas en pueblos entre 5.000 y 10.000 habitantes ... de las cuales sonoras	20 14	18 12
Salas en pueblos de menos de 5.000 habitantes ... de las cuales sonoras	11 4	19 9
Total salas comerciales ... de las cuales sonoras	56 40	63 43

Se ha optado por agrupar los datos junto a los de Bizkaia para poder mantener un término comparativo con una provincia vecina y permitir de este modo comprobar cuál era la importancia real de las cifras aquí ofrecidas. Y estos datos, no absolutamente fiables pero sí orientativos, muestran con claridad la penetración de la exhibición cinematográfica en toda la provincia. Con un total de 56 salas comerciales, Gipuzkoa era una de las regiones españolas mejor equipadas para la exhibición y, al mismo tiempo, una de las que mayor promedio de salas por habitante ofrecía en todo el país. Así lo demuestran las cifras de Bizkaia, que pese a superar largamente a Gipuzkoa en número de habitantes ofrece un número total de salas de exhibición muy similar (63). Los datos son aún más llamativos si atendemos exclusivamente a la capital, San Sebastián, que pese a su menor población con respecto a Bilbao contaba con un total de 15 salas comerciales frente a las 11 de esta ciudad. La orientación de San Sebastián como lugar de ocio y el notable incremento del número de habitantes en los largos veraneos donostiarras permitían alcanzar estas cifras. El cine sonoro, por otra parte, aparece ya

¹ Publicado en la revista *Arte y ensayo*.



definitivamente asentado en la capital y los núcleos de población principales, a lo que se añade que las salas eran cada vez más cómodas y contaban con mejores instalaciones. Todo ello permitió resistir sin grandes problemas la crisis económica de los años 30, llegando incluso a aumentar su número total de espectadores, algo que no sucederá con otros espectáculos populares de la época como el teatro, ya abocado inevitablemente hacia un continuo declive.

Pero al mismo tiempo, estos datos no consiguen ocultar otra realidad existente: Gipuzkoa lideraba la exhibición cinematográfica pero su peso era completamente inexistente en lo referente a otros sectores de la industria cinematográfica. La ausencia casi total de casas de venta y alquiler de material cinematográfico (películas filmadas, cinta virgen, aparatos de rodaje y carbones eléctricos) dan a Bilbao el liderazgo en el negocio de la exhibición cinematográfica en el País Vasco. Era allí donde residían las principales oficinas de distribución y maquinaria, cuya influencia se extendía por toda la costa cantábrica y el norte de la entonces Castilla la Vieja.

Ello provoca que la producción cinematográfica durante los años de la II República en todo el País Vasco, y especialmente en Gipuzkoa, vaya a caracterizarse por su escasa vitalidad. La ausencia total de infraestructuras y estudios fuera de las grandes capitales (Madrid y Barcelona), unida a las dificultades técnicas que había añadido la llegada del sonoro, va a hacer inviable cualquier intento de producción en nuestra provincia salvo algún proyecto aislado. El de mayor importancia fue sin duda alguna la cinta *Euzkadi* que realizó el militante peneuvista Teodoro Erandorena.

Euzkadi es el primero documento filmico sonoro de nuestra provincia que, además de constituir un material histórico de enorme interés, muestra con evidencia la pobreza de la industria cinematográfica en el País Vasco. *Euzkadi*, documental de propaganda nacionalista, realiza una narración del Aberri Eguna que celebró el PNV en San Sebastián el 16 de abril de 1933. Teodoro Erandorena, dentista de profesión y presidente de la sección de Euzko Gaztedi de la ciudad, fue el impulsor del proyecto, al firmar un contrato con la casa catalana Cine-Foto mediante el cual un pequeño equipo de operadores de la empresa se trasladaría a Donostia para registrar los diversos actos del día. Rodadas las imágenes con un equipo no sonoro, el grupo siguió a las órdenes de Erandorena las intervenciones políticas del lehendakari Aguirre, Telesforo de Monzón, Ewald Amende (secretario del Congreso de Minorías Nacionales de Europa) o el propio Erandorena,



continuando el rodaje durante todo el mes siguiente y filmando imágenes del recorrido que por toda la provincia hicieron los invitados del PNV, procedentes de Galicia, Cataluña y Suiza.

Cuando a finales de junio Ernandorena proyectó las imágenes obtenidas al Euzkadi Buru Batzar, reticente hasta entonces hacia el proyecto, su calidad e interés llevaron al PNV a plantearse la posibilidad de sonorizar el material y de realizar diversos añadidos de imágenes documentales de Euskadi para remontar con ellos un largometraje propagandístico. El proyecto se pone en marcha y el equipo catalán rueda por todo el País Vasco nuevas secuencias siempre a las órdenes de Ernandorena: una nueva visita de políticos catalanes a Euskadi, la celebración del Día de San Ignacio en el estadio de San Mamés, y sobre todo escenas folklóricas, de deporte rural y de paisajes relevantes. Al mismo tiempo, comienza en Barcelona la sonorización del material rodado aprovechando diversas estancias en la ciudad de los políticos que habían participado en el Aberri Eguna, cuyas intervenciones se agrupaban en la parte final de la película, la denominada de “*exaltación patriótica*”. Con el material de rodaje ya finalizado, el propio Aguirre decidió incluir un apéndice titulado *El Estatuto Vasco* con imágenes de los diputados peneuvistas en la Casa de Juntas de Gernika y de la asamblea de aprobación del Estatuto de Estella de 1931. Los últimos retoques de la película consistirán en la música, seleccionada por dos sacerdotes, los Padres Donostia e Hilario; la redacción del texto definitivo, realizado por el historiador nacionalista Bernardo Estornés Lasa sobre textos de Arturo Campión; y, por último, los títulos de crédito, que fueron diseñados por el dibujante también miembro del PNV John Zabalo “Txiki”. Todo este material sería finalmente montado en el cine Zintzotasuna de Hernani, dando lugar a un largometraje de 100 minutos de duración y concluyendo de este modo un largo rodaje financiado de manera exclusiva por el propio Ernandorena y cuyo potencial propagandístico nunca dejó de levantar enormes recelos en las filas del *Gipuzkoa Buru Batzar*.

Tras unas primeras sesiones de proyección en Barcelona y Donostia, la película pasa censura sin ningún problema y se estrena oficialmente en el Cine Kursaal de San Sebastián el 22 de diciembre de 1933, alcanzado un éxito mucho mayor de lo esperado gracias principalmente a la propia expansión del nacionalismo vasco. La iniciativa del PNV permitió superar el nulo interés que mostró por la película la prensa no nacionalista, y la cinta consiguió ser proyectada frecuentemente en los *batzokis* de las capitales de provincia y los principales núcleos de población, llegando incluso a aportar unos



ligeros beneficios que permitieron a Ernandorena amortizar el dinero invertido. Pero pese a su éxito la realidad es que el proyecto se había debido más al impulso personal de su realizador que al interés mostrado por el partido, que optó por no continuar en esta línea propagandística, quedando de este modo *Euzkadi* como un caso completamente aislado en el panorama cinematográfico de la época. Aun así, Ernandorena no cejó en su empeño y llegó incluso a realizar algún retoque explicativo en la película cara a su exhibición en el Congreso Eucarístico de Buenos Aires de 1934 para el que se rodó nuevo material en Villafranca de Ordizia. Entre los curiosos que se acercaron a contemplar el rodaje se encontraban dos jóvenes artistas, Nicolás de Lekuona y Jorge Oteiza, que vivieron en él su primer contacto directo con el mundo del cine.

El interés que ofrece *Euzkadi* es evidente, y no sólo por su obvio valor documental, sino principalmente por ser la primera película propagandística realizada en España por un partido político. El contenido de la cinta reflejaba, además, las ideas básicas del recién nacido nacionalismo vasco, agrupando una larga serie de imágenes por lo general tópicas con las que se creaba una previsible amalgama de conceptos como el origen remoto y desconocido del pueblo vasco, la visión idílica y plácida de su mundo rural, su religiosidad natural o la figura central del caserío y la familia en la vida vasca. De ella se había alejado voluntariamente cualquier tipo de reflejo de otras realidades más cercanas al mundo industrial, a la compleja situación política existente o a las crecientes tensiones de clase, que conformaban el día a día de la situación social y política vasca. Los parámetros, por lo tanto, ponían en la pantalla los principios del partido mediante el cual lo vasco y lo nacionalista eran un mismo concepto, y se desarrollaban mediante unos principios asimilados del catolicismo imperante, ya que, según señala el historiador Santiago de Pablo, *“la cinta era un recorrido por la geografía y la historia del País Vasco que «naturalmente» terminaban en el nacionalismo vasco, heredero de toda la tradición vasca, aunque para llegar a su meta final, la «redención» de Euskadi, fuera necesario aún el esfuerzo y el sacrificio”*².

Desgraciadamente, la única copia existente de *Euzkadi* se perdió definitivamente en la Guerra Civil. Pasado el entusiasmo inicial, el interés por la película va desapareciendo y ésta quedará olvidada en las oficinas de la sede donostiarra del PNV. Nadie

² Pablo, Santiago de: *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*. Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1995.



intentó salvarla durante la evacuación de la ciudad en septiembre de 1936, y al encontrarla las tropas del general Beorlegui la examinan y deciden destruirla. El negativo y la única copia existente de *Euzkadi* serían incineradas pocos días después³.

Más allá del azaroso rodaje de la película, las difíciles condiciones de su filmación (operadores traídos desde Cataluña, financiación privada, más de un año de rodaje aprovechando el tiempo libre de sus realizadores...) muestran perfectamente las carencias que encontraba Gipuzkoa para la posible realización de cualquier material filmico. *Euzkadi* nunca tuvo continuidad y la producción cinematográfica en la provincia volvería rápidamente a su anterior inactividad.

Como contrapartida a *Euzkadi* debemos presentar un cortometraje realizado en Bilbao en 1936 por Producciones Hispánicas, *Sinfonía vasca*, otro de los escasos títulos que se realizan en el País Vasco durante los años de la República y que presentaba una mayor complejidad de planteamientos ideológicos que posiblemente impidieron su difusión mayoritaria entre el público de la época. Aprovechando el auge del movimiento nacionalista y del interés por el regionalismo propio de los años de la II República, la cinta intentaba realizar en su breve metraje un reflejo de la cultura vasca tradicional en el que no se olvidaban otros aspectos muy presentes en la sociedad, como su incipiente desarrollo industrial y la existencia de otras realidades alejadas del nacionalismo. Dirigida curiosamente por un alemán, Adolf Trotz, y producida por José Luis Duro, *Sinfonía vasca* contó con un estreno tanto en Bilbao como en San Sebastián en el crispado clima prebélico de mayo de 1936, pero pese a la indudable orientación de un guión realizado posiblemente por el peneuvista Manu de la Sota, el cortometraje fue duramente criticado por la prensa nacionalista de la época, que lo acusaba de tibieza en sus planteamientos políticos y antropológicos.

Para completar este pequeño panorama del cine guipuzcoano en tiempos de la II República se hace imprescindible resaltar también la exhibición en 1933 de la película *Alma vasca*, primera cinta sonorizada en euskera exhibida en el País Vasco. Los datos de

³ La información aquí extraída sobre la película *Euzkadi* proviene del excelente apartado a ella dedicada en Zunzunegui, Santos: *El cine en el País Vasco*. Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985, pp. 118-124, así como del artículo de Francisco Solano Aguirre "Nuestra patria en la pantalla. Cómo se hizo la película *Euzkadi*". *Euzkadi*, 3 de enero de 1934.



su producción son confusos, aunque todo parece indicar que se trata de alguna película francesa anterior cuyas condiciones iniciales de realización y exhibición nos son desconocidas. Las posibilidades más plausibles serían dos: la primera, que se tratara efectivamente de una cinta muda que con el mismo título había visto su estreno en Euskadi en 1924 y a la que se añadió una nueva banda sonora en un nuevo remontaje; la segunda, más probable, que se tratara de otra película francesa, *Au Pays des Basques* (1930), a la que se habría cambiado el título para su estreno en España. Según el historiador Santiago de Pablo, se trataba *“de una obra de transición del mudo al sonoro, con intertítulos en francés y una banda sonora compuesta exclusivamente de música popular vasca y sonido ambiente tomado en diversos pueblos euskaldunes, en los que se oyen conversaciones en euskera, así como los diálogos en vascuence de una pastoral de Zuberoa (...). Au Pays des Basques contenía imágenes sobre todo de la costa y del Pirineo vascos (paisajes, artesanía, pastoreo, contrabando, las pastorales, la pelota vasca, etc.) y no escapaba de cierta visión idílica del pueblo vasco: libertad originaria, simbología del árbol de Gernika, etc.”*⁴.

Pero la realidad es que estas tres cintas, pese al indudable interés que ofrecen al espectador actual, encontraron un escaso eco entre el público de la época, que las confinó a un rápido olvido. Como era previsible, el espectador medio del momento continuó orientando sus preferencias hacia las grandes producciones de la época, especialmente las norteamericanas, y este intento de crear un cine de inspiración netamente vasca no consiguió encontrar continuidad.

⁴ Pablo, Santiago de: *Op. cit.*



1.2 La censura y los reparos políticos al cinematógrafo

Pero la expansión del cinematógrafo como medio de masas a lo largo de la década de los 30 y sobre todo la fascinación que creaba entre las clases menos favorecidas va a provocar una evidente contrapartida: el cinema comenzaba a considerarse *peligroso*, y sus posibilidades educativas y propagandísticas van a ser vistas con muchos reparos desde todas las posiciones ideológicas existentes. El medio va a ser duramente criticado desde varios frentes, y su control será disputado por numerosos grupos políticos y sociales en todo el mundo occidental. No va a ser ajeno a ello el País Vasco, donde la conflictiva situación política y social va a impulsar continuamente las largas disputas que sobre su control definitivo se establecerán entre los diferentes grupos religiosos, partidos políticos e instituciones.

Los grupos de izquierda, y especialmente el socialismo, que contaba con una mayor presencia en la sociedad vasca, criticaron continuamente el carácter "*burgués y antisocial*" del cine más comercial e intentaron crear una red de distribución propia para proyectar películas al servicio de sus ideales, especialmente las de procedencia soviética. En Bilbao, incluso, la UGT organizó una red de cine-clubes dedicados a un cine al margen de los parámetros habituales, proyectando alguna película revolucionaria soviética que se completaba con documentales y cortometrajes producidos por el mismo sindicato. Pero la iniciativa no levantó gran interés entre la clase obrera, que siempre prefirió el cine norteamericano a los empujes cinematográficos soviéticos, y el cine-club no consiguió levantar ni tan siquiera una segunda sesión, quedando en el olvido cualquier iniciativa similar organizada en Gipuzkoa.

Sin embargo, las mayores críticas al medio llegaron desde las filas de la derecha, alarmada ante los contenidos *inmorales* de gran parte de las películas que llegaban a las carteleras. Los sectores más conservadores no dudaban en considerar insuficientes los criterios de censura que utilizaron tanto la dictadura de Primo de Rivera como los distintos gobiernos de la II República, y no tardaron en organizar una serie de agrupaciones y asociaciones que intentaban establecer un segundo filtro menos permeable para depurar las películas exhibidas. Son éstos los planteamientos que marcan la fundación en Bilbao en 1930 de una Asociación Pro-Cine Cristiano,



liderada por el jesuita Juan P. Lojendio, y que agrupaba a miembros de las principales familias burguesas, católicas y monárquicas de la capital vizcaína, desde el banquero Emilio Ibarra hasta el futuro lehendakari José Antonio Aguirre. Desde las páginas de su boletín se realizaban numerosas anotaciones morales sobre las películas estrenadas e incluso se apoyaba la importación del Código Hayes creado pocos años antes en Estados Unidos⁵. La importancia de la Asociación Pro-Cine Cristiano será notable, no sólo por su actividad propia sino sobre todo porque su alcance llegaría mucho más allá de su existencia, al constituir el germen del que nacerán en la España franquista las Asociaciones Católicas de Padres de Familia. Éstas intentarán establecer por su cuenta un sistema de censura autónomo que fuera mucho más allá del establecido por el régimen franquista, al que consideraban excesivamente tibio. Las Asociaciones, organizadas provincialmente y coordinadas a nivel nacional, alcanzarán en ocasiones una enorme fuerza, y la establecida en Gipuzkoa no sólo va a ser una de las que mayor importancia cobró en todo el país sino que se va a erigir como beligerante bloque de oposición a la censura oficial del franquismo.

La Asociación Pro-Cine Cristiano, sin embargo, no era el único grupo que se opondrá a los criterios de la censura oficial. La llegada de la II República había exaltado enormemente las críticas desde la derecha a la *permisividad* contemplada por el cinematógrafo, y las actividades de las asociaciones católicas van a comenzar a generalizarse, encontrando un mayor eco e incluso reflejo en diversas iniciativas tomadas por formaciones políticas. El Vaticano, alarmado por el cariz amoral que entendía estaba tomando el cine, comienza a crear una red de cines de orientación católica en la que, a un precio inferior al de las salas comerciales, ofrecía películas acordes a sus planteamientos. La Juventud Católica Femenina organizará una serie de proyecciones de películas “*contra el Cine Inmoral*”, y la prensa católica comienza a publicar calificaciones morales de las películas en cartelera. El ambiente de represión contra prácticamente cualquier manifestación cinematográfica no sólo se generaliza sino que también se diversifica, creando una disparidad de criterios que paradójicamente terminará jugando en contra de la censura franquista cuando, una vez establecidos los primeros cimientos de la administración, el gobierno de Burgos intente centralizar criterios para el filtrado de películas.

⁵ *Boletín de la Asociación “pro Cine Cristiano”, 1930-1931.*



CAPÍTULO 2

LA CONTIENDA EN GIPUZKOA Y LA LLEGADA DE LOS PRIMEROS OPERADORES



2.1 El inicio de la contienda y la llegada de los primeros operadores extranjeros

El 17 de julio de 1936 llega en pleno proceso ascendente de la industria cinematográfica española. Los grupos de la derecha intentan un golpe de estado, largamente anunciado, contra el legítimo gobierno republicano. Las reacciones en Gipuzkoa no se hacen esperar, y todos los miembros de partidos políticos y sindicatos de la provincia se escoran rápidamente en favor de la República. Pero las declaraciones de fidelidad al gobierno legítimo van a encontrar un gran escollo en la línea seguida por el Partido Nacionalista Vasco, indeciso ante el bando por el que optar. La fidelidad debida al gobierno republicano, que por primera vez había permitido el desarrollo de unas instituciones autonomistas, no esconde la mayor simpatía por un posible gobierno de una derecha autoritaria no muy lejano a los planteamientos peneuvistas y que, sobre todo, respetaba las instituciones católicas, piedra fundamental del partido nacionalista. Y, pese a opciones diferentes tomadas por algunos miembros del partido (como Ajuriagerra, que hace pública una nota anónima de apoyo a la República), la inicial indecisión del PNV se transforma en un intento de neutralidad como primera opción oficial declarada el mismo 17 de julio.

Pero mientras los partidos políticos se reúnen para definir sus líneas de acción, los escarceos más o menos militarizados se suceden. El mismo 17 socialistas y anarquistas reprimen los levantamientos que han tenido lugar en la provincia a favor de los franquistas y controlan Donostia. Detenido el gobernador militar coronel León Carrasco, indicado para dirigir el alzamiento en Gipuzkoa, se proclama una movilización general voluntaria en los principales centros de la provincia y se organizan rápidamente las Juntas de Defensa de Donostia, Irun, Azpeitia y Eibar. El PNV, ahora sí, se alinea con las fuerzas fieles a la República.

Los dos puntos estratégicos de mayor importancia en la provincia van a ser Eibar e Irun. Eibar por sus importantes fábricas de armas, que la noche del 19 de julio van a ser tomadas al asalto por una columna republicana. Irun, por su cercanía a una frontera que limita con Francia, país escorado hacia la izquierda desde el triunfo electoral del Frente Popular. La rendición el día 27 del cuartel de Loiola, donde se habían refugiado los golpistas que habían conseguido huir de las acciones militares, sitúan a toda la provincia



en la órbita republicana. La escasez de municiones hace temer lo peor a las tropas nacionales, en una situación tan desesperada que al parecer el propio general Mola va a intentar el suicidio viendo prematuramente frustrado el intento golpista.

Pero para cuando llegue agosto Franco ha decidido que entre sus objetivos militares prioritarios se encuentra Gipuzkoa, cuya importancia estratégica ha aumentado al ver que la toma del otro paso fronterizo, Cataluña, es completamente imposible a corto o medio plazo.

El primer ataque a Irun, la noche del día 10 de agosto, marca el inicio de la denominada “campana del Norte”. La llegada de las primeras ayudas militares permite la conquista de Tolosa por Latorre y el asedio de la capital, San Sebastián. Los barcos nacionales anclados en la entrada de la bahía de La Concha comienzan un tímido bombardeo que pronto será apoyado por los Junker 52 que amenazan la ciudad desde el aire.

Pero la batalla real se centra en Irun. La importancia estratégica de la ciudad fronteriza ha alarmado a toda la izquierda europea, que preocupada por la suerte del gobierno republicano y la posible extensión del conflicto moviliza a algunos de sus militantes. De este modo, junto a las tropas guipuzcoanas combaten anarquistas catalanes y asturianos y un creciente número de comunistas franceses y belgas. Las fuerzas republicanas consiguen reunir más de 3.000 soldados, frente a los 2.000 que conforman las tropas rebeldes. Pero la llegada desde la Alemania nazi de camiones blindados y sobre todo de tanques Panzer irán decantando los combates en favor del general Beorlegui, al mando de las tropas nacionales. La batalla es larga y dura, con continuos avances y repliegues de ambos bandos, pero a principios de septiembre las montañas que rodean la ciudad fronteriza ya han caído en manos franquistas y la población se ve obligada a escapar a Francia intentando huir de la batalla final que, se prevé, se desarrollará en la propia ciudad.

El amanecer del día 4 de septiembre ve cómo la situación se ha vuelto desesperada para las tropas republicanas. 1.500 soldados nacionales atacan la ciudad y la escasa organización izquierdista no permite una defensa sólida. El comité responsable de Irun huye a Francia y la única defensa queda formada por los comunistas y los anarquistas asturianos. Viendo perdida la batalla, éstos deciden quemar la ciudad, fusilar a los presos de derechas en el fuerte de



Guadalupe e intentar una huida a Francia que conducirá a unos pocos a una reentrada en Cataluña y a los más a los campos de concentración que comienzan a organizarse en Francia. Las tropas nacionales entran finalmente en Irun, aunque con Beorlegui herido de muerte por un disparo recibido en el Puente Internacional.

Si la contienda en Gipuzkoa se mantenía a la espera de los sucesos irundarras, al concluir la toma de la ciudad por las tropas franquistas todas las miradas se vuelven hacia Donostia, capital de la provincia y futuro objetivo de los invasores. Pero su escasa importancia estratégica llevará a las autoridades republicanas a decidirse por el repliegue de las tropas hacia Bizkaia, provincia con una mayor presencia de la izquierda más combativa y supuesto refugio seguro donde reunir fuerzas. Sólo los anarquistas intentarán defender la capital donostiarra e incluso quemar la ciudad para entorpecer el avance de las tropas golpistas, pero serán fusilados por el comité republicano para evitar una defensa que se prevé cruenta. El abandono de la ciudad permite su caída en manos franquistas el día 13 y la liberación de los numerosos presos políticos recluidos en la cárcel de Ondarreta. Las tropas seguirán su avance hacia el oeste sin encontrar ningún asomo de resistencia y el resto de poblaciones de la provincia van cayendo como las fichas de un dominó. La toma de Ondarroa el día 29 marca el final de la contienda en Gipuzkoa y a finales de septiembre toda la provincia se declara adepta al nuevo régimen. El frente se estabiliza en torno a Eibar a la espera de futuras decisiones militares para intentar el asalto a Bizkaia y la campaña deja un oscuro balance de 2.000 muertos y unos 600 represaliados.

La actividad cinematográfica en estos días es febril. Las miradas de todo el planeta están vueltas hacia Gipuzkoa, y la batalla por Irun será durante semanas el centro de atención mundial. Los principales noticieros deciden enviar allí a sus cámaras y enviados especiales para cubrir una operación de indudable interés. Algunos de ellos estaban ya en Gipuzkoa desde hacía ya un tiempo: los primeros operadores habían llegado cuando la provincia era todavía territorio de la República. La mayoría de ellos, sin embargo, se ponen en camino hacia Gipuzkoa poco tiempo después del estallido de la contienda. Los primeros en llegar, a finales de julio, habían atravesado la frontera de Irun y continuaron su camino hacia el sur, donde estaba centrado el frente. Muchos en dirección a Madrid, donde se localizaba el previsible ataque franquista. Pero los que provenían de lugares más distantes, como los operadores rusos, llegan a Hendaya sólo durante el mes de agosto, cuando Franco ya



ha decidido iniciar la campaña del Norte. Apenas pisan la frontera, estos operadores se encuentran en pleno frente y deciden establecerse en Gipuzkoa para rodar las imágenes que les van saliendo al paso.

Resulta complejo realizar un recuento fiable del número de cámaras destinadas a Gipuzkoa durante los meses de septiembre y octubre de 1936. La dificultad en las comunicaciones y la ausencia de documentación oficial al respecto no permiten localizar con facilidad los movimientos, por otra parte continuos, de los operadores presentes en la contienda guipuzcoana. Aún así, las imágenes obtenidas y los datos aportados por las propias compañías productoras permiten avanzar una serie de datos.

Tenemos constancia, bien por la documentación existente o bien por las imágenes recogidas en la pantalla, de la presencia de al menos siete equipos de filmación en el frente de Gipuzkoa en el momento de la contienda: uno de ellos era soviético, tres franceses y los tres últimos británicos.

El equipo soviético era el destinado al territorio republicano por Soiuzkinochronica, productora del noticiario cinematográfico oficial de la Unión Soviética. El equipo lo integraban un escritor, Mijail Koltzov, y dos excelentes cámaras cuyas imágenes forman parte de las filmaciones de mayor calidad realizadas durante la guerra: Roman Karmen y Boris Makasséiev. Habían entrado en Irun el 23 de agosto de 1936 y permanecerán en Gipuzkoa hasta el final de los enfrentamientos, casi dos meses después. Al concluir éstos, se dirigirán hacia París, donde realizaban el revelado y la postproducción del material, y de allí se dirigieron a Madrid, permaneciendo en territorio republicano hasta julio de 1937 y regresando al País Vasco poco antes de su partida para filmar la salida de los *niños de la guerra* hacia distintos países europeos. La estancia en España de los operadores soviéticos deja un balance excelente, habiendo impreso unos 18.000 metros de película, muchos de ellos rodados en primera línea de combate y por lo general de gran calidad fílmica.

Menos información tenemos sobre la llegada de equipos franceses al frente guipuzcoano. El noticiario Pathé Journal contaba con enviados especiales en ambos bandos en conflicto, pero al parecer el destinado a la zona republicana no llegó a Gipuzkoa pues la noticia fue cubierta por otro equipo que había salido de París hacia la provincia cuando los acontecimientos en Irun comenzaron a



precipitarse. Los operadores allí destinados, sin embargo, nunca llegaron a cruzar la frontera, y todas las imágenes de la batalla del noticiario Pathé son filmadas desde Hendaya. Algún problema burocrático o la propia desidia de los operadores les impidió cruzar al país en guerra y, de este modo, no consiguieron obtener ninguna imagen del combate en suelo irunés. Similar situación vivieron en un principio los operadores de la casa Gaumont, que habían filmado diverso material en Hendaya ya en julio de 1936. Desde la localidad francesa realizan sus primeras grabaciones, antes de partir hacia Burgos siguiendo los avances de las tropas nacionales. Sin embargo, el equipo Gaumont regresará a Gipuzkoa a finales del mes de agosto, donde se junta con el más importante corresponsal con que contaba la compañía, Maurice Van de Kerckhove, y donde, como se analizará más adelante, realizarán un excelente trabajo durante la batalla por Irun y en las cercanías de San Sebastián. El noticiario Éclair Journal, por su parte, también envió un equipo a la zona fronteriza, aunque las imágenes recogidas por sus ediciones finales dejaron siempre en un segundo lado los acontecimientos bélicos de España. Su equipo estaba en San Sebastián ya al inicio de la guerra, en julio de 1936, y recogió numerosas escenas de la batalla de Irun, aunque se supone que de escasa calidad: las que formaron parte del montaje definitivo de sus ediciones procedían principalmente de la compra de material a otros noticieros.

Los tres equipos franceses no permanecieron mucho tiempo en Gipuzkoa: al finalizar la fugaz campaña militar por el control de la provincia, se dirigieron hacia los nuevos frentes de guerra, especialmente hacia Madrid y Toledo, que ya centraban la actualidad informativa. A partir de entonces, sólo tenemos constancia de la presencia de operadores franceses en algunas breves escenas: la llegada a Hendaya de varios brigadistas internacionales capturados por las tropas franquistas y expulsados del país, recogida en diversos momentos por los tres noticiarios; y sobre todo un acontecimiento informativo que centró la actualidad francesa durante unos días: la llegada a Irun en una fecha tan tardía como marzo de 1939 del mariscal Pétain en su camino hacia Burgos, donde había sido destinado por el gobierno francés como su representante oficial ante el recién reconocido gobierno franquista. Tras filmar estas imágenes, los equipos vuelven a Francia al ver la contienda prácticamente concluida, y no tenemos constancia de su presencia en Gipuzkoa ya hasta la primera posguerra, cuando en junio de 1939 Gaumont y Pathé se hacen eco de la llegada a San Sebastián del conde Ciano, enviado de Mussolini a la España franquista.



Por último, los tres equipos británicos eran los correspondientes a los noticiarios British Movietone News, Gaumont British News y British Paramount News. El equipo del British Movietone News, posiblemente, estaba formado por los hermanos Paul y Patrick Wyand y había llegado a Gipuzkoa apenas estallada la contienda. Destinados a la zona republicana, se movieron por todo el frente norte y recogieron imágenes de gran valor testimonial, como las de la entrada de las tropas franquistas a la capital donostiarra. El equipo de la Gaumont British, por su parte, llegó a España a finales de julio de 1936 y acompañó en su recorrido a las tropas franquistas, entrando en Gipuzkoa con los soldados carlistas que, liderados por el coronel Ortiz de Zárate, llegaron a la provincia desde Vera de Bidasoa. Tras cubrir todos los acontecimientos bélicos acaecidos en la provincia, el equipo de la Gaumont British parte con las tropas republicanas en retirada con dirección a Bilbao en septiembre del mismo año. Por último, los operadores de la British Paramount News eran los cámaras Fred Bayliss y J. Gemmell, que circularon por la zona republicana y recogieron los principales acontecimientos militares guipuzcoanos, hasta que en el mes de septiembre, concluida la toma de San Sebastián, partirán hacia Toledo.



2.2 El testimonio soviético: Roman Karmen y Boris Makasséiev

De entre todo el material filmado por operadores destinados a Gipuzkoa, destaca por su enorme calidad el realizado por el equipo soviético enviado a España por la Soiuzkinochronica, productora del noticiario oficial de la U.R.S.S. del mismo nombre. El equipo estaba formado por dos de sus mejores cámaras, Roman Karmen y Boris Makasséiev, y el escritor Mijail Koltzov. El 23 de agosto de 1936 entran en España y hasta julio de 1937 permanecen en el país, donde ruedan cerca de 18.000 metros de película. El material filmado era enviado puntualmente a Moscú, en muchas ocasiones con el añadido de varias secuencias tomadas por operadores españoles. Gran parte del material había sido rodado en Gipuzkoa.

Contamos además con el testimonio escrito sobre los acontecimientos guipuzcoanos de uno de los integrantes del equipo, Boris Makasséiev. Makasséiev va a vivir intensamente el ataque de las tropas franquistas a la frontera guipuzcoana durante agosto y septiembre de 1936, y pese a las innumerables dificultades que encuentra para cumplir su labor va a conseguir unas imágenes que son posiblemente el testimonio más importante de la guerra en Gipuzkoa. Makasséiev, a su regreso a Moscú, escribirá un libro titulado *En la España revolucionaria* en el que deja testimonio de sus vivencias en suelo guipuzcoano. El libro, todavía hoy inédito en castellano, cuenta con un estilo posiblemente poco depurado pero con un contenido de indudable importancia, no sólo por su valor testimonial sino sobre todo por la cercanía a los acontecimientos vividos con la que es escrito: su primera edición data del mismo 1938⁶, cuando el cámara acaba de regresar de España.

La narración de Makasséiev se inicia en San Sebastián. Estamos a finales de agosto de 1936 y tras los primeros enfrentamientos la provincia vive una aparente paz. El operador y su equipo acaban de atravesar la frontera irundarra y se dirigen a la capital a la espera de noticias. Allí buscan alojamiento, pasan la noche y al día siguiente se levantan con la intención de conocer la ciudad. Donostia está siendo asediada por las tropas franquistas y comienza a sentir la ausencia de víveres, pero los combates directos no han comenzado todavía. Makasséiev y su equipo recorren San

⁶ Los extractos de la narración de Makasséiev proceden de su libro *En la España revolucionaria*. Moscú, 1938, pp. 25-28.



Sebastián, y se encuentran paseando por La Concha. Repentinamente, los aviones franquistas inician su ataque sobre la ciudad:

“Acabábamos de terminar de comer cuando aparecieron tres bombarderos fascistas Caprioni. Cristóbal estaba todavía haciéndonos unas señas incomprensibles cuando los Caprioni comenzaron a lanzar las primeras bombas. Los aviones italianos bombardearon el puerto, donde habían llegado varias naves cargadas de víveres. Los proyectiles cayeron en el mar, donde levantaban altas columnas de agua.

Nadie se preocupaba de nosotros.

Esta acogida nos era completamente nueva. Nos vimos obligados a rodar tumbados de lado, boca abajo o contorsionándonos de maneras casi imposibles. De habernos mantenido de pie no habríamos podido rodar de ninguna manera porque sobre nuestras cabezas silbaban las balas.”

Había sido el primer encuentro de Makasséiev con la guerra. Los franquistas acaban de realizar el primer bombardeo de la ciudad, pero todo el mundo sabe que la batalla real se está jugando en la frontera: es allí donde Franco ha centrado el grueso de sus tropas para romper las líneas leales y cerrar la comunicación con Francia, país aliado de la República. El equipo de Makasséiev parte rápidamente en dirección a Irun, a donde llegan en un momento de pausa en el combate, y recorren las líneas republicanas establecidas en las montañas que rodean la ciudad para ver su disposición y su armamento.

“El mismo día (que hoy recordamos interminable) – el segundo de nuestro trabajo en España - filmamos a los combatientes durante el rancho, mientras combatían y en las trincheras; después fuimos hacia la artillería republicana, que consistía en un solo cañón, realmente interesante. Era un cañón prehistórico, que habría podido pertenecer a un museo.

El calibre del proyectil no coincidía con el del cañón, por lo cual cada vez que se disparaba erraba en el tiro. Pero los soldados hacían su trabajo, y aunque las granadas no llegaban a dos kilómetros de distancia, sino sólo a quinientos metros, también esto tenía su importancia. Filmamos el trabajo del cañón.

En San Marcial hicimos muchísimas tomas, todo nos parecía extraordinariamente interesante, todos querían que los inmortalizáramos sobre la película. Y en general todo esto fue algo que nos sucedió durante mucho tiempo en España, hasta que



aprendimos a elegir las más importantes entre el mar de cosas que nos rodeaban. En los primeros días gastamos casi 1.000 metros de película diarios. Y todo lo que filmamos habría podido incluirse en los programas del noticiario Sojuz e incluso habría podido servir para hacer una edición tres o cuatro veces más larga.

Durante las filmaciones teníamos siempre presentes las exigencias del montaje y nos preocupábamos por ayudar al montador en su sucesivo trabajo con primeros planos, detalles interesantes, etc. Al filmar «a cuatro manos» alguna vez llegamos a obstaculizarnos y nos vimos obligados a escondernos el uno del otro para no terminar apareciendo en las imágenes.

En los primeros momentos, Karmen y yo no habíamos entrado todavía en el espíritu de nuestras filmaciones. Por eso filmábamos juntos o uno tras el otro. Poco a poco aprendimos a entendernos tan bien que difícilmente podía distinguirse lo rodado por ambos.”

El mes de agosto se vive a la espera de acontecimientos. El posible ataque franquista por Irun no termina de llegar, al estar centradas las tropas en el frente de Madrid, y el equipo ruso se dedica a visitar el futuro territorio de guerra y conocer el ambiente que se vive en las calles.

“Fuimos a San Sebastián, ciudad maravillosa y localidad balnearia sobre el Atlántico. Pero esta ciudad nos dio una impresión completamente diferente de lo que habíamos visto anteriormente. Pese a encontrarnos en pleno frente, era un frente tan hermoso que no habríamos podido reconocerlo. Era domingo. La encantadora ciudad resplandecía, hombres vestidos de fiesta y hermosas jovencitas, cuyos rubios cabellos desentonaban con la imagen que en nuestro rápido viaje nos habíamos hecho de las españolas, paseaban charlando alegremente. Los cafés estaban repletos, mucha gente en la avenida [se refiere posiblemente al Boulevard], las madres empujaban los carritos de sus bebés. La guerra no se sentía. Pagamos el tributo “lírico”: filmamos el brillo del mar, los árboles, las flores. A fin de cuentas, también esto era España. Y lo repito: quizás sea esta imagen desde la que debería comenzar a hablarse de España.”

Las idílicas imágenes que rodean al equipo estaban sin embargo a punto de concluir repentinamente.

“Pero de repente resonó el desgarrador grito de las sirenas. Los hombres se dispersaron. Las mujeres arrancaron los bebés de los cochecitos y buscaron cobijo en las casas que tenían escrita la palabra “refugio”. Karmen y yo nos quedamos solos en medio de la avenida, la sirena continuaba ululando, oímos cómo nos llamaban y vimos que la gente nos hacía señas. Era el crucero España, que sería hundido poco después, cañoneando la ciudad. Lanzó unas cuarenta granadas, que



por fortuna cayeron en gran parte en el agua, sin causar grandes daños.

Atravesamos la ciudad, filmando los hoyos de las calles y las casas destruidas. Una granada había golpeado un hospital... El bombardeo cesó. Queríamos filmar el acorazado que había acribillado bárbaramente la ciudad, pero una densa niebla lo había convertido en invisible. Cuando volvimos a la avenida, había de nuevo mucha gente que paseaba y en los cafés los clientes tomaban sus bebidas todavía frías... Todo era para nosotros sorprendente: era el frente y sin embargo no era el frente.

Volvimos al centro de la ciudad. Muchos edificios estaban destruidos, las calles estaban intransitables. La policía intentaba rellenar los grandes hoyos provocados por las granadas y cubrirlos con tablas de madera. El estado mayor de los defensores de la ciudad. En la entrada nos encontramos con un grupo de jóvenes enfermeras. "Hay que filmarlas", digo a Karmen. Entonces las chicas, que ven cómo el objetivo de la cámara apunta sobre ellas, nos cuentan contentísimas que no era la primera vez que veían a unos operadores, porque eran... actrices de cine. Habían llegado días tan duros para España que las chicas se habían transformado en enfermeras del ejército popular.

Regresamos a París, revelamos la película, juzgamos la calidad de las tomas y de nuestro trabajo. No quedamos contentos con los primeros resultados. Decidimos realizar un mayor número de tomas cercanas, de cuidar más los detalles."

Sorprende el duro juicio que realiza Makasséiev sobre el material rodado en Gipuzkoa por el equipo. Las escenas conseguidas eran de una gran calidad y con el paso del tiempo se han convertido en uno de los mejores exponentes del abundantísimo material fílmico registrado durante la contienda. Algunas de sus imágenes son ya parte de la historia y, junto con las fotografías de Robert Cappa, han constituido gran parte del imaginario que conforma nuestra idea de la contienda.

Un material abundante que era enviado a Moscú para la realización de los documentales que bajo el título *K Sobitiyam V Ispanii* [Sobre los sucesos de España] realizaba regularmente la productora Soiuzkinochronica. Se completarán en total 20 ediciones, la primera de las cuales está centrada en el frente de Gipuzkoa. Montado en Moscú por Karamzin, el documental tenía una longitud de 268'3 metros y agrupa una larga serie de excelentes imágenes rodadas por el equipo desde su llegada a España. Escenas mudas que contaban con el comentario de una voz en *off* que recitaba los textos que con toda probabilidad enviaba Koltzov desde el frente.



El documental sigue en orden cronológico lo narrado por Makasséiev en sus memorias. Se abre con una serie de imágenes de los corresponsales atravesando la frontera de Hendaya sobre las cuales se intercalan los títulos de cabecera del documental. Al entrar en Irun, el equipo saluda a los milicianos y se presentan al secretario del Partido Comunista de la ciudad fronteriza, Manuel Cristóbal. De allí, los cámaras parten hacia San Sebastián, donde se muestran varias imágenes de la ciudad y diversos edificios protegidos por sacos de arena.

Los corresponsales vuelven al frente. Tras mostrar a los milicianos que controlan la carretera que lleva a la frontera, los operadores llegan a la línea de combate y toman una serie de escenas que describía Makasséiev en su obra *En la España revolucionaria*: el panorama controlado desde San Marcial, el comandante revisando los mapas del territorio. Comienza la batalla contra las tropas del general Mola: al avance entre disparos de la infantería sigue la puesta en marcha de las ametralladoras y la artillería. Un miliciano explica a la cámara los sucesos del combate mientras los servicios sanitarios llevan a retaguardia a un herido. El fuego cesa y los combatientes toman el rancho para volver rápidamente a las trincheras.

Los operadores regresan a San Sebastián. Una serie de vistas de la bahía desde Urgull y el paseo de La Concha se interrumpen por las explosiones de las bombas que lanza el acorazado *España*. La playa se ve invadida por una enormes columnas de agua. La gente corre aterrorizada por el paseo y la ciudad queda completamente vacía. Explosiones y un avión que cruza el cielo. El documental se cierra con vistas de los daños provocados por el bombardeo.

La estancia del equipo de Soiuzkinochronica en la provincia es, sin embargo, tan breve como los combates en suelo guipuzcoano. La llegada de las tropas franquistas provoca la salida de los corresponsales hacia París para revelar el material y decidir qué mandar a Moscú. Volverán pronto a España para cumplir su cometido: en Madrid, Barcelona y Valencia pasarán el resto de 1936 y la primera mitad de 1937, antes de que al inicio del verano de este año regresaran al País Vasco para recoger imágenes del ataque de Bilbao. Suyas serán las famosas imágenes que recogían la despedida en el puerto de la ciudad de los “niños de Rusia”, embarcados en el *Santey* con dirección a Leningrado.



No todo el material filmado por el equipo en Gipuzkoa fue, sin embargo, recogido en el documental de la Soiuzkinochronica, pues gran parte de él sería descartado en la sala de montaje. Muchos recortes se han perdido con el paso de los años, aunque por fortuna algunos de ellos se conservan en el Comité de Archivos del Gobierno de Rusia, ubicado en la localidad de Krasnogors, parte de los cuales se encuentra duplicado en Filmoteca Española. Son en total 78 rollos de material sin ningún tipo de organización interna entre los que podemos encontrar varias escenas filmadas en suelo guipuzcoano: imágenes filmadas en el Puente Internacional⁷; tomas de lucha en San Marcial, barricadas callejeras en Irun, controles militares en San Sebastián y escenas de la ciudad tomadas desde Urgull⁸; imágenes de las trincheras y de conversaciones de los operadores con los milicianos en Irun, vistas de la carretera que une el frente y la capital tomadas desde un coche en marcha⁹; nuevas secuencias del bombardeo de San Sebastián y vistas de la ciudad antes del ataque, los operadores mostrando a cámara su documentación y el interrogatorio de un preso italiano posiblemente apresado en los combates de la frontera que habla a la cámara¹⁰... Una larga serie de materiales que quedarían descartados en la sala de montaje por cuestiones de espacio, que no de calidad de las imágenes.

La fuerza de estas escenas era tal que fueron utilizadas profusamente en gran cantidad de proyectos que revisaban los acontecimientos bélicos en años posteriores. La productora soviética no dudó en ofrecer todo tipo de facilidades para la difusión de su material en diversos películas propagandísticos surgidos durante la guerra. Es el caso de *Ispania* (Esfir Shub, 1939), largometraje documental elaborado por la productora soviética Mosfilm que aprovechaba el indudable potencial de las imágenes rodadas por Karmen y Makasséiev en el frente. Alternando sus escenas con otras procedentes de filmaciones de cámaras republicanos españoles y con unos comentarios leídos en *off* sobre las imágenes, la película se abría con una dedicatoria “*al gran pueblo español, que ha luchado durante tres años contra el fascismo soportando el cerco y los golpes de los traidores*” y se desarrolla a lo largo de hora y media con escenas tremendamente emotivas y de una calidad visual casi pictórica. La cinta intenta hacer un amplio recorrido cronológico por toda la evolución de la contienda en la que se incluían varias escenas

⁷ Rollo 4442. Se sigue la numeración establecida por el Comité de Archivos del Gobierno de Rusia de Krasnogors.

⁸ *Ibidem*, rollo 4454.

⁹ *Ibidem*, rollo 4455.

¹⁰ *Ibidem*, rollo 3360.



rodadas en Gipuzkoa: en su fase inicial encontramos las imágenes del bombardeo de San Sebastián ya vistas en los noticiarios, con el añadido de una imagen de unos cadáveres tumbados en el suelo, muy probablemente rodadas no en la capital donostiarra sino en algún otro frente de combate. El comentario en *off* remarca la crueldad con la que se ha producido el bombardeo de la ciudad: “Era la hora del paseo”, señala, “cielo despejado en toda España: esta frase fue la señal para el motín fascista”. La parte final de la película todavía reserva espacio a una nueva imagen de la campaña del Norte: perdida la guerra, el comentarista señala cómo “el pueblo no quiere vivir bajo el fascismo y abandona su patria”, mientras el montaje muestra varias escenas de exiliados y refugiados entre las que intercala una de la población de Irun huyendo hacia Francia por el Puente Internacional.

Parece posible, igualmente, que parte de este material fuera utilizado para la realización del cortometraje *U Baskov* [Entre los vascos], dirigido por el realizador soviético I. Varlamov en 1937 y que remontaba nuevamente material filmado por Karmen. Se ha conservado una única copia, actualmente en el Comité de Archivos del Gobierno de Rusia de Krasnogors, que no hemos podido consultar para su análisis. Y, por último, las imágenes filmadas en Irun por el equipo soviético terminaron con toda probabilidad formando parte del montaje definitivo de *Spain in flames* (Heléne Van Dongen, 1936), un documental norteamericano hoy desaparecido ideado por el realizador Joris Ivens.

De las películas surgidas durante el conflicto que recogían este material soviético, el de mayor interés y que alcanzó mayor difusión fue una excelente película sufragada por la Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República, *Espagne 1936 / España leal en armas*. Mediometraje dirigido por Jean-Paul Le Chanois en 1937, en su realización intervino con un cometido nunca suficientemente aclarado el director Luis Buñuel. Buñuel, miembro activo del gobierno republicano, había llegado a París pocos años antes, encargándose tras 1936 de diversas actividades propagandísticas republicanas, como la organización del Pabellón español en la Exposición Universal celebrada en la capital francesa. Se ha discutido largamente sobre la participación del realizador en esta película, y no han faltado investigadores que han llegado a ver en ella incluso rasgos de autoría del genial director aragonés¹¹, pero el realizador narra en sus memorias cómo su papel se limitó a

¹¹ Como es el caso de J. Francisco Aranda, en su obra *Luis Buñuel. Biografía crítica*.



coordinar el material de archivo y a colaborar en el guión de la cinta¹². Sea como fuere, la importancia de la película supera los límites de una labor de dirección y la cinta se erige como uno de los mejores y más emotivos testimonios fílmicos de la contienda.

Estructurada en varios bloques diferentes e incluso autónomos, *Espagne 1936* realiza una panorámica desde el punto de vista republicano de los acontecimientos que se han sucedido en el país desde la caída de la monarquía. La persecución de las fuerzas de la derecha hacia la República era el único motivo del estallido de la contienda y la película denuncia crudamente la injusticia de la falta de apoyo internacional hacia un gobierno legalmente constituido. El metraje de la cinta no es excesivo (unos 35 minutos), pero su estructura permite un análisis bastante completo de la situación y recopila con acierto gran parte del material de mayor calidad que se había filmado en la guerra hasta entonces.

En el tercer bloque de la película, centrado en el desarrollo de la contienda, encontramos diversas imágenes del frente de Irun tomadas por los operadores soviéticos: el avance de las tropas de Mola, los combates en la ciudad fronteriza y sus alrededores, la huida de la población hacia Francia y la conquista final de la plaza por los franquistas. La película, pensada para su difusión internacional, encontró un importante eco en toda Europa e incluso se hicieron varias diferentes que se adaptaban al público potencial de cada país. No sólo en el momento: la excelente calidad de la película permitió que incluso años después de concluir la guerra se realizará un nuevo montaje para su exhibición comercial en Italia. *Espagne 1936* queda, por consiguiente, como uno de los grandes hitos del cine realizado durante los años de la guerra.

No sería esta última versión de la película la única que seguiría mostrando durante años el material soviético filmado en Gipuzkoa. En 1967, el propio Roman Karmen realizaría un largometraje documental que recopilaba gran parte de lo filmado por su equipo durante su estancia en España. Bajo el título *Grenada, Grenada, Grenada moia* [Granada, mi Granada], la cinta recogía algunas de las escenas inéditas rodadas por Makasséiev en el Puente Internacional. Su exhibición no llegó a España hasta 1980, cuando el gobierno permitió la entrada al país de una copia doblada al francés y subtitulada en castellano y permitió su proyección en el circuito de cine-clubes.

¹² Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*.



2.3 Los noticiarios franceses: *Pathé Journal*, *Gaumont Actualités* y *Éclair Journal*

Los noticiarios franceses fueron los que mayor atención dedicaron a la contienda española. No sólo por la cercanía geográfica del conflicto o por la importancia de la cinematografía francesa, que había permitido la expansión por todo el planeta de sus diarios filmados, sino sobre todo por el interés informativo que presentaba para el país el desarrollo de una guerra vecina que se intuía prólogo de futuros desenlaces bélicos. El apoyo del Frente Popular a las tropas republicanas aumentó además la cobertura en Francia de los acontecimientos bélicos.

De los noticiarios franceses, *Pathé Journal* y *Gaumont Actualités* fueron quienes mayor atención dedicaron a la Guerra Civil. Ambas compañías habían enviado operadores al país vecino, y la actualidad bélica ocupó gran parte de su metraje durante los tres años de guerra: los archivos de Pathé almacenan 74 noticias referentes al conflicto, a las que se añaden otras 22 que quedaron inéditas y nunca entraron en el montaje definitivo de sus noticiarios. El material filmado por el noticiario de Gaumont aumenta esta cifra: 76 noticias completas sobre la contienda, amén de otros 77 filmados que quedaron descartados en la sala de montaje.

El noticiario ***Pathé Journal***, uno de los más importantes de Europa, envió corresponsales a España destinados a ambas zonas en conflicto. La orientación de las noticias fue siempre prorrepblicana, no evitando nunca mostrar la crudeza de la guerra y atendiendo con frecuencia a la suerte de los refugiados que se veían obligados a huir del país escapando de las tropas franquistas. El compromiso con la causa republicana fue siempre abierto y provocó que el corresponsal en Andalucía René Brut llegara a ser expulsado por el ejército nacional en 1936 “*por haber filmado y distribuido imágenes no autorizadas*”¹³, concretamente varias tomas de cadáveres esparcidos por el suelo tras la gran matanza de Badajoz. Pathé compró en numerosas ocasiones imágenes a otros noticiarios de todo tipo de connotación ideológica (como el *Noticiero Español* franquista o el *España al día* republicano, así como el *Cinegiornale LUCE* italiano y el *UFA* alemán, el *British Movietone*...), pero la contribución de sus

¹³ Amo, Alfonso del (coord.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 731.



operadores fue siempre excelente y sus imágenes constituyen una de las fuentes más válidas para documentar el conflicto. Desde la proclamación de la República en la Puerta del Sol el 14 de abril de 1936 hasta la huida de refugiados por los Pirineos bajo la nieve en 1939, Pathé aportó escenas de importancia fundamental que han sido reutilizadas en infinidad de ocasiones para ilustrar documentales y noticias sobre la guerra y, con el tiempo, se han convertido en parte fundamental del imaginario colectivo de la Guerra Civil. Desgraciadamente, no cuentan con el mismo interés las escenas filmadas en Gipuzkoa: el equipo destinado al frente Norte, posiblemente por algún problema burocrático que le impidió cruzar la frontera, sólo consiguió filmar desde Hendaya, dando siempre imágenes lejanas y poco nítidas del conflicto.

Pathé contaba ya con un equipo destinado a España, cuyas noticias habían aparecido con continuidad en el noticiario durante la época de la II República. Con el estallido de la contienda, la compañía piensa en la posibilidad de destinar allí a otro equipo de filmación, de tal modo que cada uno de ellos cubriera los acontecimientos de cada bando en conflicto. El primer destino de este segundo equipo, con toda probabilidad, será el frente Norte.

Todo parece indicar que el segundo equipo de Pathé parte desde París hacia Irun a finales de agosto de 1936. El material rodado, sin embargo, demuestra que no consiguió cruzar la frontera: el noticiario del 3 de septiembre¹⁴ recoge las primeras imágenes de la guerra en el Bidasoa: el Puente Internacional, los grupos de refugiados que intentan atravesar la aduana, los primeros huidos caminando por las calles de la ciudad francesa. Son escenas tímidas, todas filmadas en Hendaya. El material incluido en el noticiario de la semana posterior¹⁵ sigue todavía el mismo esquema: tomas lejanas (realizadas desde Francia) de explosiones en terreno abierto y en la ciudad, columnas de humo procedentes del incendio de varios caseríos y una fábrica, Irun ardiendo en la noche. La mayor parte de imágenes son escenas sucedidas nuevamente en la misma Hendaya: las familias de refugiados que se mueven por la ciudad, un hombre que empuja un carro con sus pertenencias, dos *baserritarras* que intentan salvar una vaca y un ternero. La policía revisa la

¹⁴ Número de identificación PJ.356.11, conservado en Filmoteca Española con el código 16. La noticia, con el título *Visions d'Espagne* [*Visiones de España*], tiene una longitud total de 125 metros. 25 de ellos son los que se ocupan de Irun.

¹⁵ Número de identificación PJ.357.14, del 10 de septiembre de 1937. Conservado en Filmoteca Española con el código 237. La noticia, bajo el título *La guerre d'Espagne* [*La guerra de España*], tiene una longitud total de 128 metros.



documentación de los recién llegados y detiene a varios milicianos, desarmados. Una multitud comienza a agolparse en la estación, donde toman trenes o son cargados en camiones con siglas de diferentes asociaciones políticas. Un grupo numeroso de milicianos parte en tren, conducido por los gendarmes¹⁶.

El equipo de Pathé consigue finalmente cruzar la frontera, pero el combate en ella ha terminado, por lo cual sigue su camino hacia el sur. La toma de San Sebastián será cubierta por el noticiario, aunque sólo gracias a la compra de imágenes al diario inglés *British Movietone News*¹⁷. A partir de entonces, Pathé no vuelve a prestar atención a los sucesos acaecidos en Gipuzkoa más que en ocasiones puntuales y con imágenes que no suelen superar lo anecdótico: dos sacerdotes cruzando la frontera en 1937¹⁸, la escala del mariscal Pétain en la frontera (con imágenes de la recepción popular y oficial en la estación de Hendaya y del cruce, a pie, del Puente Internacional) camino de Burgos, donde debe tomar el cargo de embajador francés ante la España franquista¹⁹.

En la más inmediata posguerra, las cámaras de Pathé también recogerán la visita a San Sebastián del conde Ciano, ministro de Exteriores de la Italia fascista y yerno del mismo Mussolini. Ciano llega a la capital donostiarra en julio de 1939 y recorre sus calles engalanadas con arcos triunfales escoltado por la Guardia Mora. Al final de su recorrido, es recibido por Franco en el Palacio de Ayete²⁰.

¹⁶ Esta última escena aparece incluida en la noticia *Guerre d'Espagne* [Guerra de España], no incluida en el montaje definitivo del noticiario, con número de identificación SD.50.106 (248 en la numeración de Filmoteca Española).

¹⁷ Noticiario 1936.39.1NU de septiembre de 1936. Código de identificación de Filmoteca Española número 63. La noticia, de una duración total de 34 metros, aparece bajo el título *La chute de San Sébastien et le siège de l'Alcazar de Tolède* [La caída de San Sebastián y el sitio del Alcázar de Toledo]. Es la misma noticia, en su integridad, que la *British Paramount News* había filmado e incluido en su noticiario (vol. 8 número 381) del 21 de septiembre de 1936 bajo el título homónimo *Spain. Fall of San Sebastián and grim story of Toledo Alcazar*.

¹⁸ Noticia de 195 metros de duración, posiblemente descartada del montaje definitivo. Su título es *Guerre civile spagnole. Oviedo, ville en ruines. Combats. Réfugiés arrivant en France* [Guerra Civil española. Oviedo, ciudad en ruinas. Combates. Refugiados llegan a Francia]. Número de identificación 1937.1NU, conservada en Filmoteca Española con referencia 69.

¹⁹ Noticia de 13 metros de duración titulada *Le Maréchal Pétain rejoint son poste en Espagne* [El Mariscal Pétain toma posesión de su cargo en España], correspondiente al noticiario PJ.489.11 del 22 de marzo de 1939 y con código de identificación en Filmoteca Española 77.

²⁰ La noticia *Visite du Comte Ciano á Franco* [Visita del Conde Ciano a Franco] apareció en el noticiario Pathé PJ.506.4, del 19 de julio de 1939 y con referencia 235 en Filmoteca Española. De 12 metros de longitud.



Las escenas muestran también la asistencia de Ciano a una corrida de toros celebrada en la Plaza del Chofre²¹.

El noticiario **Gaumont Actualités**, por su parte, fue el más longevo de los existentes en la década de los 30: fundado en el año 1910, se mantendrá en las pantallas hasta una fecha tan tardía como 1975. De periodicidad semanal, dedicará una gran atención a los acontecimientos españoles desde el mismo inicio de la contienda. Las imágenes que logró Gaumont en Gipuzkoa son posiblemente las de mayor calidad de las obtenidas por todos los operadores destinados a la provincia.

Al poco de comenzar la guerra, Gaumont envía un equipo de rodaje a la frontera franco-española. La primera noticia allí realizada data de la temprana fecha de mediados/finales de julio de 1936, cuando la actualidad bélica se centraba en otros puntos de la geografía. El noticiario del 24 de julio²² incluye una noticia sobre la situación fronteriza, donde muestra diversas escenas (de un total de 53 segundos de duración) agrupadas en dos bloques. El primero de ellos muestra el paso de Hendaya, con un grupo de huidos que atraviesan el Puente Internacional mientras los gendarmes controlan sus documentos. Una voz en *off* anuncia que las comunicaciones se han interrumpido sobre la imagen de un tren francés que se ve obligado a retroceder sobre el mismo puente. El segundo bloque, bajo el título *A Fontarabie*, muestra los refugiados que huyen hacia Francia desde Hondarribia atravesando la bahía de Txingudi en barca. Pese a la importancia de la noticia, Gaumont no había destinado todavía un equipo de filmación a España: todas las secuencias fueron rodadas desde suelo francés.

A partir de entonces, los acontecimientos en Gipuzkoa van a centrar gran parte de las noticias recogidas por Gaumont. A mediados de agosto, y como premonición de la extensión de la guerra, el noticiario filma a las tropas nacionales que salen de

²¹ *Corrida en l'honneur du Comte Ciano á St. Sébastien [Corrida en honor del Conde Ciano en San Sebastián]*, noticia de 18 metros de longitud aparecida en el noticiario PJ.507.3, del 26 de julio de 1939. Código de inventario 234 en Filmoteca Española.

²² Referencia 1936-30.6, noticia titulada *Á la frontière Franco-Espagnole [En la frontera franco-española]*.



Burgos para iniciar la ofensiva contra San Sebastián²³. Con ellos viaja un equipo de filmación de Gaumont que llega poco después al frente de Gipuzkoa: la noticia se completa con un breve fragmento en el que se muestran los efectos del bombardeo de las tropas gubernamentales sobre Oiartzun: un civil herido con la cabeza vendada, un edificio destrozado. La cámara recoge varios camiones estacionados con la inscripción UHP (Unión de Hermanos Proletarios, sigla adoptada en varias zonas del frente para nombrar la asociación de combatientes de varios partidos y asociaciones republicanas) y un coche ametrallado, y cierra la noticia con un control de carretera en la entrada de San Sebastián.

Tras la escala en el frente, el equipo sigue su marcha hacia Donostia. Allá filmará pocos días después escenas de vital importancia. El noticiario del 28 de agosto²⁴ incluye por primera vez una noticia filmada íntegramente en Gipuzkoa. Tras abrirse con varias escenas rodadas en las cercanías de la ciudad, con tomas de la caballería nacional, de la infantería instalando una ametralladora e incluso algunas tomas de combates en las afueras de la capital, las imágenes pasan al territorio republicano: varios milicianos que toman posiciones cerca de una carretera por la que avanzan en un camión con las siglas UHP. Desde allí inician el ataque, tomando un caserío. Y la noticia se cierra con varias tomas del bombardeo de San Sebastián: imágenes del edificio de la maternidad bombardeado, milicianos defendiendo sus posiciones con una ametralladora, explosiones en Urgull y en la ciudad provocados por los cañones del buque “Almirante Cervera”. La nave se retira y las cámaras la recogen más allá de la punta de Urgull.

Es éste el material que incluyó la noticia en su montaje definitivo, pero no el único rodado por el equipo. El archivo de Gaumont conserva dos bloques de escenas filmadas el mismo mes de agosto. El primero de ellos²⁵ muestra un desfile de voluntarios por un paseo arbolado: milicianos desarmados y sólo parcialmente uniformados, enfermeras, mujeres y niños. La comitiva está encabezada por una pancarta con el escrito “*Batallón Presidencial*”.

²³ Noticiario del 14 de agosto de 1936, referencia 1936-33.6. La noticia, de una duración total de 2’22”, contaba con el título *La Guerre Civile en Espagne. Chez les rebelles* [*La Guerra Civil en España. En territorio rebelde*].

²⁴ Referencia 1936-35.5 y 1936-35.6. Noticia *La Guerre Civile en Espagne* [*La Guerra Civil en España*], de un total de 71’9 metros de longitud (2’37” de duración).

²⁵ Se trata de un bloque de noticias relacionadas con las archivadas con la referencia 1936-35.6 (filmadas en San Sebastián para el noticiario del 28 de agosto de 1936). Con un total de 54 segundos de duración y referencia de archivo *boîte 554/1*.



¡Salud! a todos los combatientes antifascistas”. El segundo²⁶ se abre nuevamente con un desfile de civiles, encabezado por un grupo de enfermeras. A los lados, se ven automóviles aparcados con todo tipo de inscripciones políticas. Un grupo de milicianos monta en un camión y parte hacia el frente, un tren detenido en medio del campo, un ataque de milicianos ya en combate. Dos soldados organizan el ataque por un teléfono de campaña. Son todas ellas escenas de procedencia desconocida, pero dadas las imágenes y las fechas de filmación no cabe ninguna duda que fueron recogidas en San Sebastián durante el asedio de la ciudad.

El ataque a Irun y el inicio real de la campaña del Norte centrará el noticiario Gaumont durante el mes de septiembre. Las imágenes recogidas por el equipo francés son abundantes y de excelente calidad.

La edición del 4 de septiembre²⁷ incluye ya escenas del combate junto a la frontera. La batalla acaba de comenzar y los artilleros sitúan el armamento en las colinas que rodean la ciudad. Las imágenes se detienen con especial interés en las defensas situadas en el fuerte de Guadalupe. Mientras tanto, los milicianos se reúnen en la plaza del Ayuntamiento de Irun (*“ciudad que ha sido completamente abandonada por la población no combatiente”*, señala el locutor), donde arde un coche. Comienza la batalla y se recoge el fuego de los morteros dirigido contra la ciudad. La aviación franquista destroza numerosos edificios. Las tropas republicanas, por su parte, socorren a un compañero herido, asaltan un caserío y atrapan a un prisionero, al que llevan hacia un lugar apartado probablemente para fusilarlo.

La siguiente edición de Gaumont, del día 11, aumenta la intensidad y la duración de las imágenes. Irun supone la primera oportunidad para el noticiario de filmar abiertamente la guerra, y la compañía decide dedicar un gran esfuerzo para conseguir un material excelente. El resultado será el que supone, posiblemente, la recopilación de escenas más valiosa de todo el celuloide rodado en Gipuzkoa durante la contienda. Gaumont envía a un redactor especial para acompañar al equipo de filmación, Maurice Van de Kerckhove, y filma una enorme cantidad de imágenes que dará lugar

²⁶ Nuevamente, bloque de noticias relacionadas con las archivadas con la referencia 1936-35.6 (filmadas en San Sebastián para el noticiario del 28 de agosto de 1936). Con un total de 1'42" de duración, y referencia de archivo *mauve 4967*.

²⁷ Noticia *La Guerre en Espagne. Sur le Front d'Irun* [*La Guerra en España. En el frente de Irun*], de un minuto de duración. La referencia del noticiario es 1936-36.11



a más de 10 minutos de material aprovechable y montado. Más de la mitad del mismo quedará finalmente inutilizado, pero aún así Gaumont centra toda la noticia dedicada a la guerra en la batalla de Irun y prolonga la duración de la misma hasta casi 4 minutos, extensión inédita para un acontecimiento de cualquier tipo en los noticiarios del momento²⁸. Este breve fragmento es uno de los mejores documentos conservados no sólo del tema estudiado sino de todo el material procedente de la Guerra Civil: con unas imágenes excelentes y una labor de montaje excepcional, la noticia conforma una narración vibrante y tremendamente emotiva.

El director de Gaumont, consciente del poder de evocación de estas imágenes, abre la noticia con un largo texto que explica las circunstancias de la guerra y del rodaje y concluye pidiendo serenidad a los espectadores del mismo (*“Nuestro enviado especial, Maurice van de Kerckhove, que hasta el último momento ha permanecido en el Irun devastado, ha filmado estos documentos poniendo en peligro su vida. Rogamos a los espectadores que se abstengan de realizar cualquier manifestación, siendo la intención de France-Actualités-Gaumont la de informar con completa objetividad”*²⁹). Tras esta breve introducción, comienza la proyección de la noticia.

El filmado se abre con varias vistas generales de la contienda. Edificios destruidos en la ciudad y sus cercanías, entre ellos el Teatro Principal completamente destrozado. Una densa columna de humo anuncia los bombardeos sobre la ciudad. Los milicianos intentan defender la ciudad cobijados por tapias, ventanas y mantas. La cámara se centra en San Marcial, *“último reducto de la resistencia”*. Una locomotora avanza lentamente sin conocer todavía su destino.

La población civil comienza su huida hacia Francia. Varios hombres empujan un carro de madera en el que llevan sus pertenencias: colchones, ropas, varias sábanas. Diversas personas, cargadas con todo tipo de objetos que intentan salvar (cestos, bolsas, una máquina de coser), cruzan corriendo el Puente Internacional³⁰.

²⁸ La noticia aparece en la edición del 11 de septiembre de 1936, con referencia 1936-37.9, bajo el título *Les premiers documents sur la prise de Irun [Primeros documentos sobre la toma de Irun]*. La duración de la noticia es de 3'51”.

²⁹ El texto original es el siguiente: *“Notre envoyé spécial, Maurice Van de Kerckhove qui, jusqu’au dernier moment, est demeuré dans Irun dévasté, a filmé ces documents au péril de sa vie. Nous prions les spectateurs de s’abstenir de toute manifestation, le souci de France-Actualités-Gaumont étant d’informer en toute objectivité”*.

³⁰ Estas escenas aparecen repetidas en los descartes del noticiario, conservados con número de referencia *boîte 412*.



Un grupo de hombres transporta a un anciano en una camilla. Varias barcas con refugiados alcanzan la orilla francesa del Bidasoa, donde depositan sus armas, mientras al fondo se elevan columnas de humo provocadas por el incendio de la ciudad. En la estación de Hendaya, cientos de personas, algunas de ellas en camilla, esperan para ser evacuados. El humo se expande por todo el horizonte. La resistencia se agota: unos milicianos disparan sus últimos tiros en un maizal, pero se ven obligados a huir. Agachados, corren por el Puente Internacional buscando refugio tras su barandilla. En su huida pasan bajo un gran cartel publicitario de la marca Cinzano. Las tropas franquistas toman Irun y sus soldados cuelgan una bandera bicolor en una plaza de la ciudad. Varios cadáveres se agolpan en las cunetas de la carretera.

La noticia se cierra tras un rótulo que reza “*Dans Irun dévasté*” [En el Irun destrozado]. Unas breves imágenes concluyen la narración: escombros y edificios destruidos, los soldados franquistas se adueñan de la ciudad, dominada todavía por los últimos rescoldos del incendio. Las calles, completamente destrozadas, son impracticables por las toneladas de escombros. Varios carlistas conducen mulas con pertrechos militares, los soldados avanzan entre las ruinas, un marroquí camina por la calle.

La presencia de la guerra en Gipuzkoa encontrará continuidad en los siguientes noticiarios de Gaumont, aunque ya con menor intensidad. La edición del 25 de septiembre³¹ se abre con un frenético montaje que muestra varias escenas de combate, entre las que podemos distinguir alguna filmada en Irun: la ciudad incendiada, ruinas, escombros, imágenes de los combates en San Marcial. Tras varias escenas de procedencia desconocida que reflejan el ambiente bélico vivido en toda España, la narración se cierra con unas escenas de la captura de combatientes republicanos en las cercanías de San Sebastián. Apresados, bajan una loma con las manos en alto. Son interrogados por un oficial del ejército enemigo y, esposados con una larga cuerda, son conducidos a la prisión. La noticia se cierra con la entrada de las tropas de Mola en San Sebastián, que desfilan entre la “*población entusiasta*” antes de partir hacia el frente de Guadarrama.

³¹ Noticia *La guerre civile en Espagne. La lutte commencée depuis 2 mois, continue avec la même acharnement* [La Guerra Civil en España. La lucha que comenzó hace dos meses, continúa con el mismo encarnizamiento], con una duración total de 1'3". Referencia 1936.39-8.



Por fortuna, el archivo de Gaumont conserva el material filmado por el equipo en la batalla pero descartado en el montaje original³². Son igualmente escenas importantes, ordenadas en varios bloques según un boceto de montaje inicial, lo que hace indicar que estuvieron cerca de ser incluidas en alguna de las ediciones del noticiero. La duración total de estos descartes es de 4'40''.

Los varios bloques de filmados recogen todo tipo de escenas de los combates en Gipuzkoa, detalladas a continuación. Un grupo de evacuados: un hombre conduce una mula en la que viajan una mujer y unos niños; uno de ellos lleva un bebé en brazos³³. Un pelotón falangista, en uniforme negro, captura a varios milicianos; los cadáveres se agolpan por el suelo³⁴. Irun en ruinas: humo sobre la ciudad, escombros, automóviles destrozados frente a un local comercial derrumbado, hundimiento de un edificio; en San Marcial varios cadáveres esparcidos por el campo, un marroquí mostrando las heridas de uno de ellos³⁵. Sigue un grupo de imágenes muy fragmentadas: calles de Irun en ruinas, inmensos montones de escombros, barricadas de sacos terreros, civiles cruzando la frontera a pie, en barcas y en carretas, grupos de refugiados agolpados en una playa en Hendaya mientras observan, al fondo, el incendio de Irun. Desde suelo francés, el horizonte se cubre de humo. Varias mujeres cruzan el Puente Internacional, imágenes del Bidasoa³⁶. Entre ellas, aparecen unas breves escenas de una ceremonia oficial en una gran plaza, pero las imágenes no pertenecen a suelo guipuzcoano. Captura de prisioneros: varios soldados franquistas corren campo a través, posiblemente tras milicianos que intentan huir por una colina; un oficial falangista, en uniforme negro, revisa la documentación de unos milicianos capturados y atados con una cuerda por las muñecas, tras lo que el grupo se pone en marcha³⁷. Voluntarios y falangistas asaltan una colina y hacen prisioneros a un grupo de civiles³⁸, que posteriormente marchan entre los árboles³⁹. Civiles y falangistas se preparan para asaltar una colina dominada por el enemigo⁴⁰. Un último bloque de imágenes descartadas

³² Referencia de archivo *boîte 412*, descartes de los noticiarios 1936-37.9 (del 11 de septiembre de 1936) y 1936-39.8 (del 25 de septiembre del mismo año).

³³ De una duración total de 30''. No puede garantizarse con toda certeza que la procedencia de las imágenes sea Gipuzkoa.

³⁴ De una duración total de 16''.

³⁵ De una duración total de 53''.

³⁶ De una duración total de 58''.

³⁷ De una duración total de 46''.

³⁸ De una duración total de 18''.

³⁹ De una duración total de 30''.

⁴⁰ De una duración total de 10''.



muestra al mismo grupo tomando al asalto una colina controlada por milicianos, que se ven obligados a rendirse y bajan hacia las posiciones nacionales con los brazos en alto. Mujeres y niños aclaman y saludan con el brazo en alto a las tropas franquistas que llegan a una ciudad, posiblemente San Sebastián⁴¹.

El final de la guerra en la provincia marca la desaparición de Gipuzkoa de las imágenes de Gaumont. Los operadores parten en dirección a los nuevos frentes, pero la frontera seguirá presente en sus ediciones durante el resto de la contienda. Es el caso de la expatriación de miembros de las Brigadas Internacionales: el noticiario del 4 de junio de 1937⁴² recoge la expulsión de 45 brigadistas liberados por las tropas nacionales que cruzan la frontera hacia Francia. Caminando entre filas de franquistas con el brazo en alto, atraviesan la barrera fronteriza y entran en el país vecino acompañados por los gendarmes. De la llegada de Pétain a Irun en su camino hacia Burgos, donde debe tomar el cargo de embajador francés ante la España franquista. El noticiario del 22 de marzo de 1939⁴³ muestra su llegada triunfal a la engalanadísima estación de tren de Hendaya, donde es acogido por las autoridades civiles y militares y recibe un ramo de flores de unas niñas vestidas con el traje regional. Terminado el acto, atraviesa el Puente Internacional a pie y es saludado por el general Baigorri al llegar a suelo español. De la visita en la primera posguerra del conde Ciano, ministro de Exteriores de la Italia fascista, a San Sebastián, donde es recibido por Franco en el palacio de Ayete⁴⁴. O el de la llegada de los “niños de la guerra” vizcaínos a Francia en su periplo hacia diversos países europeos. La noticia fue muy seguida por los noticiarios Gaumont, que se hacían eco de la importancia de Francia en el proceso, bien al

⁴¹ Referencia de archivo 1936-39.8, con una duración total de 1'20”.

⁴² Referencia de archivo 1937-23.8. La noticia, con una duración total de 1'25”, cuenta con el título *La semaine à l'étranger. Espagne. Sur le front de Bilbao* [La semana en el extranjero. España. En el frente de Bilbao]. Varias imágenes de los brigadistas en Francia quedaron descartadas del montaje pero se han conservado: su referencia de archivo es *mauve 4964*.

⁴³ Referencia 1939-23.3. La noticia, de un total de 56” de duración, aparece bajo el título *Le départ du Maréchal Pétain pour Burgos* [Salida del Mariscal Pétain hacia Burgos].

⁴⁴ La edición original de la noticia, titulada simplemente *Espagne* [España], no se ha conservado. Apareció en el noticiario del 19 de julio de 1939, con referencia 1939-29.3. El material, sin embargo, podría conservar al existente con referencia *mauve 7593*, consignado como descartado del montaje definitivo. En él se incluyen 23 segundos con varias escenas de la visita de Ciano (su llegada en avión, el paseo escoltado por la Guardia Mora hasta la residencia de Franco, su salida del palacio saludando a la gente allí congregada) bajo el escrito *Le Comte Ciano reçu à Burgos* [El Conde Ciano recibido en Burgos]. Evidentemente, se trata de una errata, pues Ciano fue recibido por Franco en el donostiarra palacio de Ayete.



convertirse en país de acogida bien por ser escala de muchos de ellos en su tránsito hacia otros países. Varias escenas recogen la llegada de barcos a los puertos de Biarritz y Burdeos⁴⁵; una noticia se centra en la escala de Hendaya, donde los niños son revisados por médicos antes de partir hacia Southampton: en el lugar donde se realizan los reconocimientos, dan sus datos y son auscultados, tras lo que se les coloca una etiqueta hexagonal numerada con la inscripción “A Inglaterra”.

El tercer noticiario francés que dedicó una especial atención a la Guerra Civil española fue el **Éclair Journal**. La compañía mantuvo numerosos corresponsales en la zona en conflicto, entre ellos un equipo destinado a San Sebastián desde el mismo inicio de la guerra, pero sin embargo no mostró en sus escenas un especial interés por la contienda en Gipuzkoa.

Las imágenes de la provincia que aparecen en el noticiario *Éclair Journal* no son demasiadas. Se abren a finales de julio de 1936⁴⁶, con una noticia titulada *Etâpes de l'histoire contemporaine – Espagne* [*Etapas de la historia contemporánea – España*] que se abría con varias escenas rodadas en la frontera por los enviados especiales destinados a San Sebastián: registro de automóviles que intentan entrar en Francia, dos gendarmes escoltando a un miliciano que se refugia en el país vecino, un tren de pasajeros que avanza por el Puente Internacional pero se ve obligado a retroceder ante el cierre de las fronteras, varios seminaristas que huyen de la España republicana. Avanzando en el metraje, los operarios vuelven a mostrar alguna escena del lugar: tras una parada en Vera de Bidasoa de las Brigadas Navarras en su camino hacia San Sebastián, los soldados suben a varios camiones para reemprender su marcha. Una columna avanza por una montaña mientras un carro de bueyes transporta piezas de artillería. Al llegar a Irun, las tropas comienzan su ataque.

⁴⁵ Noticia *La guerre d'Espagne. Femmes et enfants sont évacués de Bilbao* [*La guerra de España. Mujeres y niños evacuados de Bilbao*]. Las escenas referentes a la evacuación tienen una duración total de 1'41". Pertenciente a la edición del 14 de mayo de 1937, referencia de archivo 1937-20.2. Las escenas están recogidas también como material descartado, con referencia mauve 5708 bis. Más escenas descartadas de la llegada de los niños a los puertos franceses aparecen recogidas en *mauve 5712* (20 metros de longitud), *boîte 560/1* y *boîte 560/2* (9 minutos) y *mauve 4977* (50 metros de longitud).

⁴⁶ Noticiario número 31 de 1936, del 29 de julio de 1936. La noticia tiene una longitud total de 160 metros.



Los acontecimientos de la frontera van a aparecer con continuidad en las ediciones del noticiario del mes de septiembre. El día 2⁴⁷, como preludio del combate, *Éclair Journal* muestra las incesantes filas de refugiados que intentan escapar a Francia: imágenes del Puente Internacional, de los puestos fronterizos, refugiados que llegan a la línea con sus escasas pertenencias. Mientras tanto, desde la costa francesa se observa el devenir de la contienda: “*en la playa, personas ansiosas escrutan con catalejos España y su misterio*”. Todas las escenas están filmadas en suelo francés. El noticiario incluía también una noticia que mostraba los funerales en Pamplona por el coronel Ortiz de Zárate, muerto en el frente de Irun.

Las imágenes del día 9⁴⁸ son las de mayor interés de la serie: el noticiario se hace eco de la contienda que destroza la localidad fronteriza: “*la batalla ha hecho estragos alrededor de Irun. La toma de esta cumbre [sobre imágenes de San Marcial] determina el avance de los sublevados. Como consecuencia de los bombardeos intensivos Irun está en llamas. La población huye del infierno de Irun y se dirige hacia Hendaya*”. Las escenas recogen el paisaje apocalíptico que rodea a la frontera: explosiones continuas en los montes que circundan la ciudad; panorámicas de Irun, de la que salen espesas columnas de humo; marcha continua de refugiados hacia Hendaya, donde son agrupados en la estación a la espera de ser interrogados y encaminados hacia su destino por la policía francesa. La noticia se cierra con una panorámica nocturna de la ciudad, que sigue ardiendo (“*Por la noche, Irun continúa ofreciendo el penoso espectáculo de su destrucción*”⁴⁹). La noticia es sin duda alguna la de mayor interés ofrecida por el noticiario entre las referentes a la Guerra Civil y la compañía francesa, consciente de

⁴⁷ Noticiario número 36 de 1936, del 2 de septiembre del mismo año. La noticia, de 100 metros de longitud, aparece bajo el título *En Espagne. Ce que Goya n'avait pas vu* [En España. Lo que Goya no había visto], sobreimpresionado encima del cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo* del pintor aragonés.

⁴⁸ Noticiario del 9 de septiembre de 1936, con referencia número 37 (1936). La noticia, de título *En Espagne [En España]* tiene un total de 50 metros de longitud y se abría con un rótulo que evitaba cualquier asomo de politización de la noticia: “Por culpa de varias dificultades en las expediciones, los envíos de nuestros numerosos operadores no nos han llegado aún. Pedimos disculpas a nuestro público por poder presentarle solamente un único aspecto de las hostilidades” [*Par suite de la difficulté des expéditions, les envois de nos nombreux opérateurs ne nous sont pas encore parvenus. Nous nous excusons auprès de nos auditeurs de ne leur présenter qu'un aspect des hostilités*”]

⁴⁹ “A la nuit, Irun on ... continue a offrir l'espectacle de son destruction” (texto original).



ello, reciclaría el material en dos especiales informativos que intentaron distribuir por la España franquista pocas semanas después.

El primero será *La gran angustia española*, un documental que realizaba un balance de los sucesos acaecidos entre el 20 de julio y los inicios de octubre de 1936. La cinta estaba orientada a su difusión en la zona franquista, y la neutralidad hacia los acontecimientos bélicos mostrada hasta entonces por el noticiario no hizo difícil la selección del material que, con algunas pequeñas modificaciones en la sala de montaje respecto a su distribución y su comentario, fue visto con agrado por las autoridades rebeldes. Las escenas eran en principio poco problemáticas para superar cualquier recelo de las tropas franquistas, al no ser más que una revisión del material filmado en el Alcázar, en algún desfile triunfal de las tropas nacionales y, todo un clásico a estas alturas, el fervor antirreligioso vivido en Barcelona en los primeros días de guerra, con las momias de los monjes sacadas de sus ataúdes por diversos fanáticos. El principal escollo ante la censura podría suponerlo la narración de la batalla de Irun, generosamente exhibida en la película, pero el texto dejaba bien claro que la responsabilidad única del incendio era de las tropas republicanas. El material incluido sobre el episodio era el recogido por la compañía en la edición del 9 de septiembre de 1936 de su noticiario, que se retomaba casi al completo para este documental.

Las simpatías franquistas eran aún más evidentes en *La tragedia española*, nuevo film de montaje realizado por la compañía francesa en 1936. La cinta se componía de once episodios individuales, el último de los cuales estaba dedicado a lo vivido en la frontera de Hendaya. Las escenas bélicas, intentando evitar cualquier suspicacia, habían sido cuidadosamente seccionadas, y los acontecimientos eran reflejados simplemente por varias imágenes de la huida de refugiados por el Puente Internacional y de una multitud de personas observando los avances bélicos desde una playa francesa.

Estas escenas, generosamente utilizadas, marcan prácticamente el final de la presencia de las cámaras de *Éclair Journal* en la provincia: el noticiario, salvo en casos puntuales, no volverá a hacerse eco de las noticias acaecidas en Gipuzkoa durante el resto de la contienda. La única presencia de imágenes allí filmadas en el noticiario serán dos bloques que aparecerán en pantalla más de dos años después: la primera, la llegada de un centenar de



brigadistas internacionales capturados por las tropas nacionales a Hendaya⁵⁰. Los brigadistas cruzan el Puente Internacional vigilados por los soldados franquistas, y allí pasan a ser recogidos por varios gendarmes, que les toman los datos y los acompañan a un lugar desconocido de la localidad francesa. Y la segunda, como era habitual en los noticiarios franceses, será la escala en la frontera de Pétain en su camino hacia Burgos⁵¹: la noticia mostrará la llegada del mariscal a Hendaya, el cruce a pie de la frontera y la recepción del coronel Santagenero, gobernador militar de Irun.

⁵⁰ Noticiario del 7 de septiembre de 1938, con referencia número 36 (1938). La noticia, de 20 metros de longitud, contaba con el título *Nouvelles Éclair. Espagne* [Noticias Éclair. España].

⁵¹ Noticiario del 22 de marzo de 1939, con referencia número 12 (1939). La noticia, de 25 metros de longitud, cuenta con el título *Arrivée en Espagne du Maréchal Pétain* [Llegada a España del Mariscal Pétain].



2.4 Los noticiarios británicos

La importancia de la industria cinematográfica británica se refleja en la existencia de numerosos noticiarios que cubrían una amplia gama ideológica. Los dos principales por difusión fueron, sin duda alguna, el *British Movietone News* y el *British Paramount News*, aunque existieron otros que pese a contar con una distribución más limitada ofrecieron imágenes de enorme calidad, como el *Gaumont News*, el *Pathé Gazette* o el *Universal Talking News*.

Fundado en 1929, el ***British Movietone News*** era uno de los noticieros de mayor importancia durante la década de los años 30. Gran parte de su difusión se debía al hecho de haber sido el primero en ofrecer una informativo sonoro en las salas británicas. Su posesión era compartida por la compañía Fox Film Corporation y la familia Harmsworth, e ideológicamente se situaba cerca del Partido Conservador inglés. Contaba con un importante equipo de operadores distribuido por el extranjero, y en su consejo directivo se situaban dos personas de enorme importancia en el periodismo británico de la época: Esmond Harmsworth, presidente de la Associated Newspapers y del Daily Mail, y G. Ward Price, uno de los más importantes corresponsales extranjeros de la historia del periodismo. El desarrollo de la Guerra Civil encontró gran eco en los filmados del *British Movietone News*. Todos sus reportajes se conservan en el archivo de Movietone.

El noticiario, que contaba con dos ediciones semanales, era montado y escrito en Inglaterra, y filmado por un número indeterminado de operadores de la British Movietone. Parece segura la presencia en España de los hermanos Paul y Patrick Wyand, operador de cámara y técnico de sonido respectivamente, que posiblemente llegaron al territorio al poco de estallar la contienda. Las noticias, por lo general, se dividen en los primeros meses de guerra en dos terrenos: por un lado, las generadas por la campaña del Norte, posiblemente cubiertas por los hermanos Wyand; por otra, las surgidas en Madrid y sus territorios cercanos (Toledo, principalmente), lo cual hace suponer que otro equipo de *British Movietone News* estaba presente al mismo tiempo en la contienda. No puede descartarse, sin embargo, que se optara por la compra de material documental a otras compañías, aunque es una hipótesis



poco probable conociendo la entidad y la importancia del *British Movietone*, que no dudaba en dedicar todos los recursos necesarios para realizar un noticiero de relevancia.

Las escenas de la campaña del Norte van a ocupar gran parte del minutaje de los noticiarios británicos durante los primeros meses de la guerra. Las primeras imágenes aparecerán en su número del 23 de julio de 1936⁵²: el noticiario se hace por primera vez eco del estallido de la contienda y entre las numerosas imágenes que desfilan por la pantalla se encuentra una breve toma de la frontera de Irun, que atraviesan numerosos civiles. Una semana después⁵³ los operadores nos muestran a un grupo de americanos e ingleses a los que el estallido de la contienda había encontrado en España: rescatados por la armada británica, llegan al puerto de San Juan de Luz.

Son sólo las primeras de una larga serie de imágenes referentes al conflicto en la zona de la frontera tomadas por los operadores de la compañía. El inicio de la ofensiva del Norte centra las noticias del noticiario en suelo guipuzcoano, y las imágenes de la provincia se suceden sin interrupción en las siguientes ediciones del noticiario.

El 20 de agosto aparecen diversas escenas rodadas en el asedio de San Sebastián y la toma de Tolosa⁵⁴. El comentario del locutor Eric Dunstan señala que eran aquéllas “*las primeras imágenes de San Sebastián, que los insurgentes están intentando rendir por hambre, ya está escaseando el agua y los rebeldes han avanzado hasta Tolosa y la han capturado, de ahí el júbilo por una victoria en la amarga guerra que está desgarrando España*”. La neutralidad del comentario respondía a las consignas del Partido Conservador británico, que comenzaba a escorarse por la política de no-intervención en el conflicto español.

El bombardeo de San Sebastián, que se asomaba en esta noticia a las pantallas británicas, ocupa gran parte de la siguiente noticia referente al conflicto del *British Movietone*. Aparecida el día

⁵² Volumen 8, número 372-A. Es la cuarta de las cinco noticias de la edición del noticiario, que aparece bajo el título de *Spain. Civil War follows riot in Spain* [España. La Guerra Civil sigue a la rebelión en España].

⁵³ Volumen 8, número 373-A. 30 de julio de 1936. Primera de las cuatro noticias del noticiario, titulada *New pictures from Spain's inferno* [Nuevas imágenes del infierno español].

⁵⁴ Volumen 8, número 376-A. Cuarta de las cinco noticias de la edición, bajo el título *Spain. Grim tide of battle sweeps country in bitter Civil War* [España. Una severa oleada de batallas azota al país en una amarga Guerra Civil].



27 de agosto⁵⁵, mostraba cómo *“San Sebastián resiste al bombardeo de los insurgentes. Se han ocasionado grandes daños a la ciudad tanto desde el mar como desde tierra, y Movietone obtiene una viva imagen del combate en los alrededores pese a que la comunicación por ferrocarril se encuentra cortada y los puentes destruidos. En este momento se está lanzando un gran ataque y la resistencia de las tropas del Gobierno aumenta, se vuelve desesperada. Fusil contra fusil, español contra español”*.

La toma de Irun centra la siguiente noticia referente al conflicto del *Movietone*. Datada el 10 de septiembre⁵⁶, apenas concluida la toma de la ciudad, las imágenes, de gran valor, son ordenadas en la manera habitual del noticiario británico, componiendo un *crescendo* dramático que culmina siempre con la atención a un detalle simbólico de la guerra. La noticia comienza con unas escenas filmadas en Madrid, donde la población se prepara para la guerra y recibe víveres del Gobierno. La acción pronto pasa al hecho bélico, trasladándose a la frontera, donde *“la historia es distinta”*. En Irun, *“la ciudad está ardiendo bajo el bombardeo de los atacantes rebeldes. Por el río Bidasoa, que constituye la frontera con Francia, los refugiados son transportados en embarcaciones a la orilla francesa, y el Puente Internacional ve pasar personas, corriendo bajo el fuego, hacia la hospitalidad y seguridad de Hendaya. La estación de Hendaya se encuentra atestada de fugitivos desarmados que las autoridades francesas evacúan a alguna zona controlada por los rojos, como Barcelona”*. La noticia se cierra con la anunciada atención a un detalle simbólico, en este caso una joven combatiente que intenta resistir al ataque mientras mira a la cámara: *“levantando su puño comunista contra el fascismo, una de las Amazonas rojas permanece aún desafiante, aún resuelta, aunque herida”*.

La contienda concluye en suelo guipuzcoano. *British Movietone* se hace eco de la llegada a San Juan de Luz de numerosos refugiados sudamericanos, transportados a la localidad por destructores alemanes⁵⁷, pero sobre todo de la toma de San

⁵⁵ Volumen 8, número 377-A. Tercera de las cinco noticias de la edición, bajo el título *Spain. Bloodshed continues as Civil War grows more desperate* [España. El derramamiento de sangre continúa mientras la Guerra Civil se vuelve más desesperada].

⁵⁶ Volumen 8, número 379-A. Segunda de las cinco noticias del día, bajo el título *Spain. Anti-Red advance is pushing refugees over into France* [España. El ataque contra los rojos empuja a los refugiados a Francia]

⁵⁷ Noticiario del 17 de septiembre de 1936, volumen 8, número 380-A. La noticia concluye el tercero de los cinco reportajes que componen la edición, bajo el título



Sebastián, La noticia, del 21 de septiembre⁵⁸, se abre con una vista aérea de las tropas cruzando el puente del Kursaal e intenta mantener la habitual equidistancia entre ambos bandos: “*San Sebastián ha caído y las tropas rebeldes marchan por las calles de la ciudad costera del norte, que fue el centro de la nobleza española y de la distinción extranjera hasta que la guerra pasó sobre ella. Sus habitantes parecen complacidos por ver a los soldados rebeldes y podemos comprobar qué difícil debe ser para los ciudadanos comunes e independientes determinar dónde residen sus simpatías. Posiblemente, la garantía del fin de las hostilidades y la perspectiva de disfrutar nuevamente de una vida ordenada hacen que la victoria rebelde sea bienvenida*”. La noticia se cerraba con unos soldados franquistas saludando con el brazo en alto y gritando “*¡Viva España!*”⁵⁹.

Con la caída de Irun y San Sebastián en manos franquistas, los operadores de la British se trasladan al frente, establecido en la parte occidental de la provincia. La ausencia de combates elimina en gran parte la presencia de noticias referentes al frente Norte hasta el inicio del ataque sobre Bilbao. Las imágenes de la provincia durante estos meses de paréntesis bélico son poco más que escenas de relleno que serán descartadas del montaje definitivo de los noticiarios⁶⁰. Algunas de ellas, de escaso interés y de contenido poco más que anecdótico, llegan a las ediciones de los mismos: los

Spain. War by dynamit and refugees escape in German destroyers [España. La guerra con dinamita y refugiados que huyen en destructores alemanes]. Algunas de estas imágenes (con 17 metros de longitud) aparecerán igualmente en la edición francesa del noticiario, *Actualités Movietone Fox*, concretamente en su número del 13 de septiembre de 1936. El material se conserva en el Filmarchiv de Berlín bajo el título *Sur les fronts espagnols. Dans la Guadarrama. Les nationalistes occupent Saint Sebastien [En los frentes españoles. En el Guadarrama. Los nacionalistas ocupan San Sebastián]*.

⁵⁸ Última de las cinco noticias de la edición, bajo el título *Spain. Fall of San Sebastian and grim story of Toledo Alcazar [España. Caída de San Sebastián y sombría historia del Alcázar de Toledo]*. Volumen 8, número 381. Amén de en el archivo de Movietone, se conserva una copia de la noticia en los *Archives du Film du Centre National de la Cinématographie*, en Francia.

⁵⁹ La noticia en su integridad fue incluida en el noticiario francés *Pathé Journal* número 1936.39.1NU (código de identificación en Filmoteca Española número 63). Parte de este material fue también incluido en el *Actualités Movietone Fox*, su edición francesa. Un total de 26 metros del mismo, que mostraba varias imágenes tomadas desde Urgull y la entrada de Beorlegui en la ciudad, compondrían una de las noticias de su edición del 13 de septiembre de 1936. Se conserva en el Filmarchiv de Berlín bajo el título *Sur les fronts espagnols. Dans la Guadarrama. Les nationalistes occupent Saint Sebastien [En los frentes españoles. En el Guadarrama. Los nacionalistas ocupan San Sebastián]*.

⁶⁰ Caso de las imágenes de San Sebastián filmadas en 1937 existentes en el archivo Movietone bajo el título *Spanish War [Guerra española]*.



hospitales militares establecidos en San Sebastián⁶¹, unas breves secuencias de la retirada de las tropas republicanas por la franja norte de la provincia⁶² (que son incluidas en el montaje solamente para que el comentario en *off* señale el parecido del paisaje con el de la campaña inglesa), la salida de un hospital militar de Bergara de un soldado franquista de... 14 años, que recuperado de sus heridas se dispone a reincorporarse en el frente. Sus compañeros, como homenaje, le dedican el saludo fascista⁶³.

El segundo noticiario británico por importancia y difusión era el **Gaumont British News**. Era propiedad de la Gaumont British Picture Corporation, que controlaba la productora de películas de ficción Gainsborough Pictures y por tanto contaba con una asentada red de distribución. Con dos ediciones semanales, su diario filmado ofrecía una importante cobertura de noticias en el extranjero. Pese a que políticamente el *Gaumont British Picture*, como el *British Movietone News*, se situaba cercano a los planteamientos del Partido Conservador, la narración que realiza el noticiario de muchos de los episodios de la guerra no dudaba en mostrar notables simpatías por la causa republicana, mostrando un latente pacifismo y remarcando en numerosas ocasiones el sinsentido de una guerra civil⁶⁴. La contienda encontró un gran eco en sus imágenes: un total de 79 noticias sobre la misma aparecen en el noticiario en el periodo 1936-1939.

A lo largo de toda la contienda, Gaumont contó con un responsable del noticiario, E. V. H. “Ted” Emmett, que marcará la

⁶¹ Noticiario del 16 de junio de 1938, volumen 10, número 471-A. Primera de las once noticias que lo componen, bajo el título *Franco reaches Mediterranean* [*Franco alcanza el Mediterráneo*].

⁶² Noticiario del 12 de octubre de 1936, volumen 8, número 384. Es la primera de las cinco noticias del noticiario, aparecida bajo el título *On the Bilbao front* [En el frente de Bilbao].

⁶³ Tercera de las siete noticias de la edición del 30 de noviembre de 1936, bajo el título *Spain's young soldiers* [Jóvenes soldados españoles]. Volumen 8, número 391.

⁶⁴ Pese a ello, *Gaumont* intentaba dar una apariencia de neutralidad que nunca fue acompañada por los contenidos de su noticiario. La compañía llega incluso a dedicar un bloque de noticias entero a remarcar su posición neutral ante el conflicto (edición del 13 de agosto de 1936, referencia de archivo 274), atacando violentamente al *British Movietone News* por su supuesta toma de partido por los rebeldes. Según *Gaumont*, “este elemento propagandístico en los noticiarios está destinado a producir un contundente efecto sobre la audiencia media. Los planos de milicianos descuidados contrastados con los elegantes regulares de Mola, con el apoyo de unos comentarios cuidadosamente redactados y tendenciosos, empujan a las inocentes clases medias a favor del bando mejor peinado”.



orientación cinematográfica del noticiario. Emmett no sólo realizaba el montaje de las noticias, sino que acompañaba las imágenes con textos escritos por él mismo. De este modo, los noticiarios de Gaumont mantienen una unidad y coherencia de estilo inéditos para cualquiera de los diarios filmados de la época.

Las primeras apariciones de Gipuzkoa en los noticiarios Gaumont durante la guerra no son más que anecdóticas. La edición del 27 de julio de 1936⁶⁵ incluye una noticia especial en la se muestran “*las primeras imágenes reales de España sublevada*”. La noticia hace un balance de los primeros días de guerra “*en lo que en otro tiempo fuera el perezoso sur*”. Entre las imágenes de repertorio usadas para montar la noticia aparecen fugazmente unas vistas de San Sebastián. “*La muerte camina por la soleada España*”. Una semana después⁶⁶, el noticiario incluye en su montaje, centrado en el inicio de la contienda y en la situación de Gibraltar desde el 17 de julio, unas breves imágenes de civiles y religiosos que se agolpan ante la frontera de Hendaya.

Para finales del mes de julio la Gaumont ya ha destinado un equipo a la zona de frontera y las imágenes de Gipuzkoa comienzan a ser más abundantes. Las primeras escenas de la actividad bélica llegan a principios de agosto⁶⁷: el equipo de Gaumont acompaña a las tropas carlistas del coronel Ortiz de Zárate en su camino desde Vera de Bidasoa hasta Errenteria, cargadas de armamento que transportan en trenes y carros de bueyes. Su destino final es San Sebastián, “*antaño un atractivo lugar de recreo y ahora un centro de violencia y derramamiento de sangre*”. En la ciudad, “*la resistencia rebelde alcanza su punto culminante*”. Las imágenes muestran varias escenas del frente: los nuevos tanques utilizados en la batalla, la organización de las tropas en las trincheras y la evacuación de los heridos en el combate. La edición del 20 de

⁶⁵ Referencia de archivo 269. El título de la sección es *Gaumont British News Special*, y el de la noticia que abre la misma *Civil War in Spain. First actual pictures from the fighting zone* [Guerra Civil en España. Primeras imágenes de actualidad desde la zona en combate]. Su duración total era de 1’52”.

⁶⁶ Noticiario del 30 de julio de 1936, con referencia de archivo 270. La noticia, que cerraba esta edición, contaba con el título *Latest from Spain. Further pictures of the civil war* [Últimas noticias desde España. Imágenes recientes de la Guerra Civil]. Su duración total era de 1’54”.

⁶⁷ Noticiario del 6 de agosto de 1936, con referencia de archivo 272. La noticia, última de las ocho que componían la edición, contaba con el título *The Civil War. Further pictures from unhappy Spain* [La Guerra Civil. Imágenes recientes de la infeliz España]. Su duración total era de 2’18”.



agosto⁶⁸ vuelve a mostrar imágenes de interés: varias vistas de La Concha, largas colas ante una fuente pública intentando recoger agua. El locutor se hace cargo de la compleja situación que está provocando a la población. *“San Sebastián, aún en manos del gobierno, se ve amenazada por la escasez de agua, y continuamente existe una cola que espera para obtener su ración”*. La escena se cerraba con unas amenazantes escenas del avance de los franquistas, que acababan de tomar Tolosa (donde *“su recepción fue más hostil”*) y persistían en su asedio a la capital donostiarra (*“el horror de la guerra continúa en la terrible batalla por San Sebastián, donde fuerzas leales están realizando ahora un intento desesperado de mantener acorralados a los rebeldes”*).

La llegada de septiembre y el recrudecimiento de los combates en Gipuzkoa provocan la presencia continua de imágenes de la provincia en el noticiero Gaumont. La edición del 3 de septiembre⁶⁹ muestra varias secuencias filmadas en las cercanías de la capital donostiarra: *“Aquí, se ve a las tropas gubernamentales de San Sebastián atacando una granja cuyos ocupantes, sospechosos de actividades a favor de los rebeldes, son capturados, registrados y trasladados. No muy lejos, ciudades y pueblos están ardiendo víctimas de las bombas incendiarias de los atacantes aéreos”*. Y el número del día 10⁷⁰ traslada sus imágenes a Irun, recién ocupada por las tropas franquistas, que centra todas la atención informativa del día. La construcción de la noticia es notable, con un montaje medido y la voz del locutor que va presentando la acción que el espectador ve en pantalla. Se abre la narración con una panorámica desde la costa francesa de la localidad ardiendo, mientras el locutor comenta: *“una vez fue una orgullosa ciudad, ahora es una ruina humeante”*. Se suceden las escenas sobre el Bidasoa: un automóvil protegido por placas metálicas retrocede su marcha, varios civiles cruzan corriendo el Puente Internacional buscando refugio en la

⁶⁸ Referencia de archivo 276. La noticia, primera de las cuatro de la edición, contaba con una duración total de 1'49" y se abría bajo el título *The Spanish Civil War. These pictures are presented by Gaumont British News, as an actual and impartial record of the conflict* [La Guerra Civil española. Estas imágenes son presentadas por Gaumont British News, como una imparcial grabación de actualidad del conflicto].

⁶⁹ Con referencia de archivo 280. La noticia, primera de las siete que componen la edición, tiene una duración total de 1'34" y aparece bajo el título *Spain Civil War. Zaragossa and Irun in crucial battles* [Guerra Civil española. Zaragoza e Irun en batallas cruciales].

⁷⁰ Noticiario del 10 de septiembre de 1936, con referencia de archivo 282. La noticia, de 40" de duración, era la quinta de las ocho que componía el montaje y contaba con el título *Ruins of war. Irun sacked in Spain's latest Tragedy* [Ruinas de guerra. Irun destrozada en la última tragedia española].



frontera, un vehículo blindado franquista avanza hacia Irun: *“refugiados huyendo hacia la seguridad de Francia por el puente y por el río, desde el infierno de fuego de artillería que esparce muerte y es lo mejor que puede ofrecer a las desgraciadas gentes de España. Avanzando entre las multitudes de refugiados que huían se encontraban los primeros soldados insurgentes del general Mola”*. Mientras una columna franquista se adentra en las calles de Irun, la noticia se cierra con varias vistas desoladoras de la ciudad: edificios destruidos, calles destrozadas, casas que arden y levantan columnas de humo: *“el control de Irun ha pasado a nuevas manos, pero la ciudad es un amasijo de escombros, un triste monumento al salvajismo de la guerra, es la angustia y desolación. Una vez más les proporcionamos un vivo ejemplo de la inutilidad de la guerra”*.

El día 17⁷¹ el noticiario de la Gaumont muestra diversas escenas de la llegada a Francia de los refugiados vascos huidos (*“buques de guerra extranjeros continúan prestando asistencia en la evacuación de refugiados desde España. San Sebastián y Bilbao envían sus desafortunadas cargas humanas a San Juan de Luz”*). Y el 21 Gaumont termina su atención a la guerra en Gipuzkoa con una noticia titulada *Avances de los rebeldes. Una comparación entre Irun y San Sebastián*⁷². Las imágenes muestran las ruinas de Irun y el desescombro que se efectúa en la ciudad (*“bombardeada por la artillería del ejército insurgente y por sus aviones, la ciudad capturada de Irun presenta un lamentable espectáculo”*). En contraste, las siguientes imágenes muestran la ordenada entrada de las tropas franquistas en San Sebastián: una vista de la ciudad desde Urgull, la llegada del ejército entre la aclamación popular, camiones blindados que entran en Amara. El locutor señala las diferencias entre ambos momentos: *“también ha caído San Sebastián, pero el centro de recreo, conocido para tantos extranjeros como un lugar bello y alegre, no ha compartido la suerte de Irun. Las fuerzas del gobierno se retiraron sin resistencia y las tropas carlistas entraron triunfantes y fueron aclamadas con vigorosos vitoreos de la población civil”*. A partir de entonces, la atención informativa se centra en otros lugares y el equipo de filmación destinado a

⁷¹ Edición del 17 de septiembre de 1936, con referencia de archivo 284. La noticia, segunda de un total de seis y con un total de 54” de duración, contaba con el título *The Civil War: Refugees flee from home as ruin marches on* [*La Guerra Civil: los refugiados huyen de casa mientras la ruina sigue avanzando*].

⁷² Noticiario del 21 de septiembre de 1936, con referencia de archivo 285. La noticia, segunda de un total de diez, tiene una duración total de 52 segundos. Su título original es *Rebels sweep on. A comparison between Irun and San Sebastian*.



Gipuzkoa abandona la provincia con dirección a Bizkaia, siguiendo el avance de las tropas rebeldes.

El traslado hacia la provincia vecina siguiendo el avance del frente de combate da lugar a las últimas escenas filmadas en Gipuzkoa por el equipo de Gaumont. El 5 de octubre⁷³ las cámaras inglesas recogen el avance de las tropas franquistas hacia el oeste, marchando por un lugar indeterminado de Gipuzkoa (*“cuando las tropas de uno u otro bando avanzan, marchan a través de las ciudades como por las ruinas de una civilización perdida: los restos de edificios y puentes, los escombros que se encuentran en el camino de las facciones combatientes de la misma nación”*). A partir de entonces, Gipuzkoa sólo regresará al noticiero de Gaumont en imágenes ya de archivo: el 2 de marzo de 1939, con la guerra prácticamente concluida, la compañía prepara una noticia de cierre de edición que resuma todos los acontecimientos vividos en España en los últimos tres años⁷⁴. Entre las escenas elegidas, el espectador volverá a ver las emotivas imágenes de los refugiados que huían hacia Francia por el Puente Internacional al inicio de la guerra.

En el opuesto extremo ideológico del *BMN* y de *Gaumont* se encontraba el ***British Paramount News***. Con dos ediciones semanales, y activo desde 1931, era propiedad de la *major* norteamericana Paramount, que solía distribuirlo junto a sus películas de ficción. Si el *British Movietone News* se escoraba hacia el Partido Conservador inglés, el *British Paramount News* se encontraba en una línea más cercana al Partido Laborista, manteniendo una ideología izquierdista gracias sobre todo a la presencia de G. T. Cummins, redactor general del noticiero y figura independiente de gran importancia en el periodismo británico. Cummins se vio obligado a dimitir de su cargo por las presiones del gobierno inglés, pero consiguió mantener su cargo hasta mediados de 1939, por lo cual realizó el montaje y la supervisión de todas las noticias sobre la Guerra Civil aparecidas en el noticiero. Que cuentan con un enorme interés, pues suponen un caso aislado de revisión crítica de los acontecimientos históricos y de la actitud de

⁷³ Noticiero del 5 de octubre de 1936, referencia de archivo 289. La noticia, que abría un bloque de siete, tiene una duración total de 2'1". Su título es *Relief of Toledo. Franco's troops end 71 day siege* [Ayuda en Toledo. Las tropas de Franco acaban con un asedio de 71 días].

⁷⁴ Referencia de archivo 540. La noticia, de un total de 2'12" de duración, contaba con el título *Review of the Spanish Civil War* [Resumen de la Guerra Civil española].



los gobiernos europeos hacia el conflicto, frente al conformismo dominante en la mayor parte de noticias filmadas sobre la contienda. Desgraciadamente, se han perdido la mayor parte de bandas de sonido de los filmados, por lo cual su análisis resulta forzosamente incompleto en la actualidad.

La *British Paramount News* envió un equipo de rodaje a suelo español, posiblemente formado por los cámaras Fred Bayliss y J. Gemmell, que desplegaron una enorme actividad en el conflicto bélico, sobre todo en sus inicios: de las 55 noticias que sobre la guerra aparecieron en el noticiario, 21 se filmaron en 1936. Las imágenes referentes a Gipuzkoa no son abundantes pero sí de notable interés, filmadas con un notable riesgo para los *cameramen*, como se señalaba con una cierta frecuencia en el mismo noticiario⁷⁵. Muchas de ellas aparecieron también en otros montajes que realizaba la compañía Paramount para sus noticiarios de otros países: *Actualités Paramount* en Francia, *Paramount Sound Nieuws* en Holanda y *Paramount Journalen* en Suecia.

Las noticias comienzan a hacerse eco de los acontecimientos de Gipuzkoa en agosto de 1936, cuando la ofensiva nacional en la provincia abra el frente en Gipuzkoa. El noticiario del 17 de agosto⁷⁶ hace una breve referencia al avance de las tropas franquistas por el interior de la provincia, incluyendo diversas imágenes de la apenas conquistada Ordizia: banderas nacionales en los balcones, la multitud celebrando el triunfo nacional mientras saluda a la cámara con el brazo en alto, edificios destrozados. El asentamiento del avance encuentra su eco en el siguiente número del *British Paramount*⁷⁷: Tolosa ha sido conquistada y las imágenes nos muestran escenas de combate en un maizal, los cadáveres esparcidos por el campo de batalla, la entrada de los soldados en la ciudad y los festejos callejeros con los que la población civil celebra el triunfo,

⁷⁵ “Los cámaras del BNP corren peligros mortales para obtener imágenes de la lucha”, presentación del noticiario 571 del 17 de agosto de 1936.

⁷⁶ Noticiario número 571. La noticia, junto a otras escenas del frente, aparecía bajo el título *Madrid holds out: Spanish Civil War near climax* [*Madrid resiste al asedio: la Guerra Civil española llega a su punto culminante*], con una duración total de 3 minutos y 49 segundos.

⁷⁷ Noticiario 572 del 20 de agosto de 1936. La noticia, tercera de las cinco que componen el noticiero y con una duración total 2’08”, contaba con el título *Rebel attacks converge* [Los ataques rebeldes convergen]. La introducción de la noticia rezaba “*Spain – Government armies menaced on three sides. Insurgents take Tolosa, only 15 miles from San Sebastian*” (“*España - Las fuerzas gubernamentales amenazadas en tres flancos. Los insurgentes toman Tolosa, a sólo 15 millas de San Sebastián*”).



unos soldados carlistas que bailan al son de la banda de música municipal, y el alzamiento de la bandera franquista en el balcón del Ayuntamiento. Entre ellas, se intercalan varias escenas de un avión abatido por las defensas antiaéreas: caído en Biarritz, sus restos son revisados por la policía francesa.

El equipo de *British Paramount* trabaja en Gipuzkoa y sigue con continuidad los acontecimientos bélicos. Tras recoger el avance franquista por el interior, los cámaras se dirigen a San Sebastián, próximo objetivo militar de los rebeldes. Los noticiarios de agosto recogen varias imágenes de su situación: si el número del 24 de agosto muestra la ciudad sitiada⁷⁸, el del 31 incluye las primeras escenas de combate en la misma⁷⁹. Tras abrirse con unas imágenes de la llegada de las tropas moras a Burgos, donde son recibidas por el general Cabanellas, las escenas se trasladan a las cercanías de Donostia. Las tropas franquistas descansan en las trincheras antes de comenzar su ataque. El sonido de las cornetas marca el inicio del ataque: la caballería avanza, la infantería toma posiciones en la ladera de una colina. Los republicanos huyen intentando refugiarse en una loma cercana, pero no lo consiguen y son capturados⁸⁰.

Pero con la llegada de septiembre se prevé el inicio del ataque a Irun y la atención se centra en la frontera, a donde se traslada el equipo de rodaje. El noticiario del 7 de septiembre, apenas dos días después de la toma de Irun, incluye las primeras imágenes del desenlace de la batalla por la ciudad⁸¹. Tras la visión de un mapa de España que muestra el avance de las tropas franquistas y la importancia estratégica de la conquista de Irun, la acción pasa al frente: mientras los soldados combaten por San Marcial, un avión nacional bombardea la ciudad. Los civiles comienzan a huir

⁷⁸ Noticiario número 573. La segunda noticia de las cinco que lo componen aparece bajo el título *Spanish War deadlock: Victory still eludes both armies* [La Guerra Española en punto muerto: la victoria todavía elude a ambos ejércitos] e incluye varias imágenes de Donostia.

⁷⁹ Noticiario número 575. En la quinta de las seis noticias de la edición, bajo el título *Moors aid rebels. – Spain – Coloured troops reinforce northern army... Graphic pictures of attacks near San Sebastian* [Los moros ayudan a los rebeldes – España – Tropas de color refuerzan el ejército del norte... Imágenes gráficas de los ataques cercanos a San Sebastián].

⁸⁰ Las imágenes de la captura de los soldados procede del noticiario francés *Gaumont Actualités*, en su edición del 25 de septiembre de 1936. La noticia, *La guerre civile en Espagne. La lutte commencée depuis 2 mois, continue avec la même acharnement* [La Guerra Civil en España. La lucha que comenzó hace dos meses, continúa con el mismo encarnizamiento], cuenta con una duración total de 1'3". Referencia 1936.39-8.

⁸¹ Noticiario número 577, última de las seis noticias del día: *Rebels take Irun: Spain* [Los rebeldes toman Irun: España]. De una duración total de 2'12".



atravesando el Puente Internacional con sus pertenencias; milicianos y milicianas, apostados tras una barricada de sacos terreros, defienden desesperadamente sus posiciones. Las cámaras se trasladan a Hendaya, desde donde filman el resto de las imágenes: Irun arde y los últimos milicianos huyen por Behobia. La población civil comienza a agolparse en la estación de Hendaya y cientos de refugiados, algunos de ellos heridos en la batalla, cruzan en barcas la bahía de Txingudi buscando refugio en Francia. En una playa de Hendaya, esperan indicaciones de las autoridades mientras ven arder Irun al fondo. *“Irun is a ruined city. The pass to San Sebastian is open”* [*“Irun es una ciudad en ruinas. El paso hacia San Sebastián está ahora abierto”*]. Son posiblemente las últimas noticias de actualidad filmadas directamente en Gipuzkoa que aparecen en el *British Paramount*: conquistada la provincia, el equipo de rodaje se traslada a Toledo, donde los acontecimientos del Alcázar centran la actualidad. Desde entonces, sólo encontraremos unas breves escenas de combates en un lugar desconocido del frente Norte, de un grupo de prisioneros de guerra y de los habitantes de un caserío mostrando banderas blancas a los soldados nacionales en un número del noticiario de enero de 1937⁸². La fecha de edición de las imágenes, con el equipo de la *British* ya ubicado en Madrid, hace suponer que son escenas antiguas rodadas en un punto cercano a Eibar coincidiendo con la retirada de las tropas republicanas hacia Bizkaia en el otoño de 1936. Imágenes ahora recuperadas para completar el metraje necesario para la noticia, centrada en el pacto de no intervención en el conflicto apenas firmado por Alemania, Italia y la Unión Soviética. En fechas posteriores, el noticiario mostrará también diversas imágenes de intercambios de prisioneros y puestos fronterizos franceses, entre los que descubrimos varias escenas filmadas en Hendaya y San Juan de Luz⁸³.

⁸² Noticiario 618, del 28 de enero de 1937. La noticia, última de las seis del día, aparece bajo el título *Madrid raided as powers ban intervention: Madrid, Malaga and Oviedo* [*Madrid atacada mientras las potencias extranjeras prohíben la intervención: Madrid, Málaga y Oviedo*].

⁸³ El noticiario 626 del 25 de febrero de 1937 recogía diversas escenas de controles policiales instalados en la frontera de Hendaya. La noticia, quinta de las seis del día y con una duración de 49 segundos, cuenta con el título *Power ban on Spanish intervention* [*Las potencias prohíben la intervención en España*]. Por otra parte, el noticiario 785 del 5 de septiembre de 1938 recogía la llegada de un centenar de brigadistas cruzando la aduana y atravesando Hendaya escoltados por la policía. La noticia, segunda de las seis del día, tenía una duración de 41 segundos y contaba con el título *Spain “swaps” prisoners* [*España “intercambia” prisioneros*].



Por último, se ocupó también de la actividad bélica en Gipuzkoa el ***Universal Talking News***. Noticiero nacido en 1930 de la mano de la Universal Pictures, en 1936 había sido comprado por la General Cinema Finance Corporation del magnate de las comunicaciones J. Arthur Rank. El tratamiento que dio siempre a las noticias de la contienda bélica española viene marcado por la personalidad de su comentarista jefe R. E. Jeffrey, muy interesado por los acontecimientos y que incluso llega a viajar a España como corresponsal de guerra en febrero de 1938. Pese a su latente sentimiento antimonárquico, sus comentarios se desligaron del apoyo a la República para orientarse hacia un punto de vista pacifista, profundamente alarmado por el absurdo de la guerra. De todos modos, no es ésta más que una opinión fundada en un estudio fragmentado del material referente a la contienda: la mayor parte del noticiero no es visible hoy en día al no contar con un soporte de seguridad para su visionado.

Por desgracia, el interés que presentan las imágenes del *Universal Talking News* es limitado. Sólo dos noticias hacen referencia a los acontecimientos del frente Norte, y la mayoría de sus escenas no son propias sino que proceden de diversos noticieros franceses.

La primera de ellas es la compuesta por imágenes propias y data de agosto de 1936. Se trata de una noticia sobre la toma de Errenteria de gran interés. Los cámaras británicos avanzan desde Navarra con una columna rebelde en su marcha hacia San Sebastián. Al encontrar oposición en Errenteria, las tropas toman posiciones para hacer frente a sus enemigos. Las imágenes muestran varias escenas de la localidad bajo el fuego, y la noticia se cierra con unas crudas imágenes de varias viviendas carbonizadas. El comentarista señala cómo “*se muestra poca compasión. Destruir o ser destruido es el salvaje lema en un lugar donde la caldera del diablo, la inmunda guerra, se encuentra en ebullición*”⁸⁴.

Dos meses después, el *Universal Talking News* muestra una última noticia sobre el frente Norte en su metraje. El informativo ofrece una noticia de duración extraordinaria en la que realiza un

⁸⁴ Noticiero número 634, fechado el 6 de agosto de 1936. La noticia, tercera de las cinco que componían el informativo, cuenta con el título *In Spain today* [*Hoy en España*] y tiene una duración de 74”.



panorama de la situación bélica⁸⁵, y en ella incluye unas inevitables imágenes de la reciente toma de Irun. No son escenas propias, sino procedentes de cámaras francesas, y muestran la huida de refugiados por el Puente Internacional cargando sus enseres domésticos y la muy utilizada secuencia que recoge a numerosos exiliados y curiosos contemplando el incendio de la ciudad fronteriza desde las playas francesas.

Al margen de estos noticiarios, debemos destacar la existencia del **Pathé Gazette**, noticiario de gran reputación en la época. El *Pathé Gazette* había nacido con la llegada del sonoro, absorbiendo en 1930 otros dos noticiarios de menor importancia: el *Pathé Super Sound Gazette* y el *Pathé Super Gazette*. Contaba con dos ediciones semanales y participaba en la Associated British Picture Corporation controlada por John Maxwell, a la que también pertenecía la importante productora de largometrajes British International Pictures. Su difusión era amplia (cubría Gran Bretaña e Irlanda) y se situó desde un primer momento cercano al bando franquista.

La conservación del archivo del *Pathé Gazette* es defectuosa, lo que impide ubicar correctamente un material de gran calidad y notablemente amplio (68 noticias se ocuparon de la Guerra Civil española). Se desconoce, igualmente, si la compañía envió algún operador al conflicto, aunque las referencias encontradas en las noticias parecen indicar que al menos uno trabajó en España en los primeros compases del conflicto: Butler, destinado en la zona de Cataluña. De todos modos, el noticiario se nutrió básicamente de imágenes compradas a muchas otras compañías, especialmente al *Pathé Journal* francés y en menor medida el *LUCE* italiano. Parece claro que ningún corresponsal de *Pathé Gazette* fue enviado al frente Norte.

Sólo dos de las noticias referentes a la Guerra aparecidas en el *Pathé Gazette* parecen incluir referencias a los sucesos bélicos de Gipuzkoa: serán diversas imágenes de la toma de Irun, que

⁸⁵ Noticiario número 643, fechado el 7 de septiembre de 1936. La noticia, segunda de las siete que componían el informativo, cuenta con el título *Troubled Spain* [*Problemas en España*] y tiene una duración total de 156”.



aparecían en las ediciones del 7 y 10 de septiembre de 1936⁸⁶. Las escenas provenían del *Pathé Journal* francés⁸⁷.

⁸⁶ La edición del 7 de septiembre de 1936 se abría con la noticia *Spanish Civil War / Fall of Irun* [*Guerra Civil Española / Caída de Irun*], de 42 segundos de duración. Pertenecía a la edición 36/72. La del día 10 incluía seis noticias, de las cuales la segunda, de 3'49", se abría con el título *Irun occupied. Vivid pictures of Spanish civil war* [*Irun ocupado. Intensas imágenes de la Guerra Civil Española*]. Noticiario PG.36/73.

⁸⁷ El estado de conservación del archivo del *Pathé Gazette* ha impedido consultar las imágenes y ubicarlas correctamente. De todos modos, con toda probabilidad se traten de las escenas que aparecían en el *Pathé Journal* de los días 3 y 10 de septiembre de 1936 (códigos de identificación PJ.356.11 y PJ.357.14, correspondientes a las referencias 16 y 237 de Filmoteca Española). El del día 3 incluía la noticia *Visions de Espagne* [*Vistas de España*], y el del 10 *La guerre d'Espagne* [*La guerra de España*].



2.5 Los operadores norteamericanos: *Hearst Metrotone News*

El noticiario estadounidense *Hearst Metrotone News* había aparecido en 1929, aunque la empresa, propiedad de William Randolph Hearst⁸⁸, rodaba desde 1917 diferente material documental que era comprado o distribuido por las grandes *majors* norteamericanas. Hearst, profundamente nacionalista y conservador, mostró rápidamente abiertas simpatías hacia las tropas franquistas, lo que provocó que incluso intentara levantar en 1939 una película profascista sobre los acontecimientos del Alcázar de Toledo que debía ser interpretada por la actriz Marion Davies, amante del magnate, y escrita por Knickerboker, enviado especial de la News Service de Hearst a la guerra española. La película nunca llegó a realizarse por presiones nacidas en diversos grupos de izquierda, pero los noticiarios de Hearst contaron con una presencia constante de los acontecimientos bélicos de la Guerra Civil, seguida con cierta regularidad por el noticiero.

Resulta difícil establecer quién rodó las imágenes de la contienda que aparecieron en el noticiario *Hearst Metrotone News*: los archivos de la compañía señalan cómo gran parte de las mismas eran compradas a noticieros americanos (Fox, Universal) y europeos (los franceses Gaumont y Éclair, la casa alemana UFA, la italiana LUCE, e incluso los españoles *España al día*, propiedad de la Generalitat de Cataluña, y Film Popular, cercano al gobierno republicano). Pero analizando la procedencia y el orden de las escenas de la guerra aparecidas en sus noticiarios puede establecerse cómo la compañía envió a dos operadores a cubrir la contienda: uno de ellos, Gaston Chelle, cubrió los sucesos de la zona nacional; mientras que el otro, Cabrières, haría lo mismo con los de la zona republicana. A ellos se unió, amén del ya mencionado Knickerboker, uno de los reporteros más importantes con que contaba *Hearst Metrotone*, el capitán Ariel Vargas (único cuya presencia en suelo español aparece documentada), que optó por establecerse cómodamente en Burgos, capital del gobierno franquista, y no acercarse en ningún momento al frente de guerra. Las imágenes

⁸⁸ William Randolph Hearst fue el gran magnate de la prensa estadounidense en el tránsito del siglo XIX al XX. Ejerció desde la sombra un inmenso poder gracias a un enorme emporio informativo, formado por un gran número de periódicos y revistas y por diversas producciones cinematográficas. La biografía más o menos ficcionada de Hearst se convirtió en popular gracias a su velado *biopic Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941).



obtenidas por los operadores del *Hearst Metrotone* serán siempre secundarias, alejadas por lo general de la zona de combate y de un interés sólo relativo. La edición del noticiario, sin embargo, presenta una enorme cantidad de escenas de gran valor, aunque todas ellas fueron compradas a otras compañías, especialmente a las francesas, las más activas en el conflicto y las que recogieron escenas de riesgo en las mismas zonas de combate.

El equipo de *Hearst Metrotone News* nunca pisó suelo guipuzcoano, lo cual no significa que las noticias generadas en la provincia no tengan espacio en sus ediciones. Más bien al contrario: la primera presencia de imágenes rodadas en la provincia para el noticiario norteamericano datan del mismo julio de 1936. Escenas por otra parte rutinarias y de escaso valor documental: no son más que unas tomas de unos bailes folklóricos en San Sebastián que habían sido compradas a la Gaumont francesa⁸⁹. Pero el estallido de la contienda, sin embargo, presenta numerosos atractivos para la Hearst, y la existencia de una sucursal de la compañía en París acelera la marcha de un grupo de operadores hacia suelo guipuzcoano. Gaston Chelle es el primero en partir desde la capital francesa, llegando pocos días después a Hendaya, donde supuestamente espera instrucciones y cumplimenta la burocracia necesaria para atravesar al país vecino. Desde allí realiza las primeras tomas de *Hearst Metrotone*, que aparecerán en el noticiario del 27 de julio de 1936⁹⁰. La noticia, bajo el título *Scenes at French-Spanish border, Spain* [*Escenas en la frontera franco-española, España*] incluía varias secuencias rodadas en la ciudad fronteriza: el tráfico detenido en Hendaya, varias vistas del puente que atraviesa el Bidasoa, los gendarmes controlando la documentación de quienes intentan atravesar la frontera, y una escena con un tren que, detenido en la estación de Hendaya, se ve obligado a regresar a su punto de partida.

Mientras la Hearst envía a otro de sus operadores franceses, Cabrières, a territorio republicano, Gaston Chelle intenta cruzar la frontera para asentarse en la zona nacional. La dificultad de atravesar por tierra el frente le hará llegar hasta las posesiones españolas en África, desde donde, previo paso por Gibraltar, llegará a Sevilla a mediados del mes de agosto. Las últimas escenas que había rodado en la frontera se incluyen, junto con otras compradas a

⁸⁹ Las escenas aparecen en la noticia *Civil War. Spain* [*Guerra Civil, España*], aparecida en los noticiarios de julio de 1936 y con fecha de archivo 14 de septiembre de 1936.

⁹⁰ Referencia de archivo HM, 7-289.



la Universal (posiblemente las referentes a los turistas que se refugian en Marsella y las de los requetés que parten hacia el frente desde Pamplona), en uno de los noticiarios siguientes de la Hearst: el del 3 de agosto, bajo el encabezado *Civil-War, Spain [Guerra Civil, España]*⁹¹. En ella, junto a las imágenes rodadas en Hendaya (varias tomas de gendarmes fronterizos y nuevamente del tren que es detenido en la estación) aparecen ya las primeras escenas del suelo guipuzcoano: panorámicas de Irun y del Puente Internacional, un automóvil detenido por la policía, la multitud que se agolpa en la frontera intentando huir a Francia y una toma del cruce fronterizo de Dantxarinea.

Con Cabrières y Chelle asentados en Madrid y Sevilla, respectivamente, el enviado *estrella* de la compañía capitán Ariel Vargas entra en España y se dirige velozmente a Burgos, nueva capital de la España franquista. La dificultad en las comunicaciones y sobre todo la desidia de Ariel Vargas, que prefiere seguir la evolución de la contienda desde Burgos, obliga al *Hearst Metrotone News* a comprar las escenas del frente Norte, cuya actividad militar acaba de comenzar en Irun. A lo largo de los meses de agosto y septiembre aparecerán en el noticiario numerosas escenas rodadas en suelo guipuzcoano, la mayor parte de ellas de enorme valor documental. Todas serán compradas al noticiario *France Actualités*. Resulta de interés realizar un breve repaso de las incluidas en *Hearst Metrotone*.

La primera de ellas será la denominada *Civil War, Hendaye, France and Spain* que aparece en la edición del 31 de agosto⁹². Recoge en un primer momento la huida de la población civil hacia Francia tras el inicio de la ofensiva franquista (las “tropas blancas” según la narración del noticiario) sobre Irun el 10 del mismo mes. De allí a acción se traslada a Lasarte, donde se muestra el puente de la localidad destrozado para evitar el avance de los golpistas. Los milicianos, que hacen guardia en la carretera, advierten la llegada de los carlistas a Urnieta. Se defienden del ataque, viéndose obligados a huir hacia un caserío de los alrededores. La defensa queda en manos del grupo “Lenin” y del batallón formado por los mineros de Andoain. La noticia se complementa con imágenes del destrozo causado por el bombardeo a San Sebastián: los operadores han recogido tomas del buque “Almirante Cervera”, de varias explosiones, y de la maternidad y la vía férrea a Pamplona

⁹¹ Referencia de archivo HM, 7-291.

⁹² Referencia de archivo 7-299, con fecha de archivo del 14 de septiembre de 1936.



destruidas. Diversas escenas de los combates en Andoain quedarán también en manos de la Hearst, aunque serán eliminadas del montaje final del noticiero⁹³.

Si posiblemente este recorte fue motivado por razones de montaje, otras noticias fueron expeditivamente eliminadas por razones ideológicas. La tendencia franquista del noticiario norteamericano no permitió la exhibición de la noticia *Spanish Civil War scenes, Spain* que se hizo llegar a la productora por aquellas fechas⁹⁴. Junto a un par de escenas de escasa importancia (una breve vista panorámica de San Sebastián desde Igueldo, unas tomas del general Mola saliendo del cuartel), la noticia incluía duras imágenes de los resultados de la batalla en Oiartzun: la localidad tras el bombardeo, varios coches blindados capturados y numerosos cadáveres de milicianos republicanos, entre los que podía reconocerse el del comandante Garmendia. La crudeza de las escenas no fue permitida por la compañía de Hearst, interesada en mostrar la contienda de una manera aséptica y limitada a abstractas acciones bélicas sin consecuencias directas sobre la población.

El final de los combates en la frontera será recogido generosamente en su noticia *Spanish Civil War, Spain* del 14 de septiembre de 1936⁹⁵. Son las imágenes de mayor valor de las mostradas por el noticiario norteamericano, y recogen escenas de gran interés sobre las consecuencias de la batalla en Irun. Incluyen diversas tomas del combate, con el ataque de las tropas franquistas que avanzan refugiándose tras los árboles que pueden protegerlos de los disparos. Al concluir la batalla, se muestra Irun completamente destrozado, varios edificios derruidos, un avión caído sobre un convento y una fábrica de Hondarribia que arde violentamente. Un niño muerto es depositado en un coche de la Cruz Roja mientras ésta comienza a atender a los numerosos soldados franquistas heridos. Los prisioneros son registrados, un matrimonio campesino se rinde en la puerta de su casa ondeando una bandera blanca, gran parte de

⁹³ Forman parte de la noticia *General Miguel Cabanellas, President of the Committee of National Defense* [*El General Miguel Cabanellas, Presidente del Comité Nacional de la Defensa*], con fecha de archivo 14 de septiembre de 1936. En ellas puede observarse a varios milicianos disparando desde una ventana y desde los tejados, respondidos por una ametralladora nacional; la captura de un vehículo blindado y la hora del rancho de los milicianos. La noticia incluye una escena con varios jóvenes enrolándose en las tropas nacionales para detener el comunismo, cuya procedencia podría ser nuevamente Andoain o, más posiblemente, Burgos.

⁹⁴ La fecha de archivo de la noticia es el 15 de septiembre de 1936.

⁹⁵ Referencia de archivo 7-303, con fecha (evidentemente errónea) de 21 de julio de 1936.



la población huye hacia Francia. Los rebeldes agitan una bandera monárquica junto a la frontera.

Con el final de la campaña bélica, Gipuzkoa desaparece del noticiario *HMN*. Sólo ocasionalmente volverán a aparecer imágenes de la provincia en sus ediciones, siempre con escenas rutinarias, de escasa importancia, y con la única finalidad de rellenar espacio para concluir el montaje final del noticiario. Así sucederá en junio de 1937⁹⁶, cuando se mostrarán unas breves imágenes panorámicas de Irun. Y quedaron sin utilizar una serie de escenas que contaban con un mayor interés, al mostrar la situación en la localidad fronteriza a finales de 1937, cuando la cruda batalla que había destrozado la ciudad quedaba ya lejana⁹⁷. La cámara recogerá diversas imágenes de la Guardia Móvil y la patrulla ciclista que recorría el Bidasoa, del control de los vehículos dirigidos a Biriadou, de la vigilancia establecida en el Puente Internacional hacia quienes cruzaban la frontera y del cambio de guardia en Behobia. Se muestran también las motoras que vigilan el río y de la defensa antiaérea establecida en Hendaya. Escenas interesantes pero de escaso calado tomadas por los operadores Petiot y Mejat.

El archivo de *Hearst Metrotone News* contiene una última secuencia (descartada del montaje definitivo de sus noticiarios) rodada en territorio guipuzcoano una vez finalizada la contienda. Las escenas datan de agosto de 1939 y recogen el momento en el que el mariscal Pétain, futuro líder de la Francia colaboracionista, llega a Hendaya en su camino hacia Burgos, donde presentará sus credenciales como embajador de su país en la España nacional. Las imágenes, compradas al *Éclair Journal*, documentan el momento en el que las tropas francesas rinden homenaje a Pétain y éste es recibido en el Puente Internacional por diversos oficiales españoles. La noticia concluye con la salida del mariscal hacia San Sebastián, iniciando su camino hacia Burgos⁹⁸.

⁹⁶ Noticia bajo el encabezado *Spanish war, Irun and Bilbao, Spain*, en la edición del 7 de junio de 1937. Referencia 8-275, fecha de archivo 4 de octubre de 1937.

⁹⁷ Noticia *Spanish war story. French-Spanish border at Hendaye, France* [*Historias de la Guerra española. La frontera franco-española en Hendaya, Francia*], con fecha de archivo 20 de diciembre de 1937.

⁹⁸ Noticia *Marshall Petain, new French Ambassador at Hendaye, Spanish border* [*El Mariscal Pétain, nuevo Embajador francés, en Hendaya, frontera española*], con fecha de archivo 7 de agosto de 1939.



2.6 El noticiario norteamericano Fox y sus sucursales europeas

El noticiario creado por la productora norteamericana Fox era uno de los de mayor importancia y distribución a nivel internacional: baste para comprobarlo el dato de que en 1946 se realizaba en 12 lenguas diferentes y era exhibido en 47 países. Creado en edición silente en 1917 bajo el título *Fox News*, se convirtió en sonoro en 1927. Su difusión y exhibición en todo el territorio español, no sólo durante el periodo de la Guerra Civil, son confusas, pues sólo tenemos noticia de su conservación parcial en el Filmarchiv de Berlín. Sí conocemos, sin embargo, que en el periodo de la contienda la edición norteamericana contaba con dos ediciones semanales y que entre 1937 y 1939 cambió su nombre por el de *Fox Movietone News*. No debemos olvidar tampoco que desde el periodo mudo Fox realizaba una edición española de su noticiario que durante la Guerra Civil todavía se editaba en zona republicana bajo el nombre *Noticiario Fox Movietone*, hoy desgraciadamente desaparecido.

El *Fox Movietone* fue desde el principio de la contienda el noticiario visto con mayor agrado por el gobierno de Burgos. Si bien es cierto que los diarios filmados por Alemania e Italia no debían en principio contar con mayores suspicacias entre las autoridades franquistas, también lo es que los diferentes vaivenes políticos del régimen de Franco terminaron provocando numerosas tensiones y suspicacias. El *Fox Movietone*, sin embargo, se situaba abiertamente en el sector más conservador de los golpistas y nunca encontró problemas en la Junta de Censura, al tratar siempre con respeto, cuando no veneración, las acciones militares de las tropas franquistas.

La edición norteamericana del *Fox Movietone* no era la única que promovía la compañía. Además de la española, ya señalada anteriormente, la casa contaba con una británica (*British Movietone News*), una alemana (*Fox Tönende Wochenschau*), una francesa (*Actualités Movietone Fox*), una holandesa (*Fox Movietone Nieuws*) y, por último, una irlandesa (*Irish Movietone News*). De todos ellos, se ha analizado anteriormente como noticiario independiente, por su importancia, el *British Movietone News* inglés.



Las restantes ediciones ofrecieron ocasionalmente alguna escena filmada en Gipuzkoa, normalmente procedente de dicha edición británica. Es el caso del francés **Actualités Movietone Fox**, que en su edición del 13 de septiembre de 1936⁹⁹ presentaba un bloque de imágenes de imágenes de un buque de guerra alemán desembarcando refugiados en San Juan de Luz, junto a otro con vistas de la bahía de La Concha y varios desfiles celebrados en San Sebastián tras su ocupación militar. Todas ellas proceden del *British Movietone News*¹⁰⁰.

La edición irlandesa del noticiario, el **Irish Movietone News**, incluye en dos de sus montajes de agosto de 1936 varias escenas de la toma de Irun y Tolosa. Todas ellas podrían proceder igualmente del *British Movietone News*, aunque su ubicación es más compleja.

Las imágenes de los combates en Irun¹⁰¹ muestran el avance de las unidades del ejército franquista y el fuego iniciado por su artillería. Los nacionales atacan un caserío y capturan un prisionero, mientras un soldado herido es llevado a retaguardia. Son escenas breves (apenas 40 metros de longitud), lo que complica aún más su clasificación. Según el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*¹⁰², la fuente más fiable para encontrar una referencia, podrían proceder del noticiario *British Movietone News* del 30 de julio de 1936¹⁰³. Sin embargo, esa edición no recogía ninguna noticia filmada en Irun. Tampoco el *Fox Movietone News* ofrece ninguna escena similar en su metraje. Un análisis detallado de las imágenes, sin embargo, nos permite reconocerlas como escenas descartadas del noticiario francés *Gaumont* en su edición del 28 de agosto de 1936¹⁰⁴. Un pequeño fragmento de éstas fue incluido en su edición de este día.

⁹⁹ Se trata de una noticia de 46'2 metros de longitud conservada en el FilmArchiv de Berlín con referencia *AMF. (19). Sur les fronts spagnols. Dans la Guadarrama. Les nationalistes occupent Saint Sebastian [En los frentes españoles. En el Guadarrama. Los nacionalistas ocupan San Sebastián]*.

¹⁰⁰ Las escenas de San Juan de Luz proceden del *British Movietone News*, referencia volumen 8 número 380-A (17 de septiembre de 1936). Las de Donostia, del *British Movietone News* referencia volumen 8 número 381 (21 de septiembre de 1936).

¹⁰¹ Noticiario de agosto de 1936, referencia de archivo IMN (6).

¹⁰² Amo, Antonio del (coord.): *Op. cit.*, p. 561.

¹⁰³ Referencia de archivo 373-A.

¹⁰⁴ Referencia 1936-35.5 y 1936-35.6. Noticia *La Guerre Civile en Espagne [La Guerra Civil en España]*, de un total de 71'9 metros de longitud (2'37" de duración).



Las escenas filmadas en Tolosa¹⁰⁵ no presentan tantas dificultades para su ubicación. Un sacerdote bendice a los soldados franquistas, que se preparan para hacer su entrada triunfal en la localidad. Montados en camiones, atraviesan el Paseo de San Francisco, pasando bajo una gran pancarta con el escrito “Café Frontón” mientras saludan a la población. A los lados, varios carros blindados abandonados por el enemigo. La multitud, cargada de banderas, pasa por el mercado camino del desfile: entre los presentes, la cámara recoge a una mujer, con peineta y una enorme bandera española, que camina escoltada por varios carlistas. Los soldados bailan por la calle. Las escenas proceden de la edición del 20 de agosto de 1936 del noticiario *British Movietone News*¹⁰⁶, aunque incluyen algunas imágenes inéditas, posiblemente de recortes de dicha edición.

La última secuencia analizada de entre las incluidas en el *Irish Movietone News* es mucho más tardía, de junio de 1938. La componen dos fugaces imágenes de una plácida San Sebastián, muy alejada ya del frente de guerra. La primera escena muestra a cuatro soldados apoyados en el balcón del Casino, actual Ayuntamiento, admirando las vistas de La Concha. La segunda es una panorámica de la bahía desde el Monte Igueldo¹⁰⁷. El filmado procede del *British Movietone News* del 16 de junio de 1938¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Noticiario de agosto de 1936, referencia de archivo IMN (7). La noticia en su totalidad contaba con una longitud de 78 metros, las imágenes de Tolosa se reducen a 15’2.

¹⁰⁶ Referencia de archivo: vol. 8, núm. 376A.

¹⁰⁷ Noticiario de junio de 1938, con referencia de archivo IMN (5). La noticia total cuenta con 45 metros de longitud.

¹⁰⁸ Referencia de archivo: vol. 10; num. 471A.



2.7 El equipo italiano: el *Istituto LUCE*

L'Unione Cinematografica Educativa había nacido en 1913 como asociación de jóvenes cineastas interesados en divulgar conocimientos sobre el recién nacido medio cinematográfico. Pero su actividad nunca consiguió abrirse camino en el mercado, quedando bloqueada su producción durante la I Guerra Mundial. Sin embargo, la llegada del fascismo a Italia, con su fascinación por los nuevos métodos de propaganda, llevó a Mussolini a absorber la asociación para sus intereses. En 1926, por lo tanto, la asociación pasa a denominarse L.U.C.E., en referencia a las siglas de su nombre originario, y marca como objetivos “*la difusión de la cultura popular y de la instrucción general por medio de las imágenes cinematográficas, comercializadas al más bajo precio o distribuidas con fines benéficos y de propaganda nacional y patriótica*”¹⁰⁹. Transformado de este modo LUCE en Ente oficial, el movimiento fascista se planteará la creación de un *giornale* (noticiero) oficial y único de proyección obligatoria en las salas italianas.

El *Noticario LUCE* arranca en Italia, por lo tanto, como edición muda en junio de 1927, pasando a su versión sonora en 1931. Al comenzar la Guerra Civil española, la presencia de la contienda en el mismo alcanzará por momentos un importante relieve¹¹⁰, pero los diversos vaivenes por los que pasa el gobierno de Mussolini van a mediatizar su tratamiento en la pantalla. Ya desde una fecha tan temprana como el 19 de agosto de 1936 había mostrado imágenes relativas a la contienda, primero reciclando el material filmado por la casa Paramount y poco después mediando lo rodado por sus propios operadores. Pero el tratamiento dado a estas imágenes era en principio bastante templado y no del agrado del gobierno franquista: el *Cinegiornale* mantenía una aparente equidistancia entre ambos bandos, debido a la intención de Mussolini de evitar que se conociera su implicación en el conflicto español ante el temor de una reacción internacional. Prueba de ello es el título de esta

¹⁰⁹ Ferlanti, Giovanna: “Apuntes para una historia del *Cinegiornale LUCE*”, en Amo, Alfonso del: *Op.cit.*, p. 91.

¹¹⁰ De las 127 noticias internacionales “de actualidad” que aparecen en el *Cinegiornale* entre 1936 y 1939, 69 son referidas a España; mientras que de las 23 italianas 14 están relacionadas con el conflicto hispano. La mayor parte de ellas aparecen, además, en un lugar importante dentro de los noticieros. Según datos de Mazzoccoli, F.: *Film Luce e guerra di Spagna*. Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza per la Biennale di Venezia, 1976, pp. 1-96.



primera noticia referente al conflicto, que marca abiertamente el carácter rebelde del nuevo gobierno nacional: “A Burgos, sede del governo insurrezionale, affluiscono i volontari del Nord della Spagna” [Los voluntarios del Norte de España acuden a Burgos, sede del gobierno insurrecto]¹¹¹.

Las noticias referentes al conflicto español en el *Cinegiornale* son frecuentes a lo largo del mes de agosto de 1936¹¹², aumentando progresivamente su dureza tanto en las escenas de violencia por parte de las tropas republicanas mostradas en la pantalla como en los comentarios en *off* que acompañan a las mismas. Éstos comienzan a apoderarse de una serie de adjetivos y epítetos que pronto se convertirán en obsesivos: “La plebe roja ha desfogado sus instintos contra el grupo marmóreo, un Cristo moribundo, y como éste muchos otros monumentos y obras de arte han sido destruidos...”¹¹³. “La plaza de Zocoder de Toledo y muchos edificios son reducidos a un cúmulo de escombros humeantes bajo el efecto de los incendios provocados por la locura destructora de la milicia roja...”¹¹⁴. Es el origen del discurso del que poco tiempo después se apoderará la retórica franquista, que enfrenta a dos fuerzas, una *destructora y anárquica* propia de las tropas republicanas, frente a otra *constructora y difusora de la civilización* de las fuerzas nacionales.

Los métodos de propaganda franquistas y fascistas parecían estar abocados a una línea común. Más cuando el 28 de noviembre de 1936 se había firmado un acuerdo de colaboración mediante el cual cada uno de los dos firmantes se compromete a dar preferencia al otro en la importación de todo tipo de materiales. Pronto, estos acuerdos afectarán directamente al ámbito de la cinematografía: como fruto de ellos, el Instituto LUCE establece en enero de 1937 en Salamanca la oficina USP (*Ufficio Stampa e Propaganda*), dependiente del *Ufficio per la Spagna*, que mediante su sección *Fotografia e Cinema* se encargará de propagar por el territorio nacional el material audiovisual italiano necesario y de enviar a Italia imágenes de la participación de sus fuerzas en la Guerra Civil. Aunque en un principio bajo la dirección de Luca Pietromarchi

¹¹¹ Se trata de un reportaje de 67´4 metros recogido en el *Cinegiornale Luce* con referencia B0938, del 19 de agosto de 1936.

¹¹² Aparecen noticias referentes a la contienda en los noticiarios con referencia B0938, B0939, B0940, B0941 y B0943 (es interesante señalar que es en este último donde se hace mención por primera vez al Alcázar de Toledo).

¹¹³ *Cinegiornale LUCE* núm. 940.

¹¹⁴ *Ibidem*.



(cargo posteriormente ocupado por Guglielmo Danzi, Lamberti Sorrentino y Carlo Bossi), la autoridad real del USP estuvo siempre a cargo del Conde Galeazzo Ciano, ministro de Asuntos Exteriores del régimen mussoliniano y yerno del Duce.

Antes de estos acuerdos, sin embargo, siguió predominando la prudencia de un gobierno italiano interesado en asentar alianzas con diversos países de Europa que no veían con agrado la participación de Mussolini en el conflicto español. Las noticias de la Guerra Civil, por consiguiente, se espaciarán hasta su práctica desaparición durante todo el año de 1936. Aparte de la ya señalada información inicial con filmados de Burgos, sólo ocho noticias más sobre la contienda aparecerán en los noticiarios hasta fin de año, y siempre tratadas con una aparente equidistancia. Como señala Mino Argentieri: *“la consigna era solidarizarse con los insurgentes, relacionar la destrucción con la reacción al desorden social, al desmantelamiento de las instituciones y a la superchería de los comunistas, pero simular imparcialidad”*¹¹⁵.

Pero las directrices de Roma comienzan a cambiar y el material manejado por el USP se verá obligado a responder a las mismas. El cambio de orientación es observable en el material rodado a partir de marzo de 1937, donde los comentarios de las imágenes se van decantando a favor de un abierto partidismo. A partir de entonces y hasta el final de la guerra, aparecerán en el *Cinegiornale* un total de 122 noticias relacionadas con la contienda (35 en 1937, 40 en 1938 y otras 5 en 1939). La inicial neutralidad oficial desaparece definitivamente, dejando lugar a un abierto apoyo al bando franquista, al tiempo que se diluye la simpatía mostrada hasta entonces por los operadores italianos hacia Falange, grupo político que sentían como más cercano, en favor de un apoyo general a todo el conglomerado de grupos políticos que formaban el bando nacional. Y, sobre todo, las imágenes se convirtieron en un caballo de batalla contra el marxismo, principal obsesión del régimen fascista italiano.

Respondiendo a estos intereses, en estas fechas comienzan a llegar a España los primeros operadores italianos, muchos de ellos provenientes de las campañas africanas¹¹⁶. En fecha aún

¹¹⁵ Argentieri, Mino: *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*. Vallecchi, Florencia, 1979, p. 130.

¹¹⁶ Serán Santucci, Furio (o Mario, según fuentes) Scarpelli, Leoni, Maggi, Sallusti, Leone Bioli, Cartoni, Vittorio Abbati, Guido Giovinazzi (o Giovanazzi, según fuentes) y Urbani, según señala Mino Argentieri en *Op. cit.*, p. 131.



desconocida: según Argentieri y Brunetta¹¹⁷, no actuarán en España hasta verano de 1937; según el historiador franquista Carlos Fernández Cuenca su llegada fue anterior, produciéndose en el mes de febrero del mismo año, momento en el que tuvo lugar la intervención de las tropas italianas en la toma de Málaga (4 a 8 de febrero) durante la cual se rodará el material utilizado en el cortometraje *Liberazione di Malaga*. Esta última fecha parece, por lo tanto, más convincente, tanto por la política de colaboración entre los gobiernos fascistas hispano-italianos como por la posible ubicación cronológica de los documentales *Le organizzazioni falangisti a Palma di Majorca* y *¡Arriba España! Scene della guerra civile in Spagna*. Si bien en el *Cinegiornale LUCE* ninguno de los miembros del equipo enviado a España aparecerá acreditado hasta que en el número 1.156, con fecha 1 de septiembre de 1937, Leoni y Furio Scarpelli aparezcan como responsables de la fotografía de la noticia *Santander. Con i legionari verso le prime linee del fronte di Santander* [Santander. Con los legionarios hacia las primeras líneas del frente de Santander], lo cierto es que desde mediados del mismo año los noticieros contaban con imágenes rodadas por los operadores italianos en el conflicto español.

Pese a este baile de fechas, una cosa queda bien clara: ningún equipo italiano se encontraba en Gipuzkoa durante los meses de acciones bélicas. La provincia aparece fugazmente en cuatro de sus noticiarios de los primeros meses de guerra: la edición del 19 de agosto¹¹⁸ incluye varias imágenes de la frontera de Irun (filmadas todas ellas desde Francia), de varias luchas entre maizales en la provincia y de la llegada de las tropas franquistas a Errenteria, todas ellas de origen desconocido; la del 26 de agosto¹¹⁹ recoge escenas de combates filmados en Tolosa, procedentes con toda probabilidad de algún noticiario británico; y la del 18 de noviembre¹²⁰ de los combates en Irun y de la huida de la población a Francia. Sus

¹¹⁷ Brunetta, Gian Piero: “Con i fascisti alla guerra di Spagna”. *Bianco e Nero* núm. 3, julio / septiembre de 1986; y Argentieri, Mino: *Op. cit.*, pp. 131-133. Román Gubern se muestra también de acuerdo con esta teoría.

¹¹⁸ Tercera de las ocho noticias del *Cinegiornale* con referencia B939, del 19 de agosto de 1936. Con una duración de 3’30” (101 metros de longitud), recibe el título de *Alcuni episodi della guerra civile spagnola* [Algunos episodios de la guerra civil española].

¹¹⁹ Tercera de las siete noticias del *Cinegiornale* número 943. La duración de la misma es de 4’41” y su título *Algeiras. Episodi della guerra civile in Spagna, Toledo, Tolosa, Madrid* [Algeiras. Episodios de la guerra civil en España, Toledo, Tolosa, Madrid].

¹²⁰ Cuarta de las nueve noticias del *Cinegiornale* con referencia B0994. La duración de la misma es de 2’42” (72’9 metros) y su título *Episodi della guerra civile in Spagna. L’esodo della popolazione civile d’Irun verso la frontiera francese* [Episodios de la guerra civil española. El éxodo de la población civil de Irun hacia la frontera francesa].



imágenes provenían del noticiario francés *Gaumont Actualités*. Por último, la edición del 3 de marzo de 1937¹²¹ recogía nuevamente escenas de la frontera de Hendaya, que quedaba cerrada definitivamente al tránsito de la población civil. Procedían con toda probabilidad de algún noticiario francés.

Los operadores LUCE siguen a las tropas en su avance por el frente Norte, tomando valiosas imágenes de la toma de Bilbao, y tras finalizar los combates un equipo se asienta en San Sebastián, sede de la actividad propagandística italiana tras la apertura en la ciudad de la embajada del país y el traslado a ella de la Oficina de Prensa de la Italia mussoliniana. La ciudad donostiarra se convierte así en presencia frecuente de los noticiarios en un momento que resulta especialmente interesante, pues desde su conversión en retaguardia los equipos han desaparecido de la provincia y las imágenes de LUCE se convierten prácticamente en testimonio único de estos años. El equipo italiano, en el que participan alternativamente dos operadores de gran valor como Santucci y Bioli, recogerá numerosas escenas de la vida cotidiana en la San Sebastián de aquellos años, filmando las numerosas celebraciones que conmemoraban los triunfos de las tropas franquistas y la apertura de centros oficiales en la ciudad.

El listado completo de las noticias sobre Donostia aparecidas en los *Cinegiornali* nos da una idea del enorme valor documental de las filmaciones del equipo italiano. En septiembre de 1937 se recogen escenas del entusiasmo popular ante la toma de Santander por las tropas franquistas¹²²: la gente baila en Alderdi-Eder, los desfiles triunfales parten del antiguo casino para avanzar por la Calle Hernani y la actual Avenida de la Libertad. Miles de personas participan en la celebración y alzan su brazo derecho al paso de los soldados. Algunos simpatizantes fascistas saludan a la romana desde los tejados de los edificios de la Avenida, mientras varios aviones sobrevuelan el desfile. Todo es observado por las autoridades, que

¹²¹ Primera de las nueve noticias del *Cinegiornale* con referencia B1054. De un total de 1'07" de duración (30'5 metros de longitud), su título era *Hendaye. Chiusura della frontiera franco-spagnola dei Pirinei, in occasione dell'entrata in vigore dell'accordo che vieta il reclutamento e la partenza dei volontari per la Spagna* [*Hendaya. Cierre de la frontera franco-española de los Pirineos, coincidiendo con la entrada en vigor del acuerdo que prohíbe el reclutamiento y la salida de voluntarios hacia España*].

¹²² Cuarta de las ocho noticias del *Cinegiornale* con referencia B1165, del 15 de septiembre de 1937. La filmación, de una duración total de 2'04" (58'6 metros de longitud), tiene como título *San Sebastiano. Esplosione di entusiasmo popolare per la conquista di Santander* [*San Sebastián. Explosión de entusiasmo popular por la conquista de Santander*]. Los operadores son Santucci y Bioli.



contemplan el entusiasmo popular desde los balcones del actual ayuntamiento. Entre ellos, se encuentra Carlo Alberto Basile, representante de las sedes extranjeras del *Fascio*.

En el siguiente noticiario se recogía otra noticia filmada en San Sebastián¹²³: se trata de la inauguración del *Parque de las Tres Naciones Amigas: Italia, Alemania, Portugal*, celebrada el mismo mes de septiembre. Los embajadores de los tres países descubren la placa que da nombre al parque y tres pequeños monolitos dedicados a cada uno de los aliados. Nuevamente, los desfiles se adueñan de la ciudad y son saludados por miles de personas. Y más noticias aparecerán en otras ediciones de LUCE del mismo año: el 22 de septiembre, la celebración al aire libre de una misa por los Caídos frente a la entrada del teatro Victoria Eugenia¹²⁴; el 29 del mismo mes, de una masiva corrida de toros benéfica organizada en el Chofre por Falange¹²⁵; el 18 de noviembre, la inauguración en el edificio del actual Ayuntamiento del “Descanso del soldado”¹²⁶.

¹²³ Cuarta de las ocho noticias del *Cinegiornale* con referencia B1166, del 15 de septiembre de 1937. De 2'25" de duración (69'9 metros), recibe el título de *San Sebastiano. Nella Spagna nazionalista. Il bellissimo parco pubblico di San Sebastiano cambia nome* [*San Sebastián. En la España nacionalista. El hermoso parque público de San Sebastián cambia de nombre*]. Los operadores de la noticia son Santucci y Bioli.

¹²⁴ Quinta de las nueve noticias del *Cinegiornale* con referencia B1169, del 22 de septiembre de 1937. De 1'14" de duración (33'4 metros de longitud), recibe el título *San Sebastiano. La solenne celebrazione di una messa all'aperto in suffragio dei Caduti per la Causa Nazionale, alla presenza delle autorità spagnole, italiane e tedesche, apre le manifestazioni popolari per l'anniversario del movimento che redime la Spagna dalla barbaria bolscevica* [*San Sebastián. La solemne celebración de una misa al aire libre por los caídos de la Causa Nacional, con la presencia de las autoridades españolas, italianas y alemanas, abre las celebraciones populares por el aniversario del movimiento que redime a España de la barbarie bolchevique*]. El operador de la noticia es Bioli.

¹²⁵ Quinta de las nueve noticias del *Cinegiornale* con referencia B1172, del 29 de septiembre de 1937. Con una duración total de 2'38" (71'3 metros de longitud), tiene el título *San Sebastiano. Un enorme pubblico affolla la arena di San Sebastiano per la grande corrida organizzata dalla Falange a scopo di beneficenza. E presenziata dalla autorità spagnole, tedesche e italiane* [*San Sebastián. Un enorme público llena la plaza de toros de San Sebastián por la gran corrida organizada por Falange con fines benéficos. Es presenciada por las autoridades españolas, alemanas e italianas*]. Se desconoce la identidad del operador.

¹²⁶ Cuarta de las ocho noticias del *Cinegiornale* con referencia B1201, del 18 de noviembre de 1937. Con una duración total de 1'18" (35'5 metros de longitud), cuenta con el título *San Sebastiano. Inaugurazione della prima Casa Spagnola per il "Descanso del Soldato", riposo del soldato, aperta nell'ex casinó di San Sebastiano* [*San Sebastián. Inauguración de la primer edificio español para el "Descanso del soldado" abierta en el antiguo casino de San Sebastián*]. El operador de la noticia es Santucci.



Noticias de gran interés para nuestro estudio pero que posiblemente no dejaron muy satisfecha a la dirección de LUCE, que veía cómo el noticiario se llenaba de imágenes de la retaguardia y olvidaba por completo los sucesos de un frente en el que luchaban miles de italianos. Con toda probabilidad, se ordenó a los operadores dejar la cómoda San Sebastián y partir hacia otras localidades de la España nacional, y Donostia desaparece de los *Cinegiornali* durante casi un año.

A partir de entonces, y hasta el mismo final de la contienda, la frecuencia con la que aparecen imágenes filmadas en Gipuzkoa es mucho menor. El noticiario del 15 de junio de 1938 recoge la jornada de solidaridad hispano-italiana celebrada en San Sebastián¹²⁷, con los desfiles que tuvieron lugar en el paseo de La Concha, frente al edificio que servía como sede de representación del Rey Emperador de Italia. Y en la edición del 3 de agosto del mismo año se recoge la última noticia del periodo bélico filmada en la ciudad, con imágenes de la celebración del segundo (no el tercero, como señala el noticiero) aniversario del inicio de la contienda¹²⁸.

Aunque queda en principio fuera del periodo bélico, cabría también reseñar las últimas apariciones de la provincia en el noticiario LUCE con noticias todavía referentes a los acontecimientos bélicos. En el mes de julio de 1939 se inicia el viaje oficial del Conde Ciano, Ministro de Asuntos Exteriores de la Italia Fascista y yernísimo de Mussolini, a la España de Franco, que tiene su etapa fundamental en San Sebastián al ser recibido allí por el Caudillo. La noticia fue punto central del noticiario durante todo el verano, y diversas imágenes fueron filmadas en Donostia. El del día 11 recogía la llegada del ministro a España¹²⁹: tras aterrizar en Vitoria, Ciano se dirige en coche a San Sebastián, “*la playa más*

¹²⁷ Cuarta de las siete noticias del *Cinegiornale* con referencia B1323, del 15 de junio de 1938. Con una duración total de 1'28" (39'6 metros de longitud), su título es *San Sebastian. Tutta la Spagna nazionale ha voluto manifestare la sua riconoscenza all'Italia per la giornata di solidarietà* [San Sebastián. Toda la España nacional ha querido manifestar su reconocimiento a Italia coincidiendo con la jornada de solidaridad]. El operador de la noticia es Bioli.

¹²⁸ Cuarta de las ocho noticias del *Cinegiornale* con referencia B1348, del 3 de agosto de 1938. Con una duración total de 1'18" (35'2 metros), el título era *San Sebastiano. È stato solennemente celebrato il terzo anniversario della guerra di redenzione della Spagna dal terrore rosso* [San Sebastián. Se ha celebrado solennemente el tercer aniversario de la guerra de redención de España del terror rojo]. El operador fue Bioli.

¹²⁹ Noticiario LUCE con referencia B1549, del 11 de julio de 1939. De una duración total de 2'20", cuenta con el título *San Sebastiano. Le trionfali giornate dell'inviato del Duce in Spagna* [San Sebastián. Días triunfales del enviado del Duce a España]. El operador de la noticia fue Abbati.



hermosa del norte de España”, donde es recibido por una multitud enfervorizada. Escoltado por la Guardia Mora y atravesando los arcos triunfales erigidos para la ocasión, Ciano saluda a los donostiarras mientras se dirige al palacio de Ayete, residencia del Caudillo. Allí es recibido por las principales autoridades del país. El noticiario del día 17 de julio¹³⁰ recoge también las imágenes de la visita de Ciano al Museo de Guerra instalado en el Kursaal y de la corrida de toros celebrada en honor de Ciano en la plaza del Chofre, donde Ciano felicita personalmente al torero Juan Belmonte.

También de la inmediata posguerra son las tres últimas noticias que incluimos en este análisis. Se trata de dos secuencias filmadas en Pasajes y una última en Irun. Las primeras se hacen eco del inicio de la reconstrucción del puerto¹³¹ y del regreso por mar de diversos bienes y títulos de propiedad confiscados por las tropas republicanas que vuelven a España por mandato de las autoridades francesas¹³²; la última, de la salida del país por el Puente Internacional de diversos integrantes de las Brigadas Internacionales recientemente liberados y expulsados de la España de Franco¹³³.

En junio de 1939, concluida la guerra, los Camisas Negras regresan a Italia, embarcando en Cádiz acompañados por los acorazados de una división de escolta en la que viajan Serrano Suñer y Queipo de Llano. El equipo de LUCE que ha trabajado en suelo español durante toda la contienda permanece en España para cubrir la visita de Ciano al mes siguiente. La estancia, por consiguiente, se prolonga, aunque sólo un mes: con Ciano regresará el grueso del

¹³⁰ Noticiario LUCE con referencia B1551, del 19 de julio de 1939. De una duración total de 3'50”, cuenta con el título *San Sebastiano. Episodi del soggiorno dell'invitato del Duce a San Sebastian [San Sebastián. Episodios de la estancia del enviado del Duce a San Sebastián]*. Los operadores que filmaron la noticia fueron Abbati y Santucci.

¹³¹ Noticiario LUCE con referencia B1557, del 2 de agosto de 1939. Filmado por Santucci y con una duración de 46 segundos, el título de la noticia es *Pasajes. Ricomincia la ricostruzione. Franco compie un sopralluogo al porto mercantile [Pasajes. Comienza la reconstrucción. Franco visita el puerto mercante]*.

¹³² Noticiario LUCE con referencia B1580, del 9 de septiembre de 1939. Filmado por Santucci y con una duración de 1'04”, la noticia tiene el título *Pasajes. Ritorno in Spagna dei valori rubati dai rossi durante la guerra [Pasajes. Regreso a España de los valores robados por los rojos durante la guerra]*. El operador de la noticia es Santucci.

¹³³ Noticiario LUCE con referencia B1581, del 9 de septiembre de 1939. Filmado por Santucci, y con una duración de 54”, la noticia cuenta con el título *Irun. La liberazione dei prigionieri di varie nazionalità che appartennero a l'ex Brigate Internazionali che hanno aiutato ai miliziani a insanguinare la España [Irun. La liberación de los prisioneros de varias nacionalidades que han ayudado a los milicianos a llenar de sangre España]*. El operador de la noticia es Santucci.



equipo cinematográfico italiano. De todos ellos, sólo queda en España Santucci, el operador que había participado en la campaña del frente Norte y que se había instalado en San Sebastián durante el tramo final de la guerra. La unidad de LUCE se traslada a Madrid y allí vive una última etapa, muy conflictiva con la administración franquista, que concluirá con la fundación del NO-DO el 1 de enero de 1943. Con él, llegaba la rigurosa prohibición de exhibir cualquier otro noticiario en la España de Franco y los *Cinegiornali* desaparecen definitivamente de las pantallas del país.



2.8 Noticiarios y documentales alemanes

La UFA (Universium Film Aktiengesellschaft – Sociedad Anónima Cinema Universal) había sido fundada en diciembre de 1917 como agrupación que unía los esfuerzos de diversas empresas cinematográficas dirigidas por grandes capitalistas alemanes. A mediados de 1918 plantea la realización de un noticiario, el *UFA Journal*, que contará con dos ediciones diferentes, una para consumo interior y otra para su exportación al extranjero.

La trayectoria más o menos independiente de la UFA termina en 1925, cuando la empresa establece un primer acuerdo con el gobierno alemán. Mediante el mismo, el III Reich se comprometía a apoyar su actividad, mientras que UFA “*en su crónica periodística, que comenzará a publicar en el transcurso del presente año, atendería, al máximo posible, los deseos del Gobierno del Reich tanto en el sentido positivo como en el negativo*”¹³⁴. El noticiario UFA se convierte de este modo en vocero oficial del gobierno alemán y se asienta definitivamente en el mercado. El 17 de septiembre de 1925 aparecerá el primer número del *UFA-Wochenschau*, informativo mudo de periodicidad semanal, que pondrá las bases para una larga serie de noticiarios hablados y silentes que realizará con regularidad la productora. Uno de ellos, el *UFA-Auslands-Woche*, contará incluso con una edición en castellano para su distribución en los mercados español y sudamericano.

El avance imparable del cine sonoro provocará el nacimiento de una edición hablada del *UFA-Wochenschau* que se alternará con la muda hasta la desaparición de esta última en 1933. El noticiario UFA, con una importante tirada (una media de 195 copias por cada edición), llegó con regularidad a las pantallas de la España nacional, aunque la presencia de imágenes de la contienda nunca pasó de ser anecdótica en sus distintas ediciones. A mediados de 1938, la UFA comienza a editar una versión de su noticiario realizada exclusivamente para la España nacional, que se montará directamente en la zona franquista bajo la dirección de Joaquín Reig Gonzalbes y sin depender directamente de Berlín.

¹³⁴ Actas de UFA, contrato de 24 de julio-16 de septiembre de 1925. En Bucher, Peter (coordinador): *Wochenschauen und Lokumentarfilme 1895-1950, im Bundesarchiv-Filmarchiv (16 mm. – Verleihkopien)*. Bundesarchiv, Koblenz, 1984.



Pese a que la dirección ideológica del noticiario UFA era evidentemente profranquista, nunca estuvo especialmente satisfecho el gobierno nacional con su planteamiento, al que acusaba de no dar prácticamente importancia al conflicto armado español. “*Si al menos se publicara una vez por semana un asunto español... Pues no, sólo de vez en cuando*”, se lamentaba el embajador español en Berlín, Antonio Magaz³⁵. Sin embargo, estas pequeñas discrepancias no ocultaron nunca el total acuerdo entre los gobiernos de Burgos y Berlín. El III Reich no sólo encontraría en la España nacional un mercado abierto del que sacar numerosos beneficios económicos, sino que a través de su Cámara Oficial de Cinematografía orientó en numerosas ocasiones al gobierno franquista sobre medidas que se debían tomar en el terreno cinematográfico, en especial en lo referente al funcionamiento del sistema de censura, punto de mayor conflictividad para el Departamento Nacional de Cinematografía.

La importancia que tuvieron los acontecimientos bélicos españoles en el noticiario alemán no significó, sin embargo, que las escenas filmadas en Gipuzkoa fueran constantes en su metraje. Más bien al contrario: pese a que operadores de las compañías UFA, Tobis y Deulig se trasladaron a España durante la guerra, ningún equipo de UFA llegó a pisar la provincia y sólo encontramos una noticia filmada en suelo guipuzcoano. Sería en su montaje del 9 de junio de 1937, cuando el informativo se haga eco del intercambio de prisioneros que la Cruz Roja había organizado durante el mes de mayo en el puesto fronterizo de Hendaya³⁶.

Paradójicamente, para encontrar alguna información sobre las batallas que tuvieron lugar en la provincia debemos acudir a dos pequeños informativos, muy minoritarios frente al monopolio UFA: el **Deulig-Tonwoche** y el **Tobis-Wochenschau**. El *Deulig-Tonwoche* había nacido bajo el nombre *Messter-Woche* de la mano de Oskar Messter, pionero de la cinematografía alemana, en octubre de 1914. Con contactos frecuentes con UFA, mantuvo sin embargo una cierta independencia frente al noticiario oficial, y consiguió mantenerse activo con periodicidad semanal hasta 1927, cuando es absorbido por UFA. En 1932 iniciaría su edición sonora, ya con el nombre *Deulig-Tonwoche*. Su trayectoria no será muy diferente de la del *Tobis-Wochenschau*, que surgido en 1928 continuará activo

¹³⁵ Declaración recogida en Álvarez, Rosa y Sala, Ramón: *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000, p. 55.

¹³⁶ Noticiario número 353, del 9 de junio de 1937. La noticia aparecía bajo el título *Amnestie Francos für alle nichtspanischen Kriegsgefangenen* [Amnistía de Franco para todos los prisioneros de guerra no españoles].



bajo diferentes nombres hasta el final de la Guerra Civil española. Ambos concluirán su andadura en 1940, cuando la unificación de todos los informativos filmicos decretada por Goebbels provocará su definitiva desaparición.

Desgraciadamente, la presencia de la campaña de Gipuzkoa en ambos no deja de ser puntual. El ***Deulig-Tonwoche*** recoge alguna breve noticia de guerra, con escenas por lo general de escaso interés y siempre alejadas del frente bélico. Los combates en la provincia sólo son recogidos en uno de sus números, el del 9 de septiembre de 1936, cuando una noticia señale los combates que tenían lugar en Irun¹³⁷. A partir de entonces, sus cámaras sólo volverán a la provincia en una ocasión, para mostrar alguna imagen tan ocasional como rutinaria del cierre de las fronteras (edición del 24 de febrero de 1937¹³⁸), filmada por completo en Francia.

El ***Tobis-Wochenschau***, por su parte, sólo recoge una breve noticia filmada en Gipuzkoa. Será una información sobre el viaje de Ciano a San Sebastián¹³⁹, en la que encontramos varias imágenes del recibimiento ofrecido al Ministro por la ciudad y de su encuentro con el Generalísimo en el palacio de Ayete. Las escenas filmadas no son propias, sino que proceden de un indeterminado noticiario italiano o español.

Algunas de las tomas realizadas por los equipos alemanes formaron también parte de diversos documentales de propaganda realizados por el III Reich. Será el caso de *España heroica*, el gran proyecto sobre la Guerra Civil Española levantado por la Alemania nazi, cuya importancia justifica un detallado análisis posterior. Pero también el de otras producciones de menor ambición pensadas para el consumo interior en suelo alemán.

Es el caso del documental *Geissel der Welt* [El azote del mundo]¹⁴⁰. Película de propaganda anticomunista realizada por la Hispano-Film-Produktion en 1936, contaba con 58 minutos de duración e integraba los hechos de España en un contexto de

¹³⁷ Se trata del noticiario número 245, con fecha 9 de septiembre de 1936. La noticia contaba con el título *Bilder von Spanien Bürgerkrieg: Kampf um Irun* [Imágenes de la Guerra Civil Española: Batalla por Irun].

¹³⁸ Noticiario número 269. La noticia contaba con el título *Sperrung der französisch-spanischen Grenze bei Henday-ville* [Cierre de la frontera franco-española en Hendaya].

¹³⁹ Se trata del noticiario de julio de 1939, con referencia de archivo 30/39. La noticia, con el título *Ciano bei Franco* [Ciano con Franco], tiene una duración de 1'3".

¹⁴⁰ La película es también conocida como *Kampf um Spanien* [Guerra por España].



desorden y expansión de la Unión Soviética que justificaba plenamente la intervención de las tropas del Reich en el conflicto. La cinta disparaba contra cualquier objetivo posible, y equiparaba los planteamientos de la II República con los desórdenes que tenían lugar en el momento en países tan distanciados como Estados Unidos, Palestina o China. Según el discurso desplegado por sus realizadores, E. A. Böhome y Walter Winnig, España no era sino la expresión más exacerbada de una situación tensada por el gobierno de Stalin que el Reich debía frenar con rapidez.

Dividida en dos partes claramente diferenciadas, la cinta se abría con una larga introducción en la que se mezclaban imágenes de diversos sucesos internacionales con escenas idílicas del campesinado español entre las que se colaba una larguísima secuencia de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). La segunda parte se centraba únicamente en el desarrollo de la guerra, y entre sus imágenes encontramos diversas escenas del avance de las tropas navarras por Gipuzkoa y de la toma e incendio de Irun. Todas ellas eran secuencias provenientes de diversos noticiarios alemanes y españoles de orientación franquista.



2.9 Noticiarios húngaros

Dos noticiarios húngaros incluyeron también en su metraje diverso material filmado en Gipuzkoa. La modestia en su producción no les permitió enviar colaboradores a España, y su metraje se nutrió de material procedente de diversos informativos europeos, principalmente el *LUCE* italiano y el *Éclair Journal* francés. Presentan ambos, por consiguiente, escaso interés para el estudio, por lo que nos limitaremos a señalar brevemente su existencia y la procedencia de las imágenes incluidas en sus noticiarios.

El ***Magyar Világhíradó*** [*Noticiario mundial de los húngaros*], de tendencia franquista, no mostró imágenes de los acontecimientos guipuzcoanos hasta una vez concluida la contienda. En sus noticiarios de julio¹⁴¹ y agosto de 1939¹⁴² se recoge la visita del conde Ciano, ministro de Asuntos Exteriores italiano, a San Sebastián. Las imágenes proceden de los noticiarios LUCE con referencia B1549 y B1551.

El otro noticiario húngaro es ***A vérző Spanyolország***, más neutral ideológicamente en sus planteamientos y que ofreció escasa atención a los sucesos españoles. La primera aparición de imágenes del frente Norte procede de una edición fechada con toda probabilidad en julio o agosto de 1936¹⁴³. Entre sus imágenes encontramos diversas tomas filmadas en Irun: refugiados cruzando la frontera, un tren procedente de Francia que retrocede en su marcha, un grupo de sacerdotes que esperan su turno para atravesar la aduana. Todas ellas fueron adquiridas al noticiario francés *Gaumont Actualités*¹⁴⁴. Las siguientes ediciones del informativo que se acercaron a los sucesos bélicos españoles incluyeron igualmente varias escenas filmadas en la provincia: en números posteriores encontraremos imágenes de un camión blindado circulando por la

¹⁴¹ Noticiario de julio de 1939, con referencia de archivo 804/39. La noticia que muestra las imágenes, de 35" de duración, tiene el título *Ciano-Franco találkozó, az olasz minsüymisz tert lelkesen fogadták spanyolország látogatása során* [Encuentro Ciano-Franco, el ministro de Exteriores ha sido recibido entre ovaciones durante su visita a España].

¹⁴² Noticiario de agosto de 1939, con referencia de archivo 805/39. La noticia tiene una duración total de 40 segundos.

¹⁴³ El título de la noticia era *1936. július 18-an tört ki a nemzeti forradalom* [El 18 de julio de 1936 ha estallado la revolución nacional].

¹⁴⁴ Concretamente, las escenas aparecían en el informativo del 24 de julio de 1936, en la noticia con referencia 1936-30.6



Parte Vieja donostiarra¹⁴⁵, así como de varios combates en los alrededores de San Sebastián y en la misma ciudad¹⁴⁶ y de la dura lucha por la toma de Irun¹⁴⁷. Todas estas noticias fueron elaboradas en la sala de montaje con material reciclado de otros noticiarios.

¹⁴⁵ Noticia con el título *Burgos, a nemzeti csapatok főhadiszállása* [Burgos, cuartel general de las tropas nacionales].

¹⁴⁶ Noticia con el título *Az első ütközetek a baszk fronton* [Los primeros combates en el frente vasco]. Todas las imágenes proceden del *Gaumont actualités* francés del 28 agosto de 1936, con referencia 1936-35.5 y 1936-35.6.

¹⁴⁷ Noticia con el título *Irun elfoglalása* [La ocupación de Irun], con escenas provenientes de noticiarios franceses.



2.10 La Sección Cinematográfica de Falange Española Tradicionalista y de las JONS y Antonio Calvache

La desaparición del frente de guerra del territorio guipuzcoano aleja a la mayoría de los noticiarios, más atentos a los nuevos episodios bélicos que comienzan a sucederse a gran velocidad por toda la geografía española. Sin embargo, durante el resto de la contienda algunos cámaras cercanos al ejército franquista seguirán filmando en la provincia a lo largo del resto del periodo bélico. No dejan de ser, por lo general, imágenes puntuales de campaña, aunque dentro de ellas adquieren notable interés las obtenidas por la Sección Cinematográfica de Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

Falange había sido quien durante los primeros meses de la guerra desarrolle un mayor interés por las posibilidades de la cinematografía y, en consecuencia, quien establezca las primeras estructuras institucionalizadas para organizar una labor de propaganda fílmica. La reestructuración del partido en septiembre de 1936 había permitido la creación del primer entramado burocrático/administrativo que intentaba cuidar el espacio cinematográfico. Coordinado por un Departamento de Prensa y Propaganda bajo la jefatura de Vicente Cárdenas, en enero de 1937 nacerá una Sección de Fotografía y Cinema que dirigirá Antonio Calvache.

Pero Calvache, joseantoniano de primera hornada, no parecía muy interesado por las labores administrativas. Embarcado desde el mismo julio de 1936 en una contienda en la que se había enrolado voluntariamente, su perfil corresponde al de un hombre de acción que le llevará a participar en los frentes del Norte, Madrid, Teruel, Levante, Ebro y Cataluña como militar en el Tercio, en Regulares y con los Requetés. Su participación en la guerra va a tener lugar principalmente en las Banderas de Falange incorporadas en las Brigadas Navarras (*“de cuyos componentes guardo recuerdos y gratitudes imborrables”*¹⁴⁸).

Pero el escaso interés por la dedicación burocrática de Calvache no ayudaba a lanzar una producción cinematográfica ya de por sí condenada a la escasez por la ausencia de medios. Según

¹⁴⁸ Revista *Radiocinema* num.8, 15 de julio de 1938.



Fernández Cuenca¹⁴⁹, el resultado inicial no fue más que alguna breve noticia, filmada por lo general por el propio operador, de escaso metraje y que no consiguió más que una mínima circulación interna. La labor de Calvache no tardó en ser atacada por las autoridades falangistas: “*La Sección de Cine de la Nacional anda muy mal. Calvache es una calamidad*”¹⁵⁰. Y la creación del Partido Único en abril de 1937 fue la excusa idónea para reestructurar Falange y sustituirlo por Miguel Pereyra.

Calvache no lamentará mucho la destitución. El realizador vuelve rápidamente al combate y sigue rodando escenas de guerra, misión en la que parecía encontrarse mucho más cómodo que en las oficinas de Burgos. A ello dedicó el resto del tiempo que duró la contienda, recogiendo imágenes de gran valor e inmediatez y realizando con ellas una película de montaje que fue acogida de manera entusiasta por toda la prensa franquista. Se trataba de *El derrumbamiento del Ejército rojo*, un largometraje documental sobre la toma de Teruel que fue estrenado en San Sebastián el 28 de febrero de 1939 para celebrar la reciente conquista de Barcelona. Aprovechando esta victoria, la película fue exhibida con el complemento *La parada militar en Barcelona*, cuyo contenido desconocemos: todo parecería indicar que se trataba de un cortometraje sobre la conquista de la ciudad, pero el escaso tiempo transcurrido entre la misma y la exhibición de la cinta (apenas dos días) no parece suficiente para la realización y distribución de ninguna película sobre el tema.

La presentación y acogida de *El derrumbamiento del Ejército rojo* en San Sebastián resume la triunfal carrera que realizó la película en toda la zona nacional. Los recientes éxitos militares y el, ahora sí, previsible final de la guerra aumentaron el triunfalismo con el que fue acogida la película en la prensa del Movimiento. Presentada como “*el film del heroísmo, el film más emotivo, el film más español, el film de la guerra, realismo en primerísima línea por ANTONIO CALVACHE*”¹⁵¹, las (notables) carencias cinematográficas de la película eran obviadas porque “*este film supera históricamente todo lo creado, por estar interpretado por los hijos de España en el momento de escribir con su sangre la*

¹⁴⁹ Fernández Cuenca, Carlos: *Op. cit.*, pag. 231.

¹⁵⁰ Carta de Luis Casaus y Ardura, Jefe de Intercambio de Propaganda de FE y de las JONS, a Joaquín Reig Gonzalbes, responsable en Berlín de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. AGA 51/20891, caja 10.

¹⁵¹ *El Diario Vasco*, 2 de marzo de 1939.



*reconquista del Imperio*¹⁵². La cinta, distribuida por la importante compañía U-Films y estrenada en una sala de propiedad privada, obtuvo un importante rendimiento en taquilla, manteniéndose prácticamente una semana en la pantalla del Teatro del Príncipe y alargando su estancia en la ciudad al proyectarse un día más en el Bellas Artes. Y suponemos la satisfacción del propio Calvache, que asentado en San Sebastián por aquellas fechas (tenía su residencia en el número 52 del Alto Miracruz¹⁵³), veía finalmente la enorme difusión obtenida por su trabajo. La trayectoria de la película concluyó con una página entera dedicada a la misma por *El Diario Vasco*, que la despedía triunfalmente con estas palabras: “*Amigo Calvache, soldado y artista fotógrafo, ha prestado usted un doble servicio a España, con su documento gráfico que queda ahí como testimonio irrecusable y espléndido del derrumbamiento rojo, cierto; pero, más cierto aún, del resurgimiento del amanecer imperial de España que, providencial y genuinamente, nos ha traído Franco, Caudillo de España y Generalísimo de nuestros invictos Ejércitos de Tierra, Mar y Aire*”¹⁵⁴.

Sin embargo, la película de mayor interés para nuestro estudio de entre las levantadas por la Sección Cinematográfica de Falange Española Tradicionalista y de las JONS será sin duda alguna *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio*, un excelente documental de mediometraje sobre los avances de las tropas franquistas en el frente Norte. Ni la cinta ni la documentación conservada permiten establecer un cuadro técnico con los autores de la película, pero no resulta arriesgado atribuir tanto el material rodado como el montaje y la dirección del proyecto a la cabeza visible de la cinematografía falangista, Antonio Calvache. Esta teoría se confirmaría, además, al estar formada la primera parte de la película por escenas filmadas en lugares a los que éste fue destinado durante la contienda: está documentada la presencia del realizador en el frente Norte a lo largo de toda la primavera de 1937.

Frente de Vizcaya y el 18 de Julio está fechada en 1937 y cuenta con 45 minutos de duración. Se trata de un documental dividido en dos partes completamente diferenciadas: la segunda queda fuera de nuestro estudio al centrarse en los actos celebrados en Salamanca como conmemoración del día de inicio de la *Cruzada*,

¹⁵² *El Diario Vasco*, 28 de febrero de 1939.

¹⁵³ AGA (03)049.001 21/00001

¹⁵⁴ *El Diario Vasco*, 8 de marzo de 1939.



pero la primera se constituye en un material clave para el objeto de este estudio, al haber sido filmada íntegramente en territorio vasco.

El material de la película había sido rodado la campaña del Norte, entre septiembre de 1936 y mediados de 1937. La cinta incluye numerosas escenas filmadas en localidades de Álava y Bizkaia, pero centra gran parte de su metraje en el frente de guerra establecido en la cuenca del río Deba desde septiembre de 1936. La película incluye numerosas tomas de Elorrio, Bergara, Mondragón y Eibar. Las imágenes de Calvache son por lo general de retaguardia y de las ciudades destruidas, con escaso material filmado en combate, y aparecen lastradas por una notable desidia técnica y un suponemos escaso material para concluir el montaje final: en un par de ocasiones los responsables de la cinta llegan incluso a incluir en el metraje largas escenas completamente desenfocadas intentando aumentar el metraje de la cinta para facilitar su posterior exhibición. Pese a todo, la película cuenta con un notable valor documental y es no sólo uno de los testimonios filmicos más interesantes de los que componen este estudio, sino también uno de los más claros ejemplos de un cine falangista que nunca consiguió despegar y en el que se conjugaban escenas de gran valor documental con la inflamada retórica propia que se iba forjando en las filas falangistas y que pronto pasará a dominar el discurso oficial del nacionalcatolicismo.

La cinta constituye, de este modo, un ejemplo completo de los planteamientos estéticos que había ido construyendo Falange como imitación retórica de los modelos aportados por los fascismos alemán y sobre todo italiano. *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio* muestra una larga serie de imágenes explicadas por un comentario en *off* que despliega el impostadísimo discurso que comenzaba a marcar los textos del primer franquismo. La narración del *speaker* remarca el discurso que hilará todo el material cinematográfico franquista, el enfrentamiento entre dos planteamientos opuestos: el afán *destructor* del bando republicano frente a la voluntad de *civilización y construcción* del bando nacional. La película remarca continuamente este planteamiento: si el bando republicano, en su retirada, dinamita los puentes “*sin más finalidad que la de destruir*”, los nacionales los reconstruyen rápidamente; si las tropas fieles sólo dejan tras su marcha ruinas y despojos, los franquistas crean hospitales de campaña; si algo consiguió salvarse de la destrucción *marxista* fue sólo gracias a “*la rapidez con que operaron nuestras fuerzas*”, que “*impidió que se llevaran a cabo las mismas salvajadas de otras partes*”. Todo ello, además, remarcado por un exaltado tono de inquina hacia el bando contrario, cuyos



soldados son calificados como “*babosos mercenarios*” o “*desgarrados*” [sic], y especialmente hacia las tropas peneuvistas, principales víctimas de sus dardos.

La película se abre con diversas escenas de retaguardia de Villarreal, en el frente alavés. Sirven estas imágenes como entrada a la narración y para que el comentarista establezca cuáles son las raíces históricas y culturales del bando nacional, entroncándolas directamente con los planteamientos más conservadores defendidos en las antiguas guerras carlistas. Sobre unas imágenes de las afueras de la localidad, la película muestra “*el alto de Urkiola, con el macizo de Mararía al fondo, que hace 70 años fue testigo del heroísmo carlista, donde los precursores del actual movimiento de redención nacional resistieron durante seis semanas el empuje de numerosas fuerzas enemigas*”. La introducción concluye con las primeras escenas de combate, escasas y de limitado interés: un cañón que dispara, explosiones al fondo de la imagen.

Tras esta breve entrada, la película pasa a suelo guipuzcoano, donde desarrolla gran parte de su metraje. Son escenas filmadas entre septiembre de 1936 (imágenes de Bergara y Mondragón) y abril de 1937 (filmados de Eibar). En Bergara, las tropas nacionales despliegan sus planes militares: tras unos planos generales de la ciudad, los soldados leen mapas del territorio y realizan los preparativos necesarios para su avance sobre los Intxortas, montes sobre los que, según señala el comentarista, Indalecio Prieto había dicho que “*ni tan siquiera Napoleón lograría escalarlos*”. El narrador apunta que “*desde luego, Napoleón no, pero Franco, seguido de sus soldados, toma los Intxortas tantas veces se opongan a su paso*”.

La película avanza mostrando las operaciones militares que concluirían con la toma de las tres montañas: los cañones cargan sobre las (escasas) posiciones republicanas allí asentadas mientras las metralletas se encargan de los aviones republicanos que intentan bombardear al batallón. Una vez concluida la batalla, los soldados avanzan y realizan el saludo fascista ante la cámara.

La acción pasa a Mondragón. La cinta no muestra los combates por la toma de la ciudad, pero sí la entrada triunfal de las tropas nacionales en la localidad: controles establecidos a la entrada de la ciudad, el general Solchaga y su estado mayor tomando el control de Mondragón, los soldados avanzando en los carros blindados mientras saludan a la cámara. A continuación, la cámara muestra



sus actividades cotidianas como afeitarse sin tan siquiera bajar de los tanques (*“van nuestros muchachos elevado el espíritu y con íntima alegría, pues se saben portadores de una España grande por la que luchan como lo que son, como españoles. Fuerte contraste el de su porte con el aspecto triste y taciturno de los cuatrerros desgarrados del Frente Popular”*). La población muestra su alegría por la *liberación* y varios campesinos y niños saludan a la cámara con el brazo en alto. La parroquia de la ciudad se ha salvado y con ella *“los restos del beato Valentín de Berriotxo”,* cuyo relicario *“pudo ser salvado de la profanación comunista por un piadoso vecino de la villa”*.

Las imágenes aumentan de interés cuando la acción se traslada a Elgeta, *“otra víctima de la locura rojoseparatista”*. La cinta muestra diversas actividades de los soldados, y sobre todo unas desgraciadamente breves pero espectaculares imágenes de la ciudad completamente destruida por los bombardeos. El comentarista va mostrando los restos de la ciudad mientras señala cómo *“la plaza del pueblo, punto de reunión antaño de las juventudes nacionalistas, que disfrazaban intenciones con el atletismo y el amor a la montaña vestidos con la indumentaria del casero al que ridiculizaban, aparece hoy ocupada por los verdaderos «mendigoizales» que por su España escalan victoriosos las cien cumbres de Vasconia ganando juntamente con la medalla de las cien montañas la del eterno agradecimiento de la patria y de la religión”*. Los soldados comen y descansan mientras los exiliados regresan pacíficamente a la localidad: *“vuelven a sus hogares nuestros sencillos caseros, asqueados de la conducta de quienes se llamaban defensores de su fe y de sus antiguas leyes”*.

El último bloque de escenas guipuzcoanas se desarrolla en Eibar, último de los objetivos en la provincia de las tropas franquistas. *“La canalla marxista”* ha provocado el incendio que destroza ante las cámaras la localidad armera, de la que parten gruesas columnas de humo que se elevan hacia el cielo. Para Falange, la redención necesaria tras los excesos de una localidad que había sido la primera en proclamar en sus calles la llegada de la República: *“Eibar en llamas. El fuego de la guerra la redime de su pasado vergonzoso en que llegó a ser centro de experimentación marxista que sembró en ella las más absurdas ideas de disolvencia y destrucción que han culminado en su propia ruina”*.



El resto del metraje, filmado ya en su integridad en Bizkaia, vuelve a hacer hincapié en los mismos planteamientos, criticando duramente el apoyo del PNV al bando republicano. Sobre unas imágenes de un cuadro destrozado de la Virgen en la iglesia de Durango, el comentarista ironiza sobre *“de qué temple era el catolicismo de unos vascos que por conseguir un Estatuto ridículo que jamás llegaría a ser realidad descendieron hasta el nivel de las más viles complacencias con la fiera. Imágenes deshechas, estatuas deformadas, vírgenes apuñaladas, altares destrozados y convertidos en establos”*. La película entra ya en el más crudo cinismo al tratar los hechos de Gernika. Bajo escenas de las ruinas de la desolada ciudad y los acordes del *Gernikako Arbola*, el comentarista culpa de la desgracia a *“la prensa judía y masónica del mundo y a las hipócritas plañideras de Valencia”*, que *“rasgaron sus vestiduras ante el Caudillo, cuyo nombre limpio como nuestro cielo pretendieron manchar con la baba de su información calumniosa”*. Ninguna culpa del desastre tuvo el bando franquista, la ciudad fue destrozada por los propios republicanos en su retirada: *“la cámara fotográfica, que no sabe mentir, dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue sino obra de incendiarios y dinamiteros”*.

Frente de Vizcaya y el 18 de Julio, que concluía con un breve anexo de escasos diez minutos filmado en Salamanca, llegaría a la cartelera guipuzcoana pocos meses después de la finalización de su rodaje. Si la toma de Bilbao se había hecho efectiva el 19 de junio de 1937, la película se estrenó a nivel nacional en el donostiarra salón Miramar el 26 de noviembre del mismo año, tras haber efectuado una sesión de preestreno para las autoridades el día anterior. La cinta iba acompañada por una crónica de sociedad en el periódico *El Diario Vasco* del mismo día en la que se señalaba cómo *“el fervor patriótico del público tuvo ocasión de manifestarse al aparecer significadas figuras de esta página maestra de la epopeya impar; y se exteriorizó en significativa muestra de adhesión al aparecer la del providencial Caudillo Generalísimo Franco”*. Más allá de estos fervores, el periódico local señalaba cómo *“el público (...) en todas las sesiones llenó ayer el salón Miramar”*¹⁵⁵, el de mayor aforo de la ciudad y destinado a las películas a las que se preveía mayor rendimiento en cartelera, y ciertamente la cinta obtuvo una importante taquilla, proyectándose como acto central de una sesión de complementos integrada por cortometrajes cómicos (*Tres en Palma de Mallorca*), musicales (*Casados con música*) e incluso

¹⁵⁵ *El Diario Vasco*, 27 de noviembre de 1937.



dibujos animados (*Prisioneros*). La sesión se mantuvo tres días en cartel, tras los cuales *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio* pasó a convertirse en disparatado complemento de una película pensada para el público infantil: *Pobre niña rica* (Poor rich girl, Irving Cummings, 1936), protagonizada por Shirley Temple. Actriz a la que la administración franquista en esos momentos intentaba vetar de la pantalla, pues según habían informado los servicios secretos había realizado unas manifestaciones a favor de la República en la prensa estadounidense. Algo ciertamente indignante para una actriz que en el año 1937 contaba con nueve años de edad... Pero tras estas sesiones con *Pobre niña rica*, *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio* iba agotando su carrera comercial. No bastaron los parabienes oficiales para prolongar su estancia en la cartelera: el 2 de octubre un exaltado artículo de *El Diario Vasco* la recomendaba fervientemente a sus lectores, señalando cómo en “*el patriótico reportaje español*” podía verse “*una vez más, el estado de normalidad y orden en el que se desarrolla la vida cotidiana en la España nacional al amparo de las justicieras leyes que preside toda la magna obra del gran Caudillo Franco*”¹⁵⁶. Pero el aviso llegaba tarde: ese mismo día, y tras dos sesiones como cinta central en dos cines de segunda fila como el Bellas Artes y el Trueba, *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio* desaparecía definitivamente de la cartelera donostiarra.

El último de los proyectos realizado por el equipo de filmación de la Sección de Cinematografía de Falange Española y de las JONS será la cinta de medimetraje *Los conquistadores del Norte (Homenaje a las Brigadas Navarras)*. Realizada también en 1937, se centra en el avance por el frente Norte del batallón carlista, ignorando cualquier otra fuerza presente en el bando nacional y haciendo, de este modo, únicas responsables de los éxitos militares franquistas a las Brigadas Navarras. La película se compone de numerosas escenas documentales de mediano valor y por un comentario en *off* que es, sin duda alguna, uno de los más acentuados ejemplos de la alambicada retórica falangista: baste señalar la escena en la que se habla de los artilleros navarros como “*jardineros de la muerte que manejan el obús como una guadaña corta vidas*”. Filmada casi en su integridad fuera del País Vasco, la película se abre con un gráfico que narra el avance de las Brigadas por Gipuzkoa y Bizkaia, seguido por una larga lista de escenas que muestran el continuo avance de las tropas por Cantabria. La mayor parte del metraje refleja la campaña de Santander y Asturias, desde la conquista de Potes hasta la entrada triunfal de las tropas en Gijón,

¹⁵⁶ *El Diario Vasco*, sección “Chismorreo teatral”, 2 de octubre de 1938.



pero en su parte final la película incluye un anexo que muestra la recepción que Franco ofrece en Pamplona a las Brigadas Navarras. En esta segunda parte de la cinta, de tono triunfal, la cámara acompaña al cuerpo en su viaje de regreso hacia Navarra. Las Brigadas embarcan en Asturias tras la finalización de los combates y se dirigen por mar hacia Pasaia, “*donde el Cantábrico dobla sus lomos, porque pesa mucho la Gloria de España que seis Brigadas Navarras han colgado como una corbata el asta de su bandera*”. Desde allí, las tropas marchan a San Sebastián, que multitudinariamente “*rinde homenaje a sus valientes*”.

Los conquistadores del Norte también encontró su hueco en la cartelera donostiarra. Estrenada en el Teatro del Príncipe el 5 de abril de 1938, la cinta entraba en una sesión que se complementaba con un cortometraje de dibujos animados, *Beauty and beast*, y con dos producciones propagandísticas de la casa italiana LUCE: uno de los noticiarios oficiales de la Italia de Mussolini y el cortometraje documental *La liberación de Bilbao* (*Liberazione di Bilbao*, 1938). *Los conquistadores del Norte* conformaba, sin duda alguna, el acto central de estas sesiones, y la cinta fue acompañada en prensa por una serie de frases publicitarias cuanto menos contundentes: “*Nada ni nadie hay que se oponga al paso de ¡BRIGADAS NAVARRAS! ¡EJÉRCITO! ¡FALANGE! Cinturón de hierro... nidos de ametralladoras... dinamita... ¡NADA! Todos los obstáculos amontonados al paso de su triunfador avance, se desmoronan como castillos de naipes... ¡ES ESPAÑA!*”. La campaña, por otra parte, pareció funcionar, y el programa se mantuvo con buen rendimiento durante toda una semana en el Príncipe, desapareciendo de la cartelera sólo por la llegada del Sábado de Gloria, momento para el que se reservaban los grandes estrenos de la industria cinematográfica. No será éste, por cierto, el único momento en el que las Brigadas Navarras se asomaron a las carteleras: su condición de *libertadoras* de San Sebastián, al haber sido las tropas que entraron en la ciudad tras su abandono por los republicanos, las habían convertido en heroicas para gran parte de los habitantes de la ciudad. La compañía SADE decidió dedicarles el día 5 de noviembre de 1937 “*los grandiosos programas en sus cinco locales*”. Programas que incluían películas tan dispares como *Espérame* (Louis J. Gasnier, 1933), una cinta concebida para lucimiento del cantante Carlos Gardel, o la *screwball comedy* *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in paradise*, Ernst Lubitsch, 1932), cuyo contenido ético y erótico posiblemente no era de especial agrado entre las autoridades locales... poco importaba: cualquier



motivo era válido para celebrar a los héroes navarros y más aún para dedicarles parte de la recaudación del día.

Aparte de estas cintas, otra producción de Falange incluyó algunas breves escenas filmadas en Gipuzkoa. Se trata de *La guerra en España* (Antonio Solano, 1937), un documental realizado por la Sección Iberoamericana de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS y pensado para su exhibición en sus locales de Hispanoamérica. La película tenía duración de mediometrage (40'30") y entre sus escenas incluía una completa secuencia sobre el apresamiento en Pasaia de un barco cargado de refugiados procedente del frente vizcaíno procedentes del reportaje de CIFESA *Bilbao para España* (Fernando Delgado, 1937).



2.11 Otras producciones cercanas a Falange: *Marcha triunfal*

Marcha triunfal es un mediometraje documental cuyo análisis es de difícil conclusión al hallarse hoy en día perdido. Realizado por la compañía Producciones Hispánicas, fue dirigido por dos conocidas figuras del falangismo que pronto alcanzarían altos cargos en la administración franquista, Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés.

Producciones Hispánicas era una compañía ya activa en tiempos de la II República, y a ella se debía la realización de *Sinfonía vasca*, una de las escasísimas cintas que atendía a la realidad del País Vasco en el periodo histórico anterior a la contienda. Su antiguo productor, José Luis Duro, ejerció en *Marcha triunfal* labores de productor ejecutivo. La compañía había sido reflatada por Antonio de Obregón y Goyanes de Osés en julio de 1936, y dos años más tarde emprende la realización de este documental de montaje que recogía diversas escenas rodadas por Falange en el frente Norte. El revelado de la filmación fue realizado en los estudios parisinos de *Éclair-Journal* y se pactó la posterior distribución de la cinta en zona nacional con la compañía CIFESA.

Bajo guión y dirección de los propios Obregón y Goyanes, la película recogía nuevamente valiosas escenas filmadas en la provincia. La desaparición de la película en un incendio no permite conocer con exactitud la procedencia de todo el material incluido en la cinta, por lo que el volumen del historiador Carlos Fernández Cuenca dedicado al cine de la Guerra Civil es la única fuente documental con la que contamos para catalogar su contenido. Según el autor, la cinta contaba con diversos filmados de Irun y Eibar, que con toda probabilidad habían sido recogidos por cámaras falangistas. Las escenas de Eibar procedían sin duda alguna del material tomado por el propio Antonio Calvache, que aparecía en la película acreditado como operador y productor asociado¹⁵⁷. Empleando el habitual diálogo *construcción* fascista versus *destrucción* marxista, la cinta “*capta de forma elocuente, en una sucesión magnífica de fotografías, la labor civilizadora de las*

¹⁵⁷ Carlos Fernández Cuenca no incluyó en la ficha técnica de la película a Calvache, lo que ha dado lugar a numerosas controversias sobre su participación en la misma. Sin embargo, el propio Calvache reconoce haber trabajado en ella en declaraciones realizadas a la revista *Radiocinema* (num. 54, 30 de julio de 1940).



*gloriosas tropas de Franco, al conquistar los martirizados pueblos del Norte, poniéndose en marcha seguidamente las industrias siderúrgicas, Altos Hornos, etc. Ciudades destruidas, Irun, Eibar, Durango, Gernika, acusan ante el mundo el paso de esta horda*¹⁵⁸. La película supuso un enorme esfuerzo productivo para una empresa privada, avalada además por la presencia de dos figuras de gran peso en el nuevo aparato franquista (Obregón y Goyanes), pero aún así no fue vista con agrado por Salamanca, que la acusaba de no haber entendido que la función de una película de la España nacional era *“no dar publicidad a las actividades de aquellos países que no nos han reconocido y ensalzar y difundir la de los países amigos”*. En el fondo de esta acusación estaba con toda probabilidad la finalización del proyecto en la Francia del Frente Popular, pues según el comité de censura la película recogía *“el sabor y el marchamo de todo lo francés”*, y sólo Calvache era capaz de salir airoso de su proyección pues *“al impresionar la parte de España ha puesto todo el entusiasmo y actividad, incluso con riesgo personal”*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Revista *Vértice*, num. 16.

¹⁵⁹ AGA (03)049.001 21/00266.



2.12 Hacia un noticiario nacional: el *Noticiario Español* del Departamento Nacional de Cinematografía

El *Noticiario Español* va a ser la primera materialización del deseado proyecto de creación de un noticiario oficial a cargo del gobierno franquista. Antecedente directo del futuro *No-Do*, el *Noticiario Español* constituirá uno de los grandes logros obtenidos por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), sección creada por el gobierno de Burgos el 1 de abril de 1938 con la intención de cubrir todos los aspectos de control sobre el material fílmico en circulación por la España nacional.

La ausencia de técnicos y estudios había dificultado enormemente su puesta en marcha. El DNC, ante la imposibilidad de realizar por su cuenta esta empresa, se vio obligado a solicitar ayuda a diversas empresas del III Reich. De este modo, la mayoría de sus imágenes serán tomadas gracias a los equipos alemanes, y en los laboratorios Geyer de Berlín se realizará el positivado de la película. Para formalizar esta relación comercial, el 18 de junio de 1938 se firma en Berlín un contrato entre el DNC y la casa Tobis mediante el que ésta, e indirectamente el gobierno del III Reich, obtenía innumerables beneficios. No sólo los provenientes de la explotación en exclusiva del *Noticiario Español* (que, la verdad, no se preveían cuantiosos), sino sobre todo ventajas para la distribución del noticiario UFA por territorio franquista, facilidades para los productos alemanes a la hora de pasar censura (y por consiguiente dificultades para su principal competidor, el cine de Hollywood), grandes limitaciones para otros noticiarios a la hora de obtener imágenes del conflicto bélico (pues, de esta manera, se veían obligados a comprarlas a la Tobis)...

Se editarán un total de 18 números del *Noticiario Español* durante la contienda, a los que se añaden otros 14 realizados ya en la primera posguerra. Su ritmo de aparición fue siempre muy irregular, alternándose con el paso de los años periodicidades que iban desde los quince días hasta los tres meses, e incluso llegando a dejar un lapso de ¡un año entero! entre los números 31 y 32. Su duración, del mismo modo, fue también irregular, variando entre los 9 y los 16 minutos según el material disponible. Y pese a las optimistas previsiones del DNC y el III Reich, contó con una escasísima distribución en el extranjero e incluso distó de convertirse en el



noticiario predominante en el territorio nacional. Las cintas se distribuían con notable retraso, pues el viaje a los laboratorios de Berlín y la revisión de su montaje definitivo por la Junta de Censura ralentizaban enormemente su exhibición, desfasando las noticias para el momento final de su proyección en cines. La escasez de dinero que acusaba el DNC limitó además el número de copias disponibles del *Noticiero Español*, no pasando éstas de seis, lo que seguía dejando un enorme espacio libre a *UFA*, *LUCE* y *Fox-Movietone*. La ausencia de unas comunicaciones ágiles y de una red de distribución estable hizo el resto para conducir al *Noticiero Español* a una situación de práctico bloqueo. Ni tan siquiera una empresa asentada como CIFESA fue capaz de distribuirlo con facilidad por Sudamérica, donde contaba con una presencia predominante, y se vio obligada a solicitar ayuda a las delegaciones extranjeras de Falange para cumplir este cometido.

Son ciertos los desiguales resultados alcanzados por *Noticiero Español*, pero se le debe valorar el haber sido el único proyecto similar que consiguió una cierta continuidad. El noticiario seguiría funcionando una vez concluida la guerra, hasta que la crisis política del franquismo provocará un cambio del equipo de gobierno en mayo de 1941. Falange queda, definitivamente, fuera de la órbita franquista y el *Noticiero Español* desaparece del panorama cinematográfico nacional. El proyecto, sin embargo, es el pie en el que se apoya el futuro *No-Do*, que comenzará a funcionar a finales de 1942.

El primer número del noticiario había visto la luz en el verano de 1938, cuando la guerra afronta su recta final y las campañas militares del frente Norte son ya poco más que un lejano recuerdo. Ello va a frenar la presencia de Gipuzkoa en sus imágenes, aunque aún así diversas escenas filmadas en la provincia van a encontrar ocasionalmente su espacio.

De este modo, San Sebastián protagonizará una de las noticias de la edición número 6 del informativo. Fechado en octubre de 1938, la segunda de las cuatro secuencias de las que constaba recogía la inauguración del Museo de Guerra en el Kursaal donostiarra¹⁶⁰. Las imágenes, tomadas por el excelente operador Mariano Ruiz Capillas,

¹⁶⁰ El noticiario contaba con una duración total de 15'30". La noticia, de una extensión total de 48 segundos, aparecía bajo el título *San Sebastián. Material de guerra capturado al enemigo*, corrigiendo el original que manejaban inicialmente las autoridades: *San Sebastián. El material recogido [sic] a los rojos* (AGA (03)049.001 21/00001).



mostraban la apertura de la muestra del material de guerra incautado al enemigo durante las campañas militares, presidida por los generales López Pinto, Moscardó y Gómez Jordana. Junto a los discursos inaugurales, la noticia recogía diversas tomas del interior del museo y los desfiles de militares y falangistas que recorrieron la ciudad como punto final de la celebración. La edición del noticiario resume a la perfección las enormes dificultades que encontró para la obtención de material original y para su posterior exhibición: de sus 15 minutos de duración, sólo un par eran material propio, quedando los 13 restantes ocupados por noticias recicladas de diversos noticiarios alemanes. Por si ello fuera poco, la noticia que nos ocupa era ya de escasa actualidad: la inauguración había tenido lugar el 29 de agosto de 1938, el noticiario data de octubre y su estreno en San Sebastián no llegará prácticamente hasta noviembre, cuando la noticia había quedado ya notablemente obsoleta.

La edición número 11 del *Noticiario Español* contará igualmente con unas breves secuencias filmadas en Pasaia¹⁶¹. Con fotografía de Andrés Pérez Cubero, recogía la ceremonia de abanderamiento del buque de guerra *Álava*, un pesquero armado que formaba parte de la marina republicana y había sido torpedeado y capturado por la nave *Canarias*. Bajo la presidencia del general López Pinto y del señor Pradera, Jefe Provincial de Falange, el barco vuelve a ser botado bajo los colores de la enseña nacional mientras el público aplaude desde el muelle. Los invitados realizan una visita a la nave y la marinería se prepara para la correspondiente comida de gala.

Por último, la edición número 14 del informativo, realizada ya en el tramo final de la guerra, contó con una última noticia filmada en la frontera que recogía el regreso a Euskadi de un grupo de niños exiliados en México por el gobierno republicano. La noticia, así como parte del resto del noticiario, no se ha conservado, por lo cual no es posible comprobar el contenido y duración exactos de la misma, aunque su título nos permite saber que fue filmada en su totalidad en Irún¹⁶².

¹⁶¹ Sexta de las siete noticias con las que contaba la edición. Su título es *Pasajes. Abanderamiento del "Álava"* y contaba con una duración total de 1'26".

¹⁶² El título completo de la noticia es *Irún. Niños vascos repatriados*. La edición del noticiario data de febrero de 1939.



2.13 Otras filmaciones

Al margen de este estudio sistematizado de todo el material filmado en la provincia durante la contienda, encontramos otras imágenes de más difícil localización y que fueron incluidas en todo tipo de noticiarios y documentales realizados durante la guerra. Son por lo general tomas de escasa duración, en ocasiones de dudosa paternidad, que encontramos en todo tipo de material filmico de propaganda.

Entre ellas destaca el material filmado en Pasaia que terminó formando parte de *Bilbao para España*. Documental de mediometrage (26'30" de duración) realizado en 1937 por la casa CIFESA dentro de su serie de material propagandístico, recogía diversas imágenes filmadas por Alfredo Fraile y Andrés Pérez Cubero en la última fase del avance sobre Bizkaia, y en especial las primeras imágenes tomadas en el *Bilbao liberado*. La cinta fue dirigida por Fernando Delgado y montada por Eduardo García Maroto en los estudios portugueses de *Lisboa Filme*, y se nutría exclusivamente de imágenes filmadas en la provincia vecina. Sin embargo, a la mitad de su metraje abría un pequeño paréntesis para hablar de la población republicana que había intentado su huida por mar hacia Francia y trasladaba su narración a Pasaia.

Las imágenes filmadas en la localidad costera recogen diversas escenas del buque *Coveo*, mercante cargado con refugiados que huían de las tropas franquistas y apresado en su retirada. El barco es anclado en Pasaia a la espera de destino para sus ocupantes, y la cámara nos los muestra, hacinados, mientras el cuerpo sanitario les reparte un mendrugo de pan y un plato de potaje. Poco después los refugiados desembarcan, cargados con sus escasas pertenencias, con dirección a los pequeños albergues improvisados para ellos por las autoridades. Las escenas se cierran con unas tomas de otro buque en situación similar, el *Ocharupena*, que había atracado en Pasaia el 16 de junio capturado por un buque de la marina franquista. Las imágenes muestran el desembarco de sus ocupantes escoltados por varios soldados nacionales. Parte de estas imágenes serán también incluidas en la producción de Falange *La guerra en España* (Antonio Solano, 1937).

Cabe también señalar en este apartado la presencia de alguna secuencia referente a la toma de Donostia en la producción *Crisol de*



España, una de las películas propagandísticas más confusas de entre las realizadas por el bando franquista. Su desaparición no nos ha permitido señalar con exactitud cuál es el filmado que en ella aparece, pero las fuentes que señalan los contenidos de la misma sí confirman la inclusión de al menos una toma realizada en la ciudad en su metraje definitivo¹⁶³.

Por último, debemos reseñar una última cinta descubierta sólo recientemente. Se trata de *Defenders of the Faith – The tragedy of Spain* [*Los defensores de la Fe – La tragedia de España*], película realizada por el historiador y editor norteamericano Russell Palmer. Palmer había vivido en España durante la década de los 30 y con el inicio de la guerra decide regresar al país para buscar a sus amigos perdidos en la contienda. Entre sus pertenencias lleva una cámara de cine con la que realizará una película de una hora de duración que cuenta con el interés excepcional de ser la única filmación de la contienda en color. La cinta ha permanecido oculta durante décadas, no siendo puesta a disposición del público hasta que Televisión Española la proyectara en abril de 2006.

La orientación de la película, ya desde su mismo título, es abiertamente franquista, y para evitar cualquier asomo de duda al respecto Palmer incluso decide incluir en los títulos de crédito unas imágenes de sí mismo con el uniforme falangista. La cinta se abre con unos rótulos explicativos del porqué de la guerra en los que Palmer no duda en señalar cómo “en 1936 socialistas, anarquistas y comunistas formaron un Frente Popular que sabotó las elecciones y liberó a 30.000 criminales de las cárceles”¹⁶⁴. No es difícil suponer, por consiguiente, que el resto del metraje continuará en una línea combativamente fascista, retomando el ya clásico esquema de confrontación entre la *barbarie* y la *destrucción* republicanas frente a la *civilización* y el *orden* franquistas (“*para salvar a España de la ruina más completa, los conservadores se unieron bajo el liderazgo del general Francisco Franco, un veterano de la campaña marroquí, para restaurar la ley y el orden y acabar con el camino hacia el caos*”¹⁶⁵).

¹⁶³ *El Diario Vasco*, sección “Teatros y cines”, 26 de febrero de 1938.

¹⁶⁴ “*In 1936 Socialists, Anarchists and Communists formed a «Popular Front», stole the elections and released 30,000 criminals from jail*”

¹⁶⁵ “*To save Spain from complete ruin the conservatives united under the leadership of General Francisco Franco, a veteran of Moroccan campaign, to restore law and order and block the road to chaos*”.



El principio de la película muestra una breve secuencia de la vida cotidiana donostiarra. Es de suponer que Palmer entró a España por San Sebastián en 1938 y el material que rodó en la ciudad sirvió, como era habitual en muchos documentales, como contrapunto de normalidad frente a la gran cantidad de horrores y excesos sangrientos que Palmer no va a evitar mostrar en su película. Cinco planos componen esta secuencia. Los dos primeros son una vista de la ciudad desde el monte Igueldo y un plano general de la playa de La Concha en su extremo este. La voz en *off*, del propio Palmer, recuerda cómo *“junto a las azules aguas del Golfo de Vizcaya se encuentra San Sebastián, famoso destino de veraneo español. Recuperada por los nacionales al principio de la guerra, la ciudad hace ya tiempo recuperó su ritmo normal”*. Un plano general del paseo de La Concha a la altura del hotel Londres sirve a Palmer para remarcar este ambiente de ciudad turística al margen de la contienda: *“los niños juegan en las playas, mientras multitud de personas elegantemente vestidas y bien alimentadas pasean tranquilas junto al mar”*. Pero la guerra comienza a colarse en la pantalla: entre los paseantes puede apreciarse una gran multitud de combatientes de permiso, y el narrador aprovecha para introducir la contienda en la cinta al comentar cómo *“los numerosos soldados que caminan entre la población civil nos recuerdan que pese al buen ambiente y la tranquilidad reinantes éste es un país en guerra”*. No vuelven a aparecer más imágenes de San Sebastián en la pantalla, limitándose esta breve secuencia a continuar con un esquema de contrapunto ya muy desarrollado por otros operadores, pero el filmado realiza una aportación más que evidente: *Defenders of the Faith* muestra las primeras imágenes en color de la provincia que serán ofrecidas en una proyección pública.



2.14 Gipuzkoa en el material propagandístico republicano

Es muy escasa la presencia de filmaciones realizadas en la provincia en el aparato de propaganda cinematográfica levantado por la II República. Para cuando éste se pone en marcha Gipuzkoa había caído ya en manos franquistas, lo que la alejó de cualquier filmación realizada por las tropas leales. Los equipos republicanos tenían vetado su acceso a la zona y las escasas imágenes guipuzcoanas que fueron utilizadas para sus documentales y noticiarios procedían de viejas imágenes de archivo filmadas antes de la guerra o de material más reciente reciclado de noticiarios franceses y soviéticos.

De este modo, las imágenes republicanas que entrarían en nuestro estudio no son más que breves escenas por lo general de escasa entidad. Como las incluidas en la película *Gernika* (Nemesio M Sobrevilla, 1937), que mostraba algún plano general de San Sebastián procedente con toda probabilidad de algún viejo repertorio de archivo anterior al inicio de la contienda, o una breve escena de la costa de Hondarribia filmada desde Francia en fecha desconocida¹⁶⁶.

¹⁶⁶ En el archivo histórico del NO-DO se conservan diversos rollos de material bajo el título genérico de *Vascongadas*. En él se encuentran varias escenas descartadas en el montaje final de **Guernika**, entre las que encontramos unas vistas de San Sebastián (9'3 metros de longitud) y unas imágenes rodadas en Orío (vistas del puerto y de la población, de un total de 10'2 metros). Asimismo, el archivo conserva en sus rollos 1, 3 y 11 varias tomas mudas de San Sebastián (la playa y la bahía de La Concha, el Urumea, escenas callejeras...) que no sería arriesgado clasificar como nuevo material utilizado por Sobrevilla para su película. Su longitud total es de 106'2 metros.



2.15 Vascongadas

Como anexo a este apartado, no podemos dejar de señalar la existencia en Fimoteca Española de una larga serie de imágenes procedentes del Archivo Histórico del NO-DO y almacenado bajo el título *Vascongadas*. Son en total 29 rollos de 35 milímetros y 2 de 16 mm. filmados en su totalidad en el País Vasco. La datación y localización de todas las imágenes es imposible: la ausencia de datos sobre su rodaje y la brevísima duración de muchas de ellas no permite localizar el momento histórico en el que fueron filmadas ni su procedencia. El *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*¹⁶⁷ señala la posibilidad de que el material proceda de la productora republicana Laya Films, desmontada tras la toma de Barcelona en 1939.

Nos vemos obligados a desechar para su estudio gran parte de este material, cuyas características no nos permiten localizar el lugar donde fue rodado. Y aún descartando estas escenas, el material que tenemos constancia fue rodado en Gipuzkoa es numeroso y de notable interés documental. Gran parte del mismo son tomas definitivas o descartes de diversas cintas de propaganda republicana que se han consignado en el apartado anterior. Listaremos aquí las restantes, cuya procedencia nos es desconocida.

La mayor parte del material agrupa diversas escenas bélicas procedentes de rodajes conservados sólo fragmentariamente. La mayor parte de ellas fueron filmadas en los combates por Irun: varias imágenes del incendio y las ruinas de la ciudad¹⁶⁸; filmaciones de milicianos avanzando y atacando junto a un camión marcado con las siglas UHP, de trenes procedentes de Francia que se ven obligados a retroceder en su marcha al llegar a la frontera, de refugiados que cruzan a Hendaya, de sacerdotes que intentan cruzar la aduana¹⁶⁹. El archivo conserva también una larga lista de imágenes panorámicas y folklóricas de diversas localidades guipuzcoanas: tomas de Pasai Donibane desde el barrio de Altza, del

¹⁶⁷ Amo, Alfonso del (coordinador): *Op. cit.*, p. 873.

¹⁶⁸ Dos rollos diferentes, de 3'4 y 6'7 metros de longitud. Codificado en archivo como rollo 6.

¹⁶⁹ Procedentes de cuatro rollos diferentes, con un total de 45'2 metros de longitud. Todas estas escenas proceden de los noticiarios franceses *Gaumont* y *Éclair*. Codificada en archivo como rollo 9.



puerto de Getaria y de su monumento a Juan Sebastián Elcano¹⁷⁰; del trabajo de unos campesinos en las cercanías del santuario de Loiola¹⁷¹ o de diversos festejos celebrados en Zumaia¹⁷². En su mayor parte, material que quedó inédito al ser excluido del montaje de los diversos proyectos de filmación republicanos.

¹⁷⁰ Ambas aparecen en un rollo junto a imágenes de Ondarroa. Su longitud total es de 47'2 metros. Codificada como rollo 13.

¹⁷¹ De una longitud de 9 metros. Codificada como rollo 13.

¹⁷² De una longitud total de 79'6 metros. Codificado como rollo 11.



CAPÍTULO 3

EL REGRESO A LA NORMALIDAD: EL RETORNO DE LOS ESPECTÁCULOS A GIPUZKOA TRAS EL PARÉNTESIS BÉLICO



3.1 El regreso a la normalidad y la presencia de las potencias extranjeras en Gipuzkoa

El final del mes de septiembre de 1936 ve la conclusión de cualquier enfrentamiento bélico en Gipuzkoa. La prensa local refleja la voluntad de los miembros más radicales del nuevo gobierno de dar vía libre a “*la ley del Tali3n*”¹⁷³, pero lo cierto es que la represión nunca alcanzará en la provincia grandes cotas y, a una sorprendente velocidad, la vida cotidiana va regresando a su ritmo normal de antes de la guerra. En un primer momento, la vida cultural va cargando sus tintas en homenajes al ej3rcito franquista, cuyos líderes más destacados van pasando por San Sebastián donde son homenajeados en olor de multitudes: si el general Mola pasa por la ciudad apenas tomada la capital, Moscard3, el h3roe del Alc3zar, se convierte en visitante habitual en cualquier acto oficial que se celebra en la ciudad.

Y la vida cotidiana va volviendo a su ritmo habitual, todav3a tocada por la realidad del combate. Aunque no directamente: la mayor3a de los donostiarras sigue el *espect3culo* b3lico bien por los medios de comunicaci3n habituales, bien en el inmenso mapa de Espa3a que ha colocado en sus oficinas *El Diario Vasco* para mostrar los avances diarios de las tropas franquistas. Y un important3simo sector de poblaci3n de la provincia que, a decir verdad, ve por lo general con m3s agrado que recelo el triunfo de las tropas nacionalcat3licas, colabora en lo posible con una contienda que tiene la fortuna de ver desde cada vez mayor distancia. No sorprende, de este modo, ver el 3xito alcanzado por la convocatoria ofrecida por las autoridades abriendo el Kursaal como “*centro de aceptaci3n de donativos en oro y joyas para las tropas*”¹⁷⁴, o el ofrecimiento personal de personajes disparatados de la sociedad donostiarra al nuevo gobierno para colaborar personalmente con 3l (“*Al iniciarse el movimiento de nuestro Gran Caudillo el General3simo Franco me encontraba en Madri [sic] de Co-Empresario de los Cines del Callao y San Miguel desde su fundaci3n, profesi3n a la que he dedicado toda mi vida en todas las actividades que se relacionan y dependen del cine: censura montage [sic] de pel3culas etc. etc. y en prueba [sic] de lo*

¹⁷³ Art3culo de Juan Ignacio Luca de Tena, director de la edici3n sevillana de ABC (y por lo tanto, profranquista, frente a la edici3n prorrepblicana del mismo peri3dico de Madrid), en *El Diario Vasco*, 16 de septiembre de 1936.

¹⁷⁴ *El Diario Vasco*, 20 de septiembre de 1936.



*manifestado le remito copia literal del artículo en la Revista Arte y Cinematografía el año 35 y que siendo ser útil al Gobierno de Su Excelencia ofrezco mis actitudes por si V.S. lo cree conveniente, haciendo presente que conozco perfectamente el idioma francés*¹⁷⁵). Y de este modo, entre renovados efluvios nacionales, donativos, desfiles y entronizaciones de Cristo Rey la vida guipuzcoana va volviendo a la *normalidad* que imponía la doctrina nacionalcatólica.

La rica y activa vida cultural que había vivido no sólo la provincia sino toda España durante el primer tercio del siglo XX se ve completamente rota en 1936. La contienda y la reorganización interna de los territorios controlados por la administración nacional eliminan por completo cualquier asomo de disidencia en la *nueva España*. Principalmente, dos ámbitos que habían ido cobrando pujanza durante la II República: la seminal cultura nacionalista, erradicada de la circulación tras el triunfo de la España de Franco, y sobre todo la más asentada cultura proletaria, que se había desarrollado con gran energía durante el periodo republicano y que va a sufrir una sangrienta eliminación tras el 17 de julio. Los nuevos planteamientos sociales que con modelos centroeuropeos iban estableciendo anarquistas, socialistas y comunistas, se van a convertir en el principal caballo de batalla franquista y para su erradicación no van ahorrarse esfuerzos ni sobre todo métodos represivos.

Gipuzkoa, tomada militarmente por las tropas nacionales pocas semanas después del alzamiento militar, regula su nueva vida política rápidamente. Y los nuevos referentes no tardan en llegar de la mano de Falange, dinamizadora de la vida cultural franquista en tiempos de la contienda. Los modelos que Falange adoptaba como suyos provenían de los países aliados, y la presencia de éstos en Gipuzkoa se va haciendo cada vez mayor y más intensa.

Alemania era el país que contaba con un mayor grado de fascinación entre la población guipuzcoana: el milagro económico conseguido por el gobierno del III Reich, su importancia cada vez mayor en el concierto internacional y los grandes avances adquiridos a nivel industrial y armamentístico por Alemania habían creado un creciente interés por este país en la provincia que en ocasiones rozaba la devoción. Durante los años de la República, periódicos y

¹⁷⁵ Carta manuscrita de Marcelino Calvo para el Delegado Nacional de Prensa y Propaganda, fechada en San Sebastián (calle del General Lersundi 5, 2º dcha.) el 25 de noviembre de 1937. En AGA (03)049.001 21/00266



noticieros habían ido mostrando el imparable avance de una nación que pocos años antes se encontraba sumida en una terrible crisis económica. El apoyo militar aportado al bando franquista por el III Reich, cuyas tropas y armamento habían sido vistos con admiración en Gipuzkoa, termina convirtiéndose en un nuevo elemento propagandístico, y a partir de 1936 la fascinación por la nueva potencia mundial no deja de ir en aumento. Desde una fecha temprana, San Sebastián cuenta con una sede (*ortsgruppe*) del Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, es decir, del N.S.D.A.P, el partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, cuyos actos se anuncian en la ciudad incluso en lengua germana¹⁷⁶, y a ella se añade en febrero de 1938 la Asociación de Amigos de Alemania (A.A.A.), de carácter nacional y con sede central en la capital donostiarra. Bajo la presidencia del Excelentísimo Ministro de Educación Nacional don Pedro Sainz Rodríguez, y con un equipo directivo compuesto, entre otros, por figuras como Eugenio d'Ors o Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y Ministro de Interior, su inauguración había supuesto uno de los grandes actos sociales del invierno donostiarra y a ella habían acudido un centenar de grandes personalidades residentes en la ciudad entre las que encontramos figuras tan dispares como Manuel Machado, José María Pemán, Luca de Tena o Moreno Torroba.

El espectacular despliegue iconográfico que acompañaba a la propaganda nazi, especialmente en el terreno cinematográfico, ayuda a crear una situación de fascinación que aumenta por las noticias leídas continuamente en prensa, algunas realistas, otras al borde del delirio: desde el anuncio de la concesión “*del título de Premio Nobel de la Paz a Hitler, por su tenaz campaña contra el comunismo*”¹⁷⁷ hasta aquellos artículos en los que *El Diario Vasco* presentaba cómo era en la intimidad el Führer, ese hombre que “*ama la música, el cine, la arquitectura, vive solo y sobriamente: ni fuma ni bebe*”¹⁷⁸. La presencia de Alemania en la ciudad está tan normalizada que incluso una parte de la alta burguesía donostiarra se anima a invertir en empresas del país y hasta a comprar pisos en la que se cree será la futura capital de Europa: Berlín. No eran casos aislados: la inversión en el mercado inmobiliario berlinés se generaliza hasta el punto de que nacen empresas para administrar las viviendas compradas en el país aliado (“*A los propietarios de casas en Berlín: Si queréis mejorar su administración y renta*”).

¹⁷⁶ *El Diario Vasco*, 18 de febrero de 1938.

¹⁷⁷ *El Diario Vasco*, 19 de septiembre de 1936.

¹⁷⁸ *El Diario Vasco*, 3 de febrero de 1938.



*solicitud información directa*¹⁷⁹ rezaba la publicidad en la prensa guipuzcoana de una firma dedicada a tales menesteres que acababa de abrir sus oficinas en la España nacional).

La presencia en la vida cotidiana guipuzcoana del otro gran país aliado del franquismo, Italia, nunca encontró el mismo grado de fascinación entre la población. El gobierno de Mussolini no tardará en abrir una oficina del Fascio en San Sebastián, situada en el número 34 de la calle Garibai y bautizada con el nombre de Francesco Fadda, subteniente de Infantería caído con honores en la I Guerra Mundial. Esta oficina, en colaboración con el Consulado italiano en Donostia, va a realizar numerosas actividades culturales en el periodo de la contienda que serán en cierto modo el caldo de cultivo de lo que, a inicios de la década de los 40, conformará el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, aún activo hoy día. Las actividades organizadas por el Fascio y el Consulado van a tener siempre una orientación popular, más cercana a los intereses de la vida cotidiana que a los grandes actos sociales de la elite política de la ciudad, pero aún así sus logros propagandísticos nunca van a ser equiparables a los alcanzados por Alemania.

La principal actividad del Consulado y el Fascio eran los cursos de italiano que se ofrecían a todos los donostiarras. Celebrados en el Instituto Peñaflorida desde abril de 1937¹⁸⁰, eran de carácter gratuito, daban cobijo a un buen número de estudiantes y llevaban a la ciudad a varios profesores italianos. Al finalizar cada curso se celebraba una fiesta en la sede del Fascio en Donostia en la que se agasajaba a los alumnos con mejores calificaciones¹⁸¹. Y las clases intentaban complementarse con varios ciclos de conferencias de tono político y cultural que tenían lugar en la misma sede donde se impartían las lecciones. La primera de ellas tuvo lugar el 1 de junio de 1937 con el ponente S.E. el Marqués de Cavaleti, cónsul de Italia en la ciudad, bajo el título “La Italia fascista”¹⁸².

Junto a estos actos, el Consulado organizaba diversas sesiones de cine, representaciones musicales y teatrales, lecturas poéticas, homenajes a los principales representantes de la cultura oficial del fascismo y, en resumidas cuentas, actos culturales de todo tipo. La presencia de la cultura italiana en la ciudad era continua, animaba

¹⁷⁹ *El Diario Vasco*, 3 de junio de 1938.

¹⁸⁰ *El Diario Vasco*, 21 de abril de 1937.

¹⁸¹ *El Diario Vasco*, 21 de junio de 1938.

¹⁸² *El Diario Vasco*, 1 de junio de 1937.



frecuentemente la vida social donostiarra e incluso los periódicos del país eran vendidos regularmente en los kioscos de la ciudad.

La actividad del Consulado se mantenía también en otras actividades de mayor importancia administrativa aunque más alejadas de la vida cotidiana. El 10 de febrero de 1937, por ejemplo, el marqués Paterno di Sessa, cónsul italiano en la ciudad, organiza un enorme desfile militar para recibir al nuevo embajador Roberto Cantalupo, en camino hacia Burgos. Se trasladó también a San Sebastián la Oficina Italiana de Prensa, autora de los boletines del contingente italiano destinado a España. Si bien en un principio había sido instalada en Salamanca¹⁸³, pronto se moverá a la capital donostiarra, donde mantiene su actividad entre el 20 de mayo y el 30 de septiembre de 1938. Posiblemente, influyó en su traslado el que la ciudad funcionara desde hacía un tiempo como centro periodístico de gran importancia: en Donostia tenía su sede la agencia DUX, fundada por el sacerdote ultrafranquista Fermín Yzurdiaga, que dará lugar poco después a la agencia EFE. La Oficina Italiana de Prensa se encargaba de publicitar continuamente los logros conseguidos por la administración Mussolini y su colaboración con la causa franquista, y en sus despachos tenía también su sede el Noticiero Radiofónico Internacional y se editaba la revista *Littorio, giornale legionario*¹⁸⁴, ambos destinados a las tropas italianas que participaban en la contienda. Su actividad no será interrumpida hasta la retirada de las mismas en 1938.

Aparte de estas ocupaciones culturales y administrativas, el Consulado intentaba al mismo tiempo establecer unos lazos comerciales con la alta burguesía de la ciudad. La Banca Nazionale del Lavoro abrió poco después de iniciada la guerra oficinas en las principales ciudades de la España franquista, Burgos, Salamanca, Sevilla y San Sebastián, señalando que “*para fomentar el intercambio italo-español está a disposición de los comerciantes que quieran tratar negocios con Italia*”¹⁸⁵.

¹⁸³ Durante un periodo breve: del 2 de abril al 19 de mayo de 1938.

¹⁸⁴ Ascunce, José Angel: *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*. Michelena, San Sebastián, 1999, pp. 33-34.

¹⁸⁵ *El Diario Vasco*, 5 de mayo de 1937 y siguientes.



3.2 La reapertura de las salas cinematográficas

El estallido de la contienda había paralizado completamente la exhibición cinematográfica en Gipuzkoa. El alzamiento había provocado la entrada en armas de toda la provincia y los combates que en ella se suceden imposibilitarán durante un tiempo la actividad de cualquier espectáculo público. La situación, agravada por la escasez de suministro eléctrico, eliminará por completo la exhibición cinematográfica durante más de un mes.

Pero la rápida finalización de los combates permitirá a Gipuzkoa volver a retomar una cierta normalidad sin gran demora. El regreso del cine a las localidades de segundo orden de la provincia tardará todavía en llegar, pero el 19 de septiembre, apenas transcurridos cinco días desde la *liberación* de la ciudad, San Sebastián ve el anuncio de la primera sesión de cine proyectada en la provincia tras el paréntesis bélico. El empresario Luis Damborenea, director gerente de la SADE, anuncia la celebración de la primera función cinematográfica en la ciudad, consistente en tres sesiones celebradas en el Salón Miramar y *“dedicadas gratuitamente a los militares de España”*, en las que se proyecta la película norteamericana de vago contenido militar *Los diablos del aire* (Devil dogs of the air, Lloyd Bacon, 1935) y a las que seguirán otras tres funciones al día siguiente, domingo 20, *“a beneficio del ejército Salvador de España”*. La primera de ellas, orientada al público infantil, ofrecía la proyección de *La pequeña coronela* (The little colonel, David Butler, 1935), película al servicio de la niña actriz Shirley Temple. La segunda, a las cinco y cuarto de la tarde, volvía a proyectar el mismo largometraje, ya en sesión para adultos, con el añadido de *Palos de ciego*, cortometraje de dibujos animados protagonizado por Popeye; y la última, celebrada a las 7 de la tarde y denominada *“sesión vermouth”*, ofrecía nuevamente *Palos de ciego* como complemento al largometraje *Guerra de valeses* (Walzekrieg, Ludwig Berger, 1933), una romántica opereta de producción alemana. La prensa no dudaba que *“estas sesiones se verán concurridísimas, tanto por el carácter benéfico del señor Damborenea [director de la compañía SADE], [que] con un gesto digno de todo aplauso les ha dado, como por la circunstancia de ser el primer espectáculo ofrecido al público después de dos meses de tiranía soviética”*¹⁸⁶. Y en efecto, las sesiones fueron masivas y el empresario Damborenea pudo ofrecer la recaudación íntegra

¹⁸⁶ *El Diario Vasco*, 18 de septiembre de 1936.



(4.002,25 pesetas, a las que no hubo que descontar ninguna cantidad pues los trabajadores del teatro se habían ofrecido a trabajar de manera gratuita el domingo¹⁸⁷) al Comandante Militar de Gipuzkoa, *“quien elogió cumplidamente el rasgo tenido por el director general de la SADE”*¹⁸⁸.

Más allá del interesado gesto hacia las nuevas autoridades políticas y militares, las sesiones celebradas durante el fin de semana sirvieron a la SADE para comprobar hasta qué punto la ciudadanía donostiarra había vuelto a su vida habitual. Variarán algunos pequeños hábitos: se convierte en obligatoria la proyección de diapositivas de propaganda antes de comenzar el pase de las películas¹⁸⁹ (diapositivas que, por otra parte, eran vendidas en monopolio por el mismo gobierno) y se convierte en norma la audición obligatoria del himno nacional antes del pase de las películas, momento que en ocasiones daba lugar a curiosos espectáculos de fervor patriótico de los adeptos al bando franquista allí presentes. La lectura del parte de guerra era también obligatoria en las sesiones de cine que coincidían con su radiado. Pero más allá de estos detalles, el éxito de las primeras proyecciones en San Sebastián (según la recaudación anunciada, más de 2.500 personas acudieron a ellas sobre un total de 3.000 localidades a la venta) anima a la SADE a planificar una programación estable que de manera progresiva irá llegando a la ciudad en los próximos meses.

De este modo, el martes 22 de septiembre, *“la empresa SADE, en su afán de poner cuanto está de su parte para normalizar la vida de esta bella capital, libertada del yugo de la canalla marxista el pasado domingo día 13 por el Ejército español, bravos falangistas y valerosos requetés, tiene la satisfacción de comunicar que a partir de hoy, martes se reanudarán las sesiones de cine en el aristocrático Salón Miramar de esta ciudad, habiendo elegido para esta reapertura el reprise de la película española «Julietta compra un hijo», uno de cuyos autores fue el mártir español don Honorio Maura. ¡Arriba España! ¡Viva España! y siempre ¡Arriba España!”*¹⁹⁰. Grandes soflamas que anunciaban el regreso de la actividad cinematográfica real a la ciudad. Como señalaban las airadas páginas de *El Diario Vasco*, la elección de la película (no española, por cierto, sino norteamericana aunque rodada en

¹⁸⁷ *El Diario Vasco*, 19 de septiembre de 1936.

¹⁸⁸ *El Diario Vasco*, 22 de septiembre de 1936.

¹⁸⁹ Documento sin título fechado el 2 de septiembre de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.

¹⁹⁰ *El Diario Vasco*. 22 de septiembre de 1936.



castellano) *Julieta compra un hijo* (Louis King, 1935) distó de ser casual. Es cierto que la presencia en ella de Catalina Bárcena, una de las actrices españolas más populares en la época, garantizaba un cierto rendimiento económico de la misma, pero la razón real de su proyección era que la película estaba basada en una obra teatral escrita por Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura, uno de los primeros *mártires* locales de la Cruzada (y que, por cierto, no había cobrado un duro por la adaptación, según recordaba Enrique Jardiel Poncela¹⁹¹). Maura, que veraneaba en Hondarribia en el momento de estallido de la Guerra Civil, había sido detenido por los milicianos anarquistas el 23 de julio, y conducido a la prisión del fuerte de Guadalupe, donde “*el genial comediógrafo es llevado al suplicio a culatazos [sic] entre injurias y golpes*”¹⁹². Pero el día 4 de agosto, ante el ataque definitivo de las tropas de Franco sobre Irun y Hondarribia, “*un griterío infernal –mezcla de aullidos y blasfemias- anunció la entrada de los miembros de la C.N.T. Se presentan ante los presos, mandando formar y pasar lista (...) Una voz cavernosa pronunció con tono fatídico e imperioso el nombre de Honorio Maura. Éste, comprendiendo el llamamiento, sacó de su bolsillo un rosario del que prendía una cruz de tamaño destacado, y entregó los dos piadosos objetos a su amigo don Juan Ballesteros para que lo entregase a la familia (...). Los foragidos [sic] le obligaron a salir de su puesto cargándole de los insultos y ofensas más graves que a un hombre puedan referirse. A los dicterios se añadieron maldiciones y blasfemias incopiabiles. A empujones y golpes le obligaron a apresurar el paso, repitiéndole: - Tú eres uno de los causantes de la ruina de España*”¹⁹³. Allí mismo será fusilado, no sin que la víctima dijera antes “*estas palabras hermosas: ¡Viva España! ¡Viva el Rey! ¡Ahora tirad canallas!*”¹⁹⁴. El asesinato de Maura había sido muy difundido en la prensa local (la narración del mismo aquí realizada está entresacada del serial periodístico que sobre su muerte publicó *El Diario Vasco*¹⁹⁵) y había convertido a Maura en el principal *mártir* de la Cruzada junto a Julio Urquijo, asesinado por los milicianos el mismo día. Y de hecho, su nombre figuraba incluso por delante del de la popularísima actriz principal en la publicidad que anunciaba en prensa la proyección de la

¹⁹¹ “*Se planea una nueva cinta para Catalina [Bárcena] con «Julieta compra un hijo», de Honorio Maura y Martínez Sierra y cobrada sólo por Martínez Sierra, que sigue tan listillo como siempre*”. Carta de Enrique Jardiel Poncela a su familia, fechada en Hollywood entre el 14 y el 25 de agosto de 1934. En Jardiel Poncela, Evangelina: *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 106.

¹⁹² *El Diario Vasco*, 17 de septiembre de 1936.

¹⁹³ *El Diario Vasco*, 25 de septiembre de 1936.

¹⁹⁴ *El Diario Vasco*, 19 de septiembre de 1936.

¹⁹⁵ *El Diario Vasco*, septiembre de 1936.



película (*“Argumento del malogrado don Honorio Maura, interpretado por la primera actriz española, Catalina Bárcena”*¹⁹⁶).

Estas primeras sesiones abren el camino al regreso del cinema a las salas donostiarras. El domingo 27 de septiembre la SADE, junto a las sesiones diarias del Salón Miramar, vuelve a poner en funcionamiento las pantallas del Bellas Artes, donde se vuelven a proyectar *Julieta compra un hijo* y *La pequeña coronela*, una de las películas hechas a medida de Shirley Temple que se había pasado por duplicado en las sesiones que habían reabierto el Miramar una semana antes. La sorpresa, sin embargo, llega con la apertura el mismo día del Petit Casino, pues la cinta elegida para la reinauguración será, curiosamente, *La venus negra* (Zouzou, Marc Allegret, 1934), rodada en la *rojísima* Francia del Frente Popular, de contenido moral cuanto menos poco apropiado y protagonizada por dos actores que suponemos poco gratos al régimen franquista: la bailarina negra Josephine Baker, famosa por el escándalo de dimensión internacional que había provocado al exhibirse semidesnuda en el Moulin Rouge parisino, y el actor Jean Gabin, rostro más o menos oficial del cine francés escorado hacia la izquierda. Aunque mucho más desconcertante resultaría la sesión que el mismo día ofreció el cine donostiarra de propiedad gubernamental que reabría sus puertas, el Teatro Principal, pues la película elegida fue *La bandera* (Julien Duvivier, 1935).

Pese a que para la ocasión se colocara a *La bandera* el patriótico subtítulo *Legionarios del Tercio*, a que se dedicara la sesión al General Franco y a que los ingresos fueran dedicados a *“la suscripción para el glorioso ejército español”*¹⁹⁷, la elección de esta película no dejaba de ser sorprendente. Duvivier había realizado a principios de la década de los 30 una serie de películas religiosas en ocasiones financiadas directamente por la Iglesia, pero en realidad el director era un convencido ateo de profundo pesimismo sobre la naturaleza humana que había realizado esta película bajo iniciativa del que será su principal protagonista, el actor-manifiesto del Frente Popular francés Jean Gabin. Más desconcertante será el hecho de que bajo estos parámetros, posiblemente desconocidos por los exhibidores, la película mostraba un carácter moralmente esquivo que incomprensiblemente pareció no molestar a nadie en unos días de fervor patriótico como éstos. Es cierto que la película estaba dedicada por su director al general Franco, jefe de la Legión en el

¹⁹⁶ *El Diario Vasco*, 22 de septiembre de 1936.

¹⁹⁷ *El Diario Vasco*, 27 de septiembre de 1936.



momento de rodaje de la misma (1935, todavía tiempo histórico de la República), y que el colonialismo, cuando no el racismo, se escondía bajo una trama que cuadraba perfectamente con los temas, muy habituales y estimados por el público de estos años, del exotismo y el carácter romántico de unos legionarios que van a África huyendo de un amor desgraciado o por servir a la patria. Pero el guión de Duvivier y Charles Spaak huía de un tratamiento convencional: el personaje principal tenía poco que ver con los legionarios respetuosos, católicos y románticos de las películas de L'Herbier o Jacques de Baroncelli, muy de moda en la época. Aquí, Gilieth, interpretado por Jean Gabin, es un parisino que frecuenta los bajos fondos y que termina asesinando a un hombre en una pelea de un oscuro bar de Montmartre. La Legión española será el único destino que le permitirá esquivar a la Justicia de su país, que lo persigue por su pasado criminal. Tras perdonar la vida al policía francés que lo sigue con saña, Gilieth será asesinado por los rebeldes que sitian la fortaleza donde se ha atrincherado la tropa. El personaje consigue, de este modo, la redención final, pero sin haber manifestado nunca un arrepentimiento real por sus actos pasados: no sólo es un antiguo asesino prófugo de la justicia, sino que mantiene una historia de amor con una prostituta con la que incluso llega a consumir *hachís* durante sus encuentros románticos. El final de la película, además, deja abierta una ambigua puerta de comprensión hacia el personaje, al presentarlo como una mera víctima más de un sistema social profundamente injusto. Los primeros pases de la cinta pueden comprenderse al recordar que corrían los últimos meses de 1936 y las fronteras ideológicas entre ambos bandos en estos primeros momentos de la contienda seguían siendo confusas, aunque sorprende mucho más ver que la película contaría con un nuevo reestreno en abril de 1937, cuando el bando nacional está ya organizando el entramado de una Censura que terminaría prohibiendo radicalmente la película poco después.

En el resto de localidades de primer orden de la provincia, las salas de cine fueron reabriéndose con mucha mayor lentitud. En fecha desconocida se retoma la actividad cinematográfica en Irun: el primer documento que señala la proyección de una película es el periódico *El Diario Vasco*, que a fecha de 18 de abril de 1937 anuncia la proyección en el Teatro Principal de la película italiana *Casta diva* (Carmine Gallone, 1935), de gran éxito popular en la temporada anterior al estar protagonizada por una de las principales divas de la UFA alemana, Martha Eggerth. No hacía mucho que se había reinaugurado el Teatro Principal, completamente destrozado durante la contienda en octubre del año anterior, pero no era ésta la



primera proyección que tenía lugar en la sala, pues la publicidad señalaba que la cinta sería proyectada “a las horas de costumbre”, lo cual indica la existencia de varias sesiones anteriores. No se consiguió, sin embargo, planificar una proyección regular: la siguiente sesión tendrá que esperar más de un mes, cuando el 23 de mayo “se pasará la película de Gustav Froelich «La marcha de Rikoway»”¹⁹⁸, nombre con el que el confundido tipógrafo retitulaba la producción alemana *La marcha de Rokowsky*. La actividad cinematográfica en Irun se restableció, de este modo, de manera irregular y con cintas siempre de segundo orden: los siguientes filmes de los que tenemos constancia se proyectaron en el Principal fueron anunciados como “las mejores producciones” para la más “distinguida clientela”, pero en realidad no dejaban de ser más que dos películas menores de escaso interés para el mercado del momento: *El caballo del pueblo*, una producción de una filmografía tan secundaria como la argentina que seguía la estela de las películas protagonizadas por Carlos Gardel, aunque interpretada en este caso por un cantante de segunda fila, Juan Carlos Thorry; o *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934), melodrama español realizado a medida de la popular actriz Lina Yegrós que, si bien es cierto que, como decía la publicidad de la sesión, “tan gratos recuerdos dejó cuando se estrenó”, también lo es que había sido ya proyectado previamente en infinidad de ocasiones en las pantallas guipuzcoanas¹⁹⁹.

En el resto de la provincia el reinicio de las sesiones cinematográficas fue mucho más tardío e irregular. En Tolosa, y tras varios aplazamientos motivados por “las dificultades que las circunstancias de momento han obligado”²⁰⁰, la ocasión llegará el 14 de mayo del mismo año, cuando en el Teatro Gorriti los Talleres del Ejército y Milicias voluntarias pongan en pie un festival itinerario, ya programado en otras localidades de la provincia, “en beneficio a favor del Vestuario del Frente”. El festival, que incluía diversas actividades artístico/folklóricas, se iniciaba con la proyección de la cinta norteamericana *La hija del barrio* (Alias Mary Down, Kurt Neumann, 1935). El 3 de octubre llegará la primera proyección en Azpeitia, al albergar el Salón Cine Luminor el largometraje francés *Sábado, domingo y lunes* (Quadrille d’amour, Richard Eichberg y Germain Fried, 1934)²⁰¹. El resto de localidades sólo fueron añadiéndose con mucha mayor lentitud y programación aún más

¹⁹⁸ *El Diario Vasco*, 23 de mayo de 1937.

¹⁹⁹ *El Diario Vasco*, 30 de octubre de 1937.

²⁰⁰ *El Diario Vasco*, 14 de mayo de 1937.

²⁰¹ *El Diario Vasco*, 3 de octubre de 1937.



errática: sirva para ello el caso de Urretxu, que no volverá a abrir su salón cinematográfico hasta bien entrado 1939.



3.3 Los otros espectáculos

La cartelera cinematográfica, pese a todo, no dejaba de ser uno más de los espectáculos que competían en popularidad en Gipuzkoa. Todos ellos, aunque a un ritmo más lento, fueron volviendo lentamente al día a día de la provincia. La música, por ejemplo, al reanudarse por las mismas fechas los conciertos de la Banda Municipal en el Boulevard donostiarra o iniciarse una larga serie de festivales de tintes altamente patrióticos y de contenidos, por definirlos benévolamente, artístico-musicales que se detallarán más adelante. Y el deporte, con diferencia la actividad de ocio más seguida por la población guipuzcoana: la pelota, por ejemplo, regresó a la actualidad donostiarra el día 4 de octubre con un “*festival pelotístico en beneficio de la Junta Carlista de la Guerra de Guipúzcoa*”²⁰² organizado por el Ayuntamiento y que contaba con dos partidos a dobles celebrados en el Frontón Moderno de la ciudad. Poco después se reiniciará la actividad también en el resto de la provincia: el 8 de noviembre se celebran los primeros encuentros en el Frontón Beotibar de Tolosa, nuevamente con dos partidos a beneficio de la Junta Carlista de Guerra²⁰³. El mismo día la Federación Guipuzcoana de Pelota se ofrecía al Ayuntamiento de San Sebastián para celebrar partidos benéficos de cualquier tipo²⁰⁴, lo que permite que para mediados de mes se haya establecido la celebración regular de encuentros todos los domingos y algún día entre semana tanto en la capital como en Tolosa, así como poco después también en alguna otra localidad como Zarautz (donde se celebrarán varios encuentros en el Frontón Cinema)²⁰⁵. No era la pelota el único evento deportivo celebrado en estos primeros meses de paz: en octubre se había celebrado también alguna carrera pedestre en la plaza de toros de Tolosa²⁰⁶ e incluso se reabre el campo de fútbol de Atocha. En un principio para albergar algún partido entre equipos de escaso interés para el público, y el 8 de noviembre para el primer encuentro que hacía regresar a la actualidad a los más importantes futbolistas de la época: un encuentro entre una selección guipuzcoana y otra riojana que, según la prensa del momento, se realizaría “*con Quincoces y los mejores futbolistas*”²⁰⁷. Y también la temporada taurina regresará sin

²⁰² *El Diario Vasco*, 2 de octubre de 1936.

²⁰³ *El Diario Vasco*, 8 de noviembre de 1936.

²⁰⁴ *El Diario Vasco*, 8 de noviembre de 1936.

²⁰⁵ *El Diario Vasco*, 11 de diciembre de 1936.

²⁰⁶ *El Diario Vasco*, 8 de noviembre de 1936.

²⁰⁷ *El Diario Vasco*, 8 de noviembre de 1936.



grandes dificultades al año siguiente, tanto en la plaza de toros del Chofre como en la de Tolosa.

Pero para la cultura donostiarra el espectáculo fundamental, no sólo por su tirón popular sino sobre todo por ser el único de alta consideración social, seguía siendo el teatro. La afluencia masiva de veraneantes de la alta burguesía española a San Sebastián desde el siglo anterior había convertido a la ciudad en uno de los centros teatrales de mayor importancia en la España del XIX y principios del XX, y las principales compañías y actores no sólo hacían parada obligatoria en la ciudad (tanto por recaudación como por prestigio), sino que en numerosas ocasiones era incluso Donostia el lugar donde tenía lugar el estreno de las principales obras. La ciudad, de este modo, era un centro escénico de categoría muy cercana a la de Madrid, y el verano teatral donostiarra se había convertido en el punto de encuentro central de la alta burguesía. Un espectáculo del que, por otra parte, vivía completamente al margen el resto de la provincia, que contaba con una tradición teatral más que escasa.

El estallido de la contienda en plena temporada veraniega de 1936 había bloqueado los espectáculos teatrales que tenían lugar en Donostia aquel año. La inestabilidad y el desconcierto ante los sucesos provocan la desaparición del teatro de la escena donostiarra durante meses. Pero finalizados los combates en la provincia, comienza a pensarse en la posibilidad de reanudar una actividad que seguía siendo clave en la ciudad. No será sencillo: a la dificultad de poner en marcha unos espectáculos de compleja organización, al movilizar a un elevado número de artistas y un enorme volumen de material escénico, se unía la caótica situación de la escena española, en gran parte desaparecida o incluso en zona enemiga desde el inicio de la contienda. Por otra parte, el mes que había visto la *liberación* de Gipuzkoa, octubre, marcaba el cierre de la temporada veraniega. Todo ello prolongó el parón teatral, espectáculo que sin embargo no tardaría en hacer su aparición en la ciudad.

Será en las Navidades del mismo 1936. La SADE contrata para ello a una compañía teatral desconocida (no aparece el nombre de ningún actor en la publicidad de la época, lo cual hace pensar que sería un reparto de escaso relieve) con un repertorio compuesto por una serie de obras de los autores habituales de la época (Jardiel Poncela, los hermanos Álvarez Quintero). Quizás fuera un regreso alejado de los antiguos oropeles reservados al teatro en la ciudad, pero lo cierto es que se consiguió mantener representaciones con continuidad a lo largo de todas las fechas navideñas y Donostia no



tardaría en volver a acoger grandes temporadas teatrales. Las sesiones sirvieron, además, para reabrir el Teatro del Príncipe, que desde el inicio de la contienda se había mantenido cerrado.

La vida cultural va regresando lentamente a sus cauces, y con la llegada de 1937 la normalización es ya norma común, aunque siempre mediatizada por la cercanía de la contienda. El 13 de enero reabre también sus puertas el Museo de San Telmo, cerrado desde el inicio de la guerra, ofreciendo entre sus novedades “*una sala destinada a la epopeya de Toledo*” y otra “*a hacer un museo de las últimas guerras civiles españolas*”²⁰⁸. No muy lejana a la inmensa exposición de material de guerra incautado al enemigo que más adelante, en agosto de 1938, se abrirá en el Kursaal como gran acontecimiento no sólo local sino nacional: a su inauguración, recogida por las cámaras del *Noticiero Español* del Departamento Nacional de Cinematografía, acudirán las cabezas más visibles del franquismo: Dionisio Ridruejo, jefe del Servicio Nacional de Propaganda; el general Moscardó, antiguo héroe del Alcázar; o el general Jordana, vicepresidente del Gobierno y ministro de Asuntos Exteriores. La exposición encontrará un éxito monumental y permanecerá abierta hasta la primera posguerra, recibiendo la visita de las grandes autoridades extranjeras de visita oficial a la España franquista. Pero para entonces, la contienda era desde San Sebastián una presencia tan lejana que algunas agencias de viajes se permitían incluso organizar excursiones a las “*rutas de la guerra de España*”: por 400 pesetas, cualquiera podía disfrutar durante nueve días de la “*emoción de la guerra*”, eso sí, en hoteles de lujo como “*María Cristina, Carlton, Real Hotel, Pelayo, etc.*”²⁰⁹.

Y junto a estos actos de vida *cultural* comienzan a tener gran éxito las conferencias que se organizan regularmente en la ciudad, que en muchas ocasiones eran incluso radiadas en toda la provincia. El Consulado italiano fue el organismo más activo en este terreno, pero todas las instituciones de la España franquista se lanzaron a organizarlas dado su éxito. Los temas tratados y el ambiente que en ellas se vivía no es difícil de imaginar. Baste para resumirlos recoger el momento culminante de una de las más populares de entre las celebradas en aquellos años, la ofrecida en febrero de 1937 por Antonio Goicoechea, jefe de Renovación Española. El título de la misma era “*Los símbolos y las esperanzas de la España nacional*” y

²⁰⁸ *El Diario Vasco*, 13 de enero de 1937.

²⁰⁹ Publicidad de Viajes Cafranga, en *El Diario Vasco*, de julio de 1938, y de una agencia desconocida en el mismo periódico el 13 de septiembre de 1938.



tuvo lugar en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. A mitad de la misma, y en “*un escenario severamente adornado con la Bandera española y un gran escudo de Renovación Española*”, Goicoechea comienza a hablar del *mártir* nacional Calvo Sotelo. “*En este momento, en el que el señor Goicoechea aparece visiblemente emocionado, el público se pone espontáneamente en pie, y siguiendo una iniciativa feliz, reza en voz alta un Padrenuestro por el alma del gran mártir de España. El momento es de una emoción extraordinaria*”²¹⁰. Ciertamente, todo un *highlight* que resume a la perfección el ambiente vivido en estos actos *paraculturales* que centraban la actividad de la provincia.

²¹⁰ *El Diario Vasco*, 16 de febrero de 1937.



CAPÍTULO 4

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN TIEMPOS DE LA GUERRA CIVIL



4.1 La ruptura con la línea ascendente del cine español de la II República

El proceso fundamental de la industria cinematográfica durante la primera mitad de la década de los 30 había sido, sin duda alguna, la implantación del cine sonoro. Su repentina irrupción, proveniente en un primer momento de Estados Unidos y poco después de Alemania, había tenido como consecuencia no sólo el asentamiento de las cinematografías de ambos países en España, sino la paralización de la industria nacional, sin medios suficientes para hacer frente al nuevo avance técnico. Los lamentos de los puristas que añoran el poder de la imagen y el silencio de una sala dedicada al mundo de la imagen se van quedando simplemente en eso, lamentos de puristas, y el público se lanza con cada vez mayor avidez a consumir cine sonoro: hasta en los cuplés de la época se cantaba aquello de “¡Ay, Pipiolo! / Llévame al cine sonoro / que me gusta lo que más...”.

Evidentemente, la llegada del nuevo avance encuentra completamente desprevenida a la industria cinematográfica española, que se ve obligada a paralizar su producción buscando nuevos caminos para continuar realizando películas. Las alternativas surgidas ante este radical cambio fueron tres, según señala Román Gubern: la producción de películas en estudios extranjeros (franceses, ingleses y alemanes) dotados de la maquinaria necesaria para la realización de cine hablado, la sonorización de películas mudas rodadas en suelo nacional, y la emigración a los estudios de Hollywood o Joinville para rodar versiones españolas de películas americanas o francesas. La producción de películas sonoras en suelo nacional sólo arrancó lentamente y no siempre con los resultados técnicos esperados: *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), primera película hablada en castellano, sólo consiguió ser estrenada en Burgos con un año de retraso y supuso un estrepitoso fracaso de taquilla por la imperfección del sistema de sonido, que hacía prácticamente incomprensibles unos diálogos por otra parte mal engarzados en la acción.

Pero pese a las pesimistas previsiones, el proceso de adaptación a la nueva coyuntura se saldará favorablemente. Para 1931 el cine español había conseguido plantar unos mínimos principios de desarrollo y durante el periodo que va hasta 1936 conseguirá establecerse y abrirse paso en las salas. El cine



republicano realizará algunas películas notables que conseguirán grandes éxitos de taquilla, tanto en el propio país como ocasionalmente en el amplísimo mercado sudamericano. Y para 1936 puede hablarse de la cinematografía española como una industria que ha conseguido establecer unas sólidas bases. Bases que, por otra parte, no concordaban con los nueva orientación política que había llegado con la República: las películas de mayor éxito no eran sino melodramas y comedias de gusto decimonónico, muchas veces versiones de viejos éxitos teatrales y zarzueleros. Los estamentos políticos avanzaban en España a mayor velocidad que gran parte de la sociedad, lo que permitió que el conservadurismo de la mayor parte del cine nacional consiguiera insertarse en el proceso revolucionario seguido en España entre 1931 y 1936.

Pese a ello, la presencia de la cinematografía española en las pantallas del país nunca consiguió superar una consideración de secundaria, alejada en cuanto a planteamientos artísticos y sobre todo en el número de producciones exhibidas de las cinematografías de los países más habituales de las carteleras: Estados Unidos, Francia y Alemania. Pero la estabilización y nueva orientación industrial de los planes de producción como los de la casa Filmófono, la continuidad en las carreras de excelentes directores como Florián Rey o Benito Perojo y la aparición de un pequeño *star-system* interno en el que brillaban nombres de actores y cómicos cuyo nombre atraía al público a las salas permitía augurar un futuro esperanzador al cine de la República. El descomunal éxito de una película como *Morena Clara* (Florián Rey, 1935) así parecía indicarlo: no sólo consiguió amortizar su inversión (520.000 pesetas) en su primer pase en el cine Rialto madrileño²¹¹, sino que su proyección fue continua en todas las pantallas españolas hasta 1939. Y el cinematógrafo comenzaba a alcanzar unas importantes cotas industriales: existían en el país unos 400 establecimientos dedicados a la explotación cinematográfica y más de 40.000 personas dependían económicamente del sector.

Hasta 1936, por consiguiente, el cine español vive un alza continua en el terreno cinematográfico. Tanto a nivel cualitativo como cuantitativo: entre enero y julio de 1936 los estudios españoles realizarán un total de 28 largometrajes (13 de ellos en Madrid, otros

²¹¹ Gubern, Roman: *El cine sonoro en la II República 1929-1936*. Lumen, Barcelona, 1977, p. 139. Según la propia publicidad de CIFESA, millón y medio de personas vieron la película sólo en este cine (*Noticiero CIFESA* num. 19, junio de 1939).



tantos en Barcelona y 2 más en el resto del país)²¹². La producción anual tendía a superar las 37 películas rodadas el año anterior y afrontaba la consecución de un máximo histórico. El estallido de la contienda, sin embargo, cerrará bruscamente este ascenso: el precio medio de una película española de calidad rondaba el medio millón de pesetas, convertida en una cantidad inalcanzable para cualquier productora cinematográfica de tiempos de guerra, y los problemas habían aumentado por el exilio de gran parte de los técnicos y artistas españoles y por la disparatada subida de precios de todo el material dependiente del extranjero (desde la compra de celuloide hasta el revelado de la película).

El inicio de la contienda cancela la mayor parte de proyectos de producción en marcha y dificulta el estreno de las películas ya rodadas que esperaban turno para aparecer en pantalla en fecha posterior al 17 de julio. La inversión se paraliza y el cine español de planteamientos más convencionales entra en una compleja fase de inexistencia que no le permite cubrir el hueco que había comenzado a ocupar en las carteleras cinematográficas. Especialmente en la zona franquista, pues ello afecta sólo en el sentido más industrial / comercial al territorio republicano. Porque es cierto que la zona leal sufrirá un brusco freno en sus realizaciones comerciales, esto es, en la materialización de largometrajes de ficción, los más apreciados por el público. Pero la producción de material audiovisual, lejos de estancarse o paralizarse, encontrará en zona republicana un importante desarrollo apoyado por la iniciativa de todo tipo de organizaciones y asociaciones políticas, sindicales y militares. El cine español en territorio leal encuentra una auténtica edad de oro no comercial, pero sí de desarrollo y experimentación, pues la abundancia, la celeridad y la diversidad de la producción permiten a muchos cineastas establecer por primera vez en España un replanteamiento de las funciones, usos y desarrollos del material cinematográfico. Nada de esto, sin embargo, tendrá lugar en el territorio ocupado por el franquismo.

Este dato no oculta, sin embargo, una realidad evidente: en España ha dejado de producirse un cine que piensa en el público y las nuevas filmaciones son cintas poco apropiadas para su exhibición comercial por su duración y su marcado tono político, poco apreciado por la inmensa mayoría de espectadores. Y el problema productivo, que se encuentra con el bloqueo de fronteras que impide

²¹² Gubern, Roman: "El cine sonoro (1930-1939). En VV.AA.: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 129.



la importación de nuevas cintas extranjeras, pronto se traslada al terreno de la distribución y exhibición: las salas españolas se encuentran pronto sin nuevo material con el que cubrir la cuota de mercado que absorbía hasta entonces, cercana a los 300 títulos anuales. Era evidente que cualquier nueva realización sería recibida con los brazos abiertos por los exhibidores y sobre todo por el público, pero la particularidad de la situación bélica impidió hacer frente a esta gran oportunidad. Sólo la España republicana se esforzó por mantener una cierta cuota de producción, pero el intento fue fallido y únicamente dos largometrajes de ficción consiguieron realizarse, entre grandes dificultades, en tiempos de guerra: uno en 1937 (*En busca de una canción*, de Eusebio Fernández Ardavín) y otro en 1938 (*Nuestro culpable*, de Fernando Mignoni). La situación productiva en el bando rebelde no fue mucho mejor, y el desinterés del gobierno franquista por el mercado cinematográfico creó numerosas dificultades a los empresarios que intentaban abrirse paso en la zona nacional.

Y como era de prever, el vacío dejado por la producción nacional será rápidamente ocupado por otros países. Principalmente Estados Unidos, cuyas películas, como siempre ha sucedido, eran las preferidas por el público. Si en un principio Hollywood había decidido mantenerse al margen de la contienda a la espera de acontecimientos y había bloqueado el envío de nuevas películas a territorio nacional, pronto se dará cuenta de los grandes beneficios que puede obtener en unas salas desiertas de estrenos, e iniciará unas buenas relaciones con el gobierno franquista que no tardarán en dar lugar, aunque a menor ritmo, a la exportación de cine a la España nacional.

Pero también los nuevos aliados, Italia y Alemania, entran en la pelea por el reparto de beneficios. Ambas cinematografías habían levantado en los años anteriores una importante industria que apunta más a su rendimiento comercial que al ideológico, aunque sin dejar nunca de lado este último, especialmente en su producción de noticiarios y documentales, que ocupaban un minoritario pero muy estabilizado sector del mercado cinematográfico. En un tiempo en el que la televisión no pasa de ser un aparato en vías de experimentación, el cine se convertía en el instrumento más eficaz para ofrecer una imagen perfectamente medida y planificada de las nuevas sociedades fascistas, de su realidad política y de sus procesos históricos. Un aparato de propaganda, en suma, que va a ser utilizado hasta la saciedad por los dirigentes de los gobiernos totalitarios. Arma de doble filo, pues al mismo tiempo que aportaba



beneficios económicos esta creación de una nueva estética serviría para moldear la sociedad, asentar los valores del fascismo y consolidar el nuevo orden político. Todas las constantes del fascismo se encuentran en las producciones cinematográficas italianas y alemanas: el nacionalismo, el culto al líder, la obediencia, la anulación del individuo frente a la colectividad, el racismo. El cine de ambos países se convertirá de este modo en el más eficaz instrumento de formación del nuevo espíritu nacional y en la mejor plataforma de exhibición de los nuevos valores políticos y sociales ante los países extranjeros.

Frente al bloque cinematográfico de planteamientos homogéneos ofrecido por las potencias fascistas, el cine francés va a ser el último elemento en discordia. Su cine, de una elevadísima calidad técnica y que agrupaba a numerosas figuras que habían llevado el nuevo medio de expresión hasta sus cimas más elevadas, no estaba exento de intereses ideológicos. La llegada al poder en el país del Frente Popular había lanzado una producción abiertamente orientada hacia una política izquierdista, y en sus películas tenían cabida elementos como la crítica social, los problemas de los trabajadores o las dudas morales y existenciales de sus personajes que rara vez encontraron acomodo en sus competidoras. El cine francés a partir de 1936 se va a convertir en uno de los principales caballos de batalla de la censura cinematográfica franquista y su distribución en la zona nacional va a ser repetidamente bloqueada por la nueva administración. Pese a ello, el espacio que las películas francesas había conseguido abrirse en el mercado español con anterioridad a 1936 era amplio, y su solicitud por parte del público impidió su completo bloqueo durante los años de la guerra.



4.2 La administración franquista y el cine

La producción cinematográfica que consiguió abrirse paso en un mercado tan específico como el del periodo bélico será enormemente desigual en ambas zonas en conflicto. El investigador Díez Puertas cifra en 323 los documentales y noticieros realizados en territorio republicano, mientras que sólo serían 62 los puestos en marcha por el gobierno franquista²¹³. Se señalaban anteriormente las carencias técnicas a las que tienen que enfrentarse los golpistas para poder llevar a cabo cualquier proyecto de producción (ausencia de estudios y maquinaria, dependencia del extranjero para procesos como la compra de celuloide y el revelado...), pero no fueron éstos los únicos motivos por los cuales la industria cinematográfica franquista no consiguió desarrollarse completamente. Las razones reales deben buscarse en otro tipo de motivaciones que comenzaban por el desdén con el que el gobierno de Franco trató un espectáculo tildado de frívolo y del que nunca supo ver con claridad las ramificaciones ideológicas e industriales que apuntaba. La propaganda para el bando franquista era un elemento de enorme importancia, pero los esfuerzos de Burgos se centraban únicamente en el control y la manipulación de los medios escritos y la radio. Paradójicamente, el gobierno franquista nunca tomó en consideración la función informativa e incluso educativa del cine, mientras al mismo tiempo era éste el aspecto por el que era atacado por la Iglesia y los numerosos grupos católicos y reaccionarios que rodeaban a los estamentos de gobierno de Burgos. Estas agrupaciones se encontraban enormemente alarmadas al considerar que la pantalla estaba creando un sistema de valores peligroso y profundamente amoral. Todo ello provocó que, pese a contar con el apoyo de gran parte de la industria cinematográfica a partir del 17 de julio, el gobierno de Franco desdeñase la producción y dedicase sus principales esfuerzos al control de la censura, que siempre fue considerada por el franquismo el elemento primordial de la industria. Los esfuerzos reales en el mundo audiovisual se dedicaron a controlar el material rodado por los aliados y a eliminar el realizado por el bando contrario.

Pero el transcurrir de la contienda y la inmensa repercusión que ésta había alcanzado a nivel internacional provocan que los dirigentes de la administración franquista, impulsados por Falange,

²¹³ Díez Puertas, Emeterio: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Lartes, Barcelona, 2002, p. 263.



se vean obligados a aceptar la posible importancia propagandística del medio audiovisual, cambiando lentamente su punto de vista sobre la industria cinematográfica. Y el régimen comienza a plantearse *“la política cinematográfica como un instrumento al servicio de la conquista del Estado, tal y como defendía la doctrina totalitaria”*²¹⁴.

El gobierno franquista comienza de este modo a crear las instituciones necesarias para coordinar la propaganda. El inicial Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional²¹⁵ se transformará al inicio de la guerra en Oficina de Prensa y Propaganda²¹⁶, cuyas competencias serán asumidas en octubre de 1936 por la Comisión de Cultura y Propaganda de la Junta Técnica del Estado²¹⁷. Pero el primer intento real de realizar una acción unificada y a gran escala llegará a principios de 1937 como iniciativa del legionario Millán Astray. El 14 de enero se funda la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaría General del Estado y dirigida por el hermano del Caudillo Nicolás Franco, que controlará rígidamente la dirección de la propaganda franquista y elaborará las primeras normas de censura. Su control será absoluto, al contar con delegaciones provinciales y oficinas activas en todas las unidades militares. El cine, sin embargo, seguía siendo un elemento de escasa relevancia en la Delegación: sólo el V Cuerpo del Ejército contaba con una Sección de Cine²¹⁸, encargada de la proyección de películas comerciales y de la realización de cintas de propaganda que realizaban con un modestísimo equipo de, todavía, cine mudo.

Tras una inicial dirección de Vicente Gay, con la unificación política bajo el mando del Caudillo el comandante Arias Paz se encarga de la jefatura de la Delegación. Arias Paz decide la creación de un Departamento de Propaganda²¹⁹, dotado de una Sección de Cinematografía²²⁰. Es esta Sección el primer aparato de gobierno que comienza a pensar en la posibilidad de relanzar la producción cinematográfica, tanto en su vertiente propagandística como en lo

²¹⁴ *Ibidem*, p. 323.

²¹⁵ Constituido el 5 de agosto de 1936 y dirigido por Juan Pujol.

²¹⁶ Instaurada el 24 de agosto de 1936 y liderada por el escritor falangista Ernesto Giménez Caballero y el militar Millán Astray.

²¹⁷ Instituido el 1 de octubre de 1936 y encabezado por el general Dávila.

²¹⁸ Organizada en febrero de 1937.

²¹⁹ Bajo la dirección de José Moreno Torres, ex diputado de la CEDA y responsable último de la Junta de Censura.

²²⁰ Dirigida en un primer momento por el fotógrafo y productor Serafín Ballesteros y, posteriormente, por el ingeniero Ezequiel Selgas y Marín.



referente al cine comercial. Tras largos meses de inactividad, parecía que el gobierno franquista comenzaba a ocuparse de las posibilidades que ofrecía el terreno cinematográfico.

Pero la ausencia de técnicos, artistas y medios ponen contra las cuerdas a la Sección de Cinematografía. Sin ellos, la administración es incapaz de establecer unas mínimas condiciones para desarrollo de la industria, y la Sección ve como única salida localizar a cineastas que simpaticen con la causa y solicitar el apoyo de los países aliados. Solicitud que se salda con una rotunda negativa, pues Alemania desconfía de los elementos católicos y ultraconservadores que conforman el gobierno de Franco y decide abstenerse de una posible colaboración²²¹. La Sección de Cinematografía se ve obligada a buscar el apoyo de la industria privada, a la que había ninguneado desde el inicio de la contienda pese a que gran parte de sus miembros más importantes había mostrado su apoyo a la causa franquista, ofreciendo su colaboración *desinteresada* al gobierno nacional. Las casas CEA y CIFESA serán las elegidas inicialmente para tantear el terreno de un posible regreso a los esquemas productivos.

El cine, ahora sí, parecía comenzar a jugar un papel de relativa importancia en el juego propagandístico del sistema franquista. Las medidas adoptadas por la Sección comienzan a sucederse y son visibles no sólo para los industriales sino también para el público medio. A partir de octubre de 1937 se obliga a ejecutar el himno nacional en todas las sesiones cinematográficas, así como a proyectar una fotografía de Franco en la pantalla antes del inicio de las mismas que el público saludaba brazo en alto. Asimismo, el parte oficial de guerra era leído en la sala. También en 1937 la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda había comenzado a tomar medidas para minimizar la presencia de los cineastas extranjeros que se habían mostrado públicamente partidarios del bando republicano. Pero la producción de películas seguía siendo un elemento secundario y los escasos proyectos nacionales que habían conseguido llegar a la pantalla no eran más que documentales y noticiarios con escaso eco en el exterior.

La situación intenta cambiarse definitivamente con el inicio del segundo año de guerra. La Delegación toma cartas en la

²²¹ Díez Puertas, Emeterio: “Los acuerdos cinematográficos entre el Franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)”, *Archivos de la Filmoteca*, número 33, octubre de 1999. Filmoteca de la Generalitat, Valencia, p. 41.



producción y comienza a establecer contactos con el régimen del dictador Salazar para utilizar los estudios cinematográficos de Lisboa en la realización de películas. Pronto un (mínimo) equipo de profesionales españoles viajan al país vecino, pero no es difícil comprender que el apoyo ofrecido por una cinematografía que no dejaba de ser marginal no podía servir más que como apoyo puntual para solventar algunas de las enormes dificultades. Y la reorganización que afronta en febrero de 1938 el gobierno de Burgos será la medida definitiva para buscar un nuevo cambio de planteamientos.

La reorganización comenzaba con la aprobación de la Ley de Administración del Estado, que concedía a Franco el poder absoluto en el territorio nacional. El nuevo gobierno aupaba a Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y hombre de confianza del Generalísimo, a la dirección del Ministerio del Interior. Y organizará en febrero de 1938 una Subsecretaría de Prensa y Propaganda que unificaba todos los departamentos dedicados a este terreno. La nueva Subsecretaría se articulaba sobre dos departamentos: la Jefatura Nacional de Prensa, dirigida por Juan Antonio Giménez Arnau, y el Servicio Nacional de Propaganda, liderado por Dionisio Ridruejo. Este último dará eco, por primera vez en el gobierno franquista, a los intelectuales dispersos en diversos grupos durante los primeros años de guerra (principalmente en Falange) y agrupará la labor de importantes figuras culturales más o menos cercanas a la causa franquista: desde el poeta Luis Rosales hasta el escritor Gonzalo Torrente Ballester, del cineasta Edgar Neville al literato Agustín de Foxá.

El Servicio Nacional de Propaganda toma de la mano la actividad cinematográfica y por primera vez realiza un patente esfuerzo para relanzarla. Estructurado en diversos departamentos que se ocupan de los diferentes campos a su cargo²²², el 1 de abril de 1938 da origen al Departamento Nacional de Cinematografía, que será dirigido por el periodista Manuel Augusto García Viñolas y coordinado por el literato y ocasional realizador de cine Antonio de Obregón. El DNC se ocupará básicamente de tres funciones principales, dirigidas por tres secciones diferentes: la realización de documentales y noticiarios propagandísticos (Producción), el control del material realizado en el extranjero sobre la contienda (Exterior),

²²² Serán un total de ocho los departamentos coordinados por el Servicio Nacional de Propaganda: Artes Plásticas, Cinematografía, Ediciones, Música, Propaganda Directa, Propaganda en los Frentes, Radiodifusión y Teatro.



y la supervisión del material cinematográfico, tanto nacional como extranjero, que se proyectara en la España nacional (Interior).

El DNC emprende de este modo un trabajo que no cuenta con antecedentes en España y que supone el auténtico inicio de la producción cinematográfica desde las instancias de gobierno. Su equipo, mayoritariamente falangista, vuelve rápidamente sus ojos hacia Italia, con una estructura cinematográfica que, partiendo prácticamente de cero, se ha convertido en modélica tanto económica como propagandísticamente. La idea de que el gobierno de Mussolini ha conseguido aunar en perfecta sintonía “*espiritualidad y comercialidad*”²²³ lleva al DNC a contactar con la embajada española en Roma para solicitar todo tipo de información sobre el funcionamiento de la industria cinematográfica en el país vecino²²⁴. Interesa especialmente conocer los mecanismos que rigen el Istituto Nazionale LUCE, departamento cinematográfico del gobierno italiano que se ocupaba de la realización de todo tipo de documentales y noticiarios (uno de los cuales llegaba desde hacía tiempo con puntualidad a la España franquista), de impulsar la producción privada, y de regir un servicio de censura que eliminara cualquier desliz político o moral presente en las producciones extranjeras que llegaban a Italia.

Las referencias con las que comienza su trabajo el DNC no serán sólo italianas. Interesa al Departamento también la labor realizada por la Reichsfilmkammer, oficina cinematográfica del III Reich, de la que se miraba con especial interés la estructura productiva de largometrajes de ficción, en continuo desarrollo, muy presentes en toda Europa y realizadas con un modelo industrial muy similar al empleado por Hollywood.

Los contactos con los países aliados se hacen más frecuentes y productivos. En junio de 1938 García Viñolas viaja a Berlín, y en octubre del mismo año Dionisio Ridruejo a Roma, donde recogen todo tipo de información y apoyos para relanzar la producción española. El DNC comienza a trabajar con tres equipos de rodaje formados por un operador y un ayudante y apoyados por tres vehículos y un camión de sonido. La ausencia de estudios para tratar el material rodado comienza a suplirse con los laboratorios lisboetas y sobre todo berlineses. Y pronto se acordará la obligatoriedad de exhibición en todo el territorio nacional de las producciones que

²²³ *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale "LUCE"*, Roma, 1934.

²²⁴ AGA (03)049.001 21/00266.



trabajosamente va concluyendo el Departamento. Lentamente, la producción cinematográfica del bando nacional comienza a hacerse estable (un ritmo de cuatro documentales y dos noticiarios al mes), se consigue por primera vez realizar con éxito un noticiario propio del gobierno franquista, el *Noticiario Español*²²⁵, y la labor del DNC comienza a ser muy valorada en los despachos de Burgos, hasta el punto de que Franco galardonará a García Viñolas con la Gran Orden Imperial de las Flechas Rojas, premio máximo al Mérito Nacional.

Sin embargo, en todo este aparato burocrático levantado lentamente por el bando franquista como cobijo para la industria cinematográfica, la producción privada, su elemento más importante, parece no encontrar el más mínimo peso específico y queda una y otra vez fuera de sus planteamientos. La estructura empleada por las cinematografías alemana e italiana demostraba que bajo ningún concepto el Estado podía llegar a suplir las infraestructuras y la experiencia del capital privado, pero el nuevo gobierno franquista no pareció reparar en esta evidencia.

Las empresas privadas fueron las primeras en ver la necesidad de apoyo de la administración, y la mayor parte de ellas no tardaron en ofrecerse a las tropas sublevadas ya en los primeros días de la contienda. Pero sorprendentemente, no encontraron sino el rechazo o cuanto menos la indiferencia desde las altas instancias de una *España nacional* que despreciaba un medio de expresión que le resultaba completamente desconocido y, por lo tanto, ajeno.

El inicio de la guerra había tenido como primer efecto la completa paralización de la industria. La desarticulación de todos sus elementos obliga a las empresas escoradas hacia el bando nacional a buscar en soledad un espacio de supervivencia que terminará siendo tan angosto como las peores expectativas predecían. En especial CIFESA, CEA y U-Films, las tres firmas cinematográficas españolas de mayor importancia en tiempos de la

²²⁵ El *Noticiario Español* fue el primer noticiario realizado con continuidad que cubría todo el territorio nacional. Había existido anteriormente un proyecto cinematográfico similar: el noticiario que realizaba la Sección de Cine de la Oficina de Prensa y Propaganda del V Cuerpo del Ejército, activo entre junio de 1937 y abril de 1938 y que realizó un mínimo de seis ediciones. Sin embargo, nunca alcanzó éste el radio de acción del futuro *Noticiario Español*, pues no pasó de ser un material filmado de alcance exclusivamente local, al reflejar sólo los acontecimientos que tenían lugar en el frente de Aragón.



II República, ahora abiertas simpatizantes del bando nacional²²⁶. Serán ellas quienes desarrollen una seminal industria cinematográfica en la España nacional, y sobre todo quienes inicien tras unos meses de desconcierto las primeras colaboraciones con la administración franquista: la frontera entre la empresa privada y el dinero público comienza a ser cada vez más confusa y todas ellas comenzarán a aprovechar en mayor o menor medida las infraestructuras ofrecidas por los gobiernos alemán, italiano y portugués.

Pese a todo, el mercado cinematográfico dista de quedarse parado. El público acude en mayor medida si cabe, a las salas, y el cine sigue aportando beneficios a productores y distribuidores. La desaparición de gran parte de éstos animará rápidamente a la iniciativa privada y ya en los primeros meses de guerra inician su actividad una serie de nuevas casas que intentan introducirse en el mercado: Films Nueva España, Producciones Hispánicas o Films Patria. Por lo general con escasa fortuna, pues un mercado de por sí complejo encontraba ahora enormes problemas de financiación y logística. Las circunstancias bélicas dificultan la distribución de las cintas y empresas de nuevo cuño como Films Patria encuentran tan pocas posibilidades de entrar en el mercado que se ven obligadas a anunciar sus servicios en la prensa generalista con la esperanza de encontrar clientela²²⁷.

Sin embargo, los más importantes impulsores de la cinematografía nacional en tiempos de guerra fueron las tres grandes empresas consolidadas en tiempos de la República: CIFESA, U-Films y CEA. Las tres tendrán en los años de la contienda contacto con Gipuzkoa, y muchos de sus dirigentes se alojaron en San Sebastián durante gran parte del tiempo de guerra.

²²⁶ La última de ellas, U-Films, operará sin embargo en ambos territorios en la contienda: si en zona nacional su director, Saturnino Ulargui, se afiliaba a Falange y apoyaba sin ningún tipo de requiebro la causa franquista, su empresa mantenía sus dependencias en zona republicana activas e incluso distribuía cintas dogmáticas de cine soviético.

²²⁷ Sirva como ejemplo la publicidad de la empresa que apareció repetidamente en un periódico tan alejado del mundo cinematográfico como *El Diario Vasco* a lo largo de octubre de 1936.



4.3 La censura y su incidencia en Gipuzkoa

Si bien es cierto que una fracción del bando rebelde comenzó a pensar en el aspecto propagandístico del cine el mismo 18 de julio, no lo es menos que hasta prácticamente el final de la guerra, mediados de 1938, nadie del gobierno de Burgos se tomó realmente en serio las posibilidades económicas y políticas que ofrecía la cinematografía. Exactamente la posición opuesta a la que había tomado el gobierno republicano, que confió en una disgregada pero inquieta actividad cinematográfica impulsada por todo tipo de instituciones, organizaciones, partidos políticos y sindicatos.

Muchos fueron los motivos para ello: desde el tradicional desinterés del bando nacional por el mundo cultural hasta la incapacidad de afrontar con garantías una industria para la que no existía ninguna infraestructura utilizable. Pero uno determinará principalmente estos titubeos iniciales: la inexistencia de un centro industrial para el cinema que pudiera continuar la cada vez más importante actividad audiovisual que se había llevado a cabo con anterioridad a 1936. Un gran número de empresarios ligados a la industria cinematográfica habían ofrecido rápidamente sus servicios al bando nacional (CIFESA y CEA, principalmente), pero los principales núcleos urbanos en los que se ubicaban laboratorios y estudios (Madrid, Barcelona y Valencia) permanecerán bajo el dominio republicano hasta los momentos finales de la Guerra Civil, forzando a los dirigentes franquistas a recurrir a los estudios de Berlín, Roma y Lisboa para poner en pie sus producciones.

La actividad cinematográfica en ambos bandos, sin embargo, no se determinará exclusivamente por la actividad propia, sino sobre todo por el control de lo rodado en territorio enemigo o cuanto menos ajeno. Si el cine republicano optó básicamente por la creación y por la experimentación de nuevos caminos para el cine, la labor desplegada en territorio nacional siempre prefirió centrarse en el amordazamiento del cine ajeno frente a la elaboración de un medio expresivo propio. Y el gobierno de Franco puso en marcha un sistemático gabinete de censura que se constituirá rápidamente en la principal línea de acción cinematográfica emprendida por el gobierno de la *nueva España*.

Este planteamiento explica la celeridad con la que Burgos organizará los primeros gabinetes de censura en Sevilla y La



Coruña²²⁸, en contraste con los dos largos años que necesitará para instituir su primer organismo cinematográfico oficial, el Departamento Nacional de Cinematografía. La censura teme el material llegado del exterior, pero también la ausencia de una única dirección política en el interior de las filas rebeldes que podía convertirse con el tiempo en un peligro potencial. Y todo ello reforzaba la idea de que la censura debía asentarse como un pilar básico de la industria cinematográfica, como reconocía el propio gobierno franquista: *“la gran influencia que en la vida de los pueblos tiene el empleo de la propaganda (...) y el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación (...) aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido para ello”*²²⁹.

No podía quedar más claro: las medidas de depuración constituían la principal línea de acción, tanto desde instancias oficiales como desde iniciativas más o menos privadas que cubrían su ausencia en los primeros momentos de la contienda. Iniciativas que englobaban a instituciones locales o regionales, asociaciones de padres de familia, autoridades eclesiásticas y diversos grupos simpatizantes, pero no a representantes del Movimiento que intentaran controlar en un primer momento la difusión de obras cinematográficas. No deja de ser sintomático que el primer intento de control moral del cine proyectado en Gipuzkoa provenga de la Asociación Católica de Padres de Familia de la provincia, que a partir de noviembre de 1936 realizará una puntual serie de valoraciones morales de las películas en cartelera (e incluso, veleidades del autor de las mismas, un rutinario asomo de crítica cinematográfica) que incluso serán publicadas en *El Diario Vasco*, principal periódico de la provincia. Los altos fines a los que se consideraba llamada la Asociación y los posibles despistes en el celo de su labor, siempre susceptible de ser endurecida, les llevaron a colocar en el mismo diario anuncios en los que señalaba que *“estimaré que se le advierta cuanto se crea merecedor de observación, con el fin de perfeccionar su servicio”*²³⁰. Las valoraciones de la Asociación siguieron su curso hasta su prohibición por parte del Servicio Nacional de Prensa.

²²⁸ Instauradas el 21 de abril de 1937 y ampliadas sus funciones ocho días más tarde. La Junta de Sevilla, sin embargo, no era nueva y funcionaba desde unos meses antes como único centro censor oficial de la España nacionalista.

²²⁹ B.O.E., 17 de enero de 1937.

²³⁰ *El Diario Vasco*, 3 de diciembre de 1936.



No es difícil intuir el tono de las críticas de la ultrarreaccionaria Asociación Católica de Padres de Familia si recordamos que entre sus objetivos fundacionales se señalaba “*la formación hogareña de conciencias religiosas y ciudadanas (...) en constante peligro de fracaso por la actuación alucinante y halagadora de pasiones de las fuerzas ocultas que mueven la proyección cinematográfica cotidiana y universal*”²³¹. La Asociación se convertirá rápidamente en una de las fuerzas más activas de este control, pues temía que las producciones de Hollywood se convirtieran en punta de lanza que impulsara “*el carácter de bestialidad infrahumana reveladora de una lujuria enfermiza, dominante en los excesos de la horda revolucionaria registrados actualmente en algunas regiones de España*”²³². El cine, y especialmente el norteamericano, “*desde su invención hasta la fecha, ha sido fundamentalmente frívolo y falso. Desde el punto de vista moral, y tal como lo han realizado la mayoría de las empresas cinematográficas del mundo, puede afirmarse casi rotundamente que el cine es malo*”²³³. Ésta era la locuaz valoración que sobre el cinema realizaba Francisco Ortiz Muñoz, miembro activo de la Asociación. Y el poder que estaban alcanzando las Asociaciones a nivel nacional comenzaba a ser desmedido, controlando de cerca todos los movimientos de la primera Junta de Censura franquista, establecida en Sevilla durante los primeros compases de la contienda.

Esta variedad de criterios muestra cómo el aparato de censura, lejos de contar con un andamio unitario, iba cumpliendo diferentes y en muchas ocasiones ajetreteadas etapas institucionales. Si bien era llevado adelante por grupos políticos más o menos afines, esto es, autoridades gubernamentales, eclesiásticas o militares, o diferentes particulares y espontáneos rebosantes de fervor patriótico

²³¹ Edición de la *Ponencia presentada a la Asamblea de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia*. Pedro Sangro y Ros de Olano, Pamplona, 1937, p.6. Recogido en Álvarez, Rosa y Sala, Ramón: *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000.

²³² Documento de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia del 26 de enero de 1937, dirigida al General Jefe del Gobierno del Estado Español. En AGA, archivador 1.

²³³ Ortiz Muñoz, Francisco: *Criterio y normas morales de la censura cinematográfica*. Imprenta de Editorial Magisterio Español, Madrid, 1946, p. 27. Recogido en Álvarez Salas, Rosa, y Sala Noguera, Ramón: *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Mensajero, Bilbao, 2000, p.20. El texto proviene de una conferencia impartida por Ortiz en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de junio de 1946. Durante la contienda, Ortiz había ejercido de vocal suplente de la Junta de Censura como representante de la Asociación Católica de Padres de Familia.



como nuestra Asociación de Padres de Familia de Guipúzcoa, la variedad de juicios y criterios que se empleaban convirtieron el territorio franquista en una auténtica torre de Babel censora donde películas que se proyectaban sin mayores problemas en Burgos o Salamanca quedaban bloqueadas en otras ciudades o pueblos porque los censores locales (léase el gobernador, el párroco o el alguacil) encontraban en ellas una invitación a la Internacional Comunista o un fugaz muslo. Las continuas quejas de productoras y exhibidores ante este imposible panorama provocaron la convocatoria en Sevilla de una reunión de empresarios en la que se reforzaba el monopolio censor en manos de una comisión asentada en la capital andaluza²³⁴, centro cultural de primer orden en la seminal España franquista ante la preponderancia militar de Burgos, Salamanca y Valladolid.

Se abre de este modo un primer intento de control unificado, que no sería más que una etapa inicial de la compleja y turbulenta existencia de la censura a lo largo de los años de la guerra. Pero la instauración de este primer gabinete distó de acallar la voz de los hasta entonces garantes de la depuración moral del cinematógrafo, que continuaron su andadura con mayor o menor intensidad hasta 1939. Y es que Sevilla ejercía su labor con una notable relajación en sus funciones, o al menos así lo consideró la Confederación Católica de Padres de Familia, que acusaba al organismo censor de manejar un criterio *“muy estrecho en lo político y social”* pero *“muy amplio en la cuestión moral”*, al permitir la exhibición de películas causantes de irreparables daños morales como *La alegre divorciada* (The gay divorcee, Mark Sandrich, 1934), una inocua comedia musical interpretada por Fred Astaire y Ginger Rogers que se proyectaba por aquellas fechas en San Sebastián. No, todo aquel sindió moral no podía ser permitido: José María Mayans, presidente de la Asociación, proponía formalmente la creación de una Comisión de Censura Cinematográfica cuya composición confirmara *“la prevalencia de la censura moral”* integrada por un representante de la Autoridad, uno de los teatros y salas de espectáculos, una persona de especial competencia en cuestión moral designada por el Prelado de la diócesis, un representante de los Padres de Familia designado por la Asociación y una señora designada por las Mujeres de Acción Católica²³⁵. Y el nuevo gobierno, ante una situación a la que no sabe cómo hacer frente,

²³⁴ AGA (03)049.001 21/00719.

²³⁵ Documento de la Confederación Católica de Padres de Familia del 1 de enero de 1937. En AGA (03)049.001 21/00001.



intenta atajar los problemas poniendo en marcha a principios de 1937 dos nuevas medidas: la creación de una nueva Junta de Censura en La Coruña²³⁶ que conviva con la de Sevilla y en la que van a tener una mayor preponderancia las autoridades católicas, y la institución de un nuevo organismo, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, que centralizará todas estas actividades dispersas²³⁷ pero mantendrá siempre el inconexo sistema de valores sujeto al juicio personal, cuando no capricho, de sus representantes, entre los que la Asociación Católica de Padres de Familia había conseguido introducir a uno de sus miembros.

Pero lejos de atajar los problemas el aumento de centros de control provocó una aún mayor disparidad de criterios que continuaba provocando problemas al gobierno franquista. No deja de ser curioso ver cómo en diciembre de 1937 el cine Kursaal proyectaba en sesión doble y sin que surgiera el más mínimo problema una inocente película como *Amor y alegría* (Hips hips hooray!, Mark Sandrich, 1934), interpretada por los cómicos norteamericanos Bert Wheeler y Robert Woolsey, habituales de las sesiones infantiles de los domingos. El mes siguiente, el Nuevo Teatro de Vitoria eligió la película para realizar una sesión especial con la intención de recaudar fondos para la compra del Acorazado España por parte del ejército franquista y, para la sorpresa de sus responsables, se encontró con una dura campaña de prensa por parte del diario tradicionalista *Pensamiento Alavés*²³⁸, alarmado ante la inmoralidad de lo visto en pantalla.

El estallido de la contienda, lejos de atajar la popularidad del medio cinematográfico, lo había confirmado como primer elemento de ocio, especialmente entre las clases más populares. Y el nuevo gobierno, preocupado ante el desmán moral que según la censura estaba teniendo lugar en las pantallas, considera necesario que “*siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión*”²³⁹. Ahí estaban para demostrarlo los tremebundos casos de corrupción moral provocados por el cine que recordaba continuamente la prensa franquista: cómo

²³⁶ Orden del 21 de marzo de 1937, ampliada por disposición del 29 de abril y publicada en el B.O.E. el 3 de mayo.

²³⁷ Orden del 14 de enero de 1937, publicada en el B.O.E. del día 17 del mismo mes.

²³⁸ *Pensamiento Alavés*, enero de 1938.

²³⁹ Orden del 2 de noviembre de 1938 que reorganiza los instrumentos de censura cinematográfica.



olvidar la historia de esa “niña de 13 años [que] según confesión propia, a causa de las repetidas lecciones de robos que había recibido desde las películas, aprendió a hurtar, y lo practicó con tanta afición que su desgracia le ha conducido primero a un asilo de corrección, y a la cárcel después”²⁴⁰. Todo esto era demasiado: el cine necesitaba una urgente depuración e incluso no importaría demasiado que llegara a desaparecer. Como señalaba la revista donostiarra *Vértice*, “si estorban tabernas, cines y cafés, se acaba con ellos, y en esos recintos bien ventilados, si los hay aprovechables, se instalan gimnasios”²⁴¹.

Necesidad u obligación, lo cierto es que la actividad censora termina por centrar su actividad en los despachos de gobierno. Y en diciembre de 1937 se crea la Junta Superior de Censura²⁴², establecida en un primer momento en Salamanca y trasladada poco después a Burgos siguiendo los pasos del cuartel general del nuevo gobierno. Era parte del proceso de unificación generalizado que se está produciendo en el bando rebelde. La homogeneización política era ya un hecho y el control de cualquier actividad cinematográfica debía ser supervisada por un organismo unitario acorde con los nuevos parámetros de la España, ahora sí, franquista.

Esta medida no eliminaba los organismos censores de Sevilla y La Coruña, pero sí los supeditaba a un centro superior que, como tal, estaba capacitado para dictar las normas que considerase convenientes y al que se podía recurrir para apelar las sentencias dictadas por estas oficinas. La nueva Junta Superior se encargará de controlar todo el material cinematográfico que circulara o pudiera circular de manera más o menos regulada por todo el Estado y establece para ello una serie de medidas restrictivas: control total de la producción cinematográfica desde el mismo momento de su fundación, gracias a la normativa del mes de mayo que imponía la censura previa de guiones y de cualquier material filmado²⁴³, y prohibición de cualquier película permitida antes del 12 de diciembre de 1936, fecha de inicio de los primeros gabinetes censores, que se veía obligada a volver a pasar bajo los ojos de la censura. La Junta quedaba además en manos de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dirigida por el falangista Dionisio

²⁴⁰ J.V. de P. Semanario: *Haz todo por la patria*, número 12. Año I, 25 de septiembre de 1937, pag. 6. Recogido en Amar Rodríguez, Víctor Manuel: *El cine en Cádiz durante la Guerra Civil*. Universidad de Cádiz y Quorum Libros Editores, Cádiz, 1999, p. 77.

²⁴¹ Artículo de *Juan Deportista*, en revista *Vértice*, num.1, abril de 1937.

²⁴² B.O.E. num. 418, 12 de diciembre de 1937.

²⁴³ Orden del 29 de mayo de 1937, aparecida en el B.O.E. del 3 de junio del mismo año.



Ridruejo, y siempre bajo la atenta mirada de Ramón Serrano Suñer, brazo derecho de Franco y nuevo titular del Ministerio de Interior, de quien dependía directamente la Delegación.

El franquismo contaba de este modo y tras numerosos vaivenes con un brazo único para controlar la cinematografía nacional de manera centralizada. Su actividad, sin embargo, nunca fue frenética, como lo demuestra que su primera reunión oficial no se celebrara hasta el 2 de marzo de 1938. Trasladada de Salamanca a Burgos, la nueva Junta sólo ofreció una política de continuidad con las anteriores, controlando con fervor la actividad cinematográfica exterior pero no impulsando la creación propia salvo en intervenciones puntuales. Posiblemente, su cambio más radical fue la eliminación de sus contactos con la Confederación Católica de Padres de Familia. Su exceso de celo había ya provocado un continuo retraso en el trabajo de las Juntas y un innumerable número de quejas de los distribuidores, que veían bloqueadas unas películas que no sólo debían pasar los largos trámites burocráticos de censura, sino que ahora podían ser prohibidas cautelarmente por una queja expresada por cualquier particular. El problema aumentaba en el caso de los noticiarios y documentales, cuyo retraso en las dependencias institucionales no sólo les eliminaba cualquier asomo de actualidad (provocando, por consiguiente, su inmediato rechazo por el público), sino que encontraba un nuevo problema: cualquier cinta aprobada podía, al cabo del poco tiempo y dados los vaivenes políticos del gobierno franquista, convertirse en *peligrosa*. En fin, que toda esta trifulca terminó asfaltando el camino de salida de las dependencias gubernamentales de cualquier elemento de la Confederación. En su lugar, la nueva Junta optó por incluir, junto a los representantes del Ejército y de Falange, a un miembro de la Iglesia, que indudablemente hizo *“crear preferible y más tolerable al sacerdote que al Padre de Familia”* y que posiblemente evitaría caer en *“la censura fraudulenta a que sometían a las películas”*²⁴⁴. Pese a ello, la Iglesia no quedó nunca contenta con su nuevo papel en esta misión, pues a su entender las garantías que le ofrecía la nueva Junta eran escasas²⁴⁵.

La avalancha de trabajo que tiene que afrontar la Junta va a llevar a una distribución del trabajo. Eliminada la oficina de La

²⁴⁴ *Informe sobre la Sección de Cinematografía*, en AGA (03)049.001 21/00001.

²⁴⁵ *Ponencia que los vocales de la Junta Nacional de Censura Cinematográfica de Sevilla, que suscriben, presentan a la misma para que, de merecer su aprobación, sea elevada al Excmo. Señor Gobernador General del Estado*, fechado en Sevilla el 15 de enero de 1938. En AGA (03)049.001 21/00719.



Coruña, Sevilla se va a encargar de revisar los largometrajes de ficción que circulan por la España franquista, pudiendo recurrir a Burgos, órgano decisivo, ante cualquier problema que pudiera surgir en su valoración. Y la labor de Burgos se centra en la que se presuponía principal labor censora: el control de los largometrajes de contenido político o religioso y sobre todo de los abundantes noticiarios y documentales de propaganda que llegaban a la zona nacional y que conformaban no sólo los *complementos* que ofrecían la mayoría de cines antes del pase de películas, sino también el programa completo de muchos cines dedicados exclusivamente a las denominadas *actualidades*, programas consistentes en una parrilla de películas de corta duración (noticieros, películas de dibujos animados, cortometrajes informativos, cintas cómicas y, en resumidas cuentas, cualquier curiosidad) que contaban con un indudable interés para un público que todavía no conocía la televisión. A las dificultades habituales se unía el problema de la inmediatez y el de la orientación política del momento por parte del gobierno de Burgos, que podía considerar una noticia ofensiva pocos meses o incluso semanas después de haber dado el *placet* a su proyección.

Pero la separación de ambas labores va a provocar una cada vez mayor independencia de la Junta de Sevilla con respecto a la de Burgos que se va a transformar en reflejo de las tensiones internas de un gobierno que pese a su unificación contaba con varias voces discordantes. La situación va a dar numerosos quebraderos de cabeza a lo largo de 1938 al gobierno central. Las discordancias en el juicio de películas por parte de ambas Juntas provocarán incluso una queja oficial de la Cámara Española de Cinematografía, que expondrá al Ministerio del Interior la necesidad de una mayor rapidez en las decisiones de censura para nutrir de novedades a un mercado ya de por sí irregular por las circunstancias militares que vivía el país²⁴⁶: los recursos presentados una y otra vez por los distribuidores frente al material ya censado ralentizan la labor de las Juntas y una gran parte del material revisado comienza a apilarse en sus dependencias a la espera de una resolución definitiva.

Las complicaciones aumentaban porque, pese a las previsiones, no consiguieron eliminarse las situaciones tensas y las discrepancias ya existentes antes del establecimiento de la Junta. Las distintas asociaciones de padres de familia no se resignaban a

²⁴⁶ Carta del presidente de la Cámara Española de Cinematografía, José María Ortis Sacasa, del 28 de marzo de 1938. AGA 719.



jugar un papel meramente episódico en las mismas, y las quejas desde sus distintas sucursales continuaron siendo numerosas. Desde Pamplona se acusaba al Departamento de Cinematografía de permitir que *“haya que verse en esta Ciudad, con frecuencia, la salida en plena sesión de las salas de espectáculos, de personas que nada tienen de escrupulosas, por considerar inadmisibles en el aspecto moral escenas que en las mismas se proyectan. Si están censuradas o no, esta Asociación lo ignora, pues ni eso que pidió conocer le ha sido concedido, pero con agrado vería no tener que comunicar a sus asociados cuando éstos le requieren, particularmente, la conveniencia de abstenerse a ver algunas (...) pues su ferviente deseo sería que todas lo fueran en la España Nacional”*²⁴⁷, y se ponía como ejemplo el enorme escándalo que al parecer había suscitado la proyección en la capital navarra de *Volando hacia Río de Janeiro* (Flying down to Rio, Thornton Freeland, 1933), una inocentísima película musical de Fred Astaire y Ginger Rogers en la que, francamente, cuesta encontrar algo que pueda molestar incluso a los espectadores más adictos a la sacristía (la película, por cierto, se proyectaba por esas mismas fechas en otras ciudades como San Sebastián no sólo sin ningún problema sino *“a petición de varios aficionados”*²⁴⁸). En Álava molesta la prohibición dictada por el gobierno a la asociación local de publicar en prensa sus valoraciones morales sobre las películas en cartelera, señalando *“las quejas unánimes, constantes y repetidas (...) por la calidad moral de algunas películas que se proyectan en público”* y no olvidando recordar *“el estrago que la proyección de aquellas películas produce en el público integrado en su mayoría por gentes de escasa o deficiente formación y aun por niños”*²⁴⁹. Como ejemplo, se apunta a lo sucedido con la proyección de la película *Esclavitud* (Bondage, Alfred Santell, 1933), que *“en evitación de una pequeña alteración de orden público (...) ha sido retirada de los programas de esta localidad (...) lo que ponemos en su conocimiento por si esta orden pudiera extenderse a todas las pantallas de las diversas poblaciones de la España Nacional”*²⁵⁰. El desmán era ya

²⁴⁷ Carta de Manuel Nagore, presidente de la Asociación Católica de Padres de Familia, a García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fechada en Pamplona el 15 de julio de 1938 (II Año Triunfal). AGA (03)049.001 21/00268.

²⁴⁸ *El Diario Vasco*, 17 de junio de 1938.

²⁴⁹ Carta del conde de Trigona, presidente de la Asociación Católica de Padres de Familia de Álava, para Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, firmada en Pamplona el 15 de julio de 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

²⁵⁰ Carta de Ramón de Azpiazu, representante de la Asociación Católica de Padres de Familia de Álava, para Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento



intolerable: *Esclavitud* no sólo era la historia de una mujer independiente que vivía sola y trabajaba, sino que en un momento caía en las garras de un despiadado galán y llegaba (¡oh!) a tener un hijo de soltera.

García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, lee (se supone que con tanto aburrimiento como estupor) estas cartas, a las que en un principio responde formalmente recordando que *“en el Gabinete de Censura establecido en Sevilla, figura por designación de S.E.m. el Cardenal Arzobispo de aquella ciudad un miembro de la Asociación Católica de Padres de Familia y en la Junta Superior de Censura un sacerdote como vocal eclesiástico designado por el Sr. Arzobispo de Burgos”* y que considera que de este modo *“quedan así atendidas las exigencias de una vigilancia moral sobre las películas”*²⁵¹, pero poco después, ante el hastío que le provoca una polémica interminable, termina remitiendo el asunto *“a la Junta Superior de Censura por considerar competencia suya”*²⁵².

Viendo el desinterés de las autoridades franquistas y el escaso éxito de la campaña desatada (a todas luces coordinada, a juzgar por las fechas y ciudades desde la que se da inicio a la misma), pocos meses después, a finales del verano de 1938, la Asociación Católica de Padres de Familia realizará un contraataque en toda regla. Las acciones habían comenzado unas semanas antes, pues ya desde julio, aprovechando la desidia burocrática estival, habían comenzado a insertar nuevamente en la prensa local sus calificaciones morales (al dividir las películas en dos grupos, las *“que pueden verse”* y las *“tolerables para personas mayores”*²⁵³), saltándose a la torera todas las prohibiciones expresadas por el gobierno al respecto. Pero en septiembre la Asociación lanza un órdago: reunida en San Sebastián, decide elevar una queja oficial al arzobispo de Burgos viendo *“la espantosa ola de cieno que anega los cines españoles, sin que hayamos podido evitarla (...). En otras palabras, mientras la letra oficial y los organismos censores parece que son instrumentos*

Nacional de Cinematografía, fechada en Vitoria el 23 de septiembre e 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

²⁵¹ Carta de Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, para Manuel Nagore, presidente de la Asociación Católica de Padres de Familia, fechada en Burgos el 20 de julio de 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

²⁵² Carta de Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, para Ramón de Azpiazu, representante de la Asociación Católica de Padres de Familia de Álava, fechada en Burgos el 26 de septiembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00268.

²⁵³ *El Diario Vasco*, 10 de julio de 1938.



preciosos puestos al servicio de la Religión y de la Patria, prácticamente los cines están invadidos por las películas más corruptoras que la masonería y el judaísmo fabrican para la perdición de nuestra juventud”. La carta se extendía entre fuego y azufre para pedir la retirada de dichas películas, todas ellas americanas, ya que “el tiempo que se pierda será tiempo empleado en corromper a miles y miles de personas en las salas de esta España, que vence a sus enemigos en los frentes de guerra, y es vencida por ellos en esta tenebrosa batalla del error y la inmoralidad”²⁵⁴. Gipuzkoa fue sólo la avanzadilla católica de una oleada de quejas por la salvación moral de los españoles que fue rápidamente secundada por todo tipo de grupos: desde los miembros de la Asociación Católica de Padres de Familia hasta “un grupo de señoras de Segovia” que escriben al Ministro de Justicia para solicitar la revisión de diversas películas llegadas últimamente a su ciudad, numerosos grupos sociales de manera más o menos improvisada parecían hervir en fervor moral ante “esta ola de inmoralidad”²⁵⁵. La principal iniciativa, sin embargo, quedó en manos de la activa asociación guipuzcoana, horrorizada ante una ingente cantidad de películas que habían llegado a San Sebastián y que por si esto fuera poco habían contado con un importante éxito de público: en los últimos meses las pantallas donostiarras habían mostrado excesos filmicos como *La calle 42* (42nd street, Lloyd Bacon y Busby Berkeley, 1933) o *La melodía de Broadway 1936* (Broadway melody, Roy del Ruth, 1936), una cinta en la que “las consiguientes escenas escabrosas, intencionadas y la ligereza de ropa” habían escandalizado a la Asociación. Y la lista de películas reprochables se hacía ya larga: *Fácil de amar* (Easy to love, William Keighley, 1934) “descubre la intimidad de escenas conyugales con un sabor naturista y sugerente francamente intolerable”, *Vampiresas 1936* (Gold diggers of 1935, Busby Berkeley, 1935) mostraba “escasez de ropa femenina, exhibiciones y bailes provocativos”, *El hombre de las dos caras* (The man with two faces, Archie L. Mayo, 1934) provoca incluso que “el espectador se siente, inconsciente y poderosamente, impulsado a desear, justificar y aplaudir el crimen”... La gota que había desbordado el vaso de su paciencia era posiblemente la proyección en los cines de la SADE de *Campeones olímpicos* (Search for beauty, Erle C. Kenton, 1934), en la que Ida Lupino aparecía envuelta en unos “trajes sintéticos y unas

²⁵⁴ Carta de la Asociación Católica de Padres de Familia fechada el 26 de septiembre de 1938 en San Sebastián. AGA (03)049.001 21/00719.

²⁵⁵ Carta fechada en Segovia el 23 de noviembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00719.



*sugerencias por lo demás innobles y lujuriosas*²⁵⁶. Lujurias y sugerencias que, por otra parte, cuesta y mucho encontrar al espectador actual... No conocemos la respuesta directa a tales inquietudes por parte de las autoridades, pero bien es cierto que la Junta escuchaba estas peticiones, como lo demuestra la minuciosa correspondencia directa existente entre Santiago Jaráiz, secretario de la Junta Superior, y José María Mayans, conde de Trigona y presidente de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, en la que éste le agradece su atención y el envío de un listado de películas censuradas por la misma²⁵⁷.

Más allá del componente esperpéntico de estas trifulcas, lo cierto es que las tensiones entre el Gabinete de Sevilla, la Junta de Burgos, las asociaciones católicas, los empresarios y la jerarquía eclesiástica no hacían sino reproducir a pequeña escala las disensiones internas del régimen que Franco intentaba acallar mediante el recién aprobado Proceso de Unificación. Y para evitar las continuas disidencias, el gobierno optó por una nueva centralización que reestructuraba y unificara definitivamente el proceso de control del material filmico. La institución de una Comisión de Censura única²⁵⁸ conseguirá por fin simplificar procesos al situarla bajo la autoridad directa del Ministerio del Interior controlado con mano férrea por el Serrano Suñer. El presidente de la Junta será un delegado del propio Ministerio, que elige también a los vocales entre los propuestos por otras delegaciones, con una labor meramente informativa. La presidencia de la Comisión será, además, labor del jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, por lo que la posibilidad de disensión se reducía a cero.

Convertido de este modo Burgos en nuevo y único centro censor, el gobierno pudo por fin respirar tranquilo durante los meses restantes de guerra. Las discrepancias en la Comisión habían pasado a ser inexistentes y Serrano Suñer era quien daba la última palabra sobre cualquier diferencia de criterio. Escasas son las noticias que depara a partir de entonces el nuevo organismo: posiblemente, la única reseñable sería la instauración de una calificación por edades

²⁵⁶ Relación de películas que merecen revisión enviada por la Asociación Católica de Padres de Familia. AGA (03)049.001 21/00719.

²⁵⁷ Cartas escritas por el conde de Trigona y el secretario de la Junta Superior de Censura, fechadas respectivamente el 22 de noviembre en Pamplona y el 25 del mismo mes en Burgos. AGA (03)049.001 21/00719.

²⁵⁸ Orden del 2 de noviembre de 1938, publicada en el B.O.E. num. 128 del 5 del mismo mes.



para las películas²⁵⁹ por presiones de la Iglesia que se hacían eco de las peticiones de las asociaciones católicas de padres, todavía activas. No en vano, el Consejo Superior de Protección de Menores denunciaba que *“todos los pequeños rateros que viven en el ambiente urbano son aficionados al cine y asiduos concurrentes a los salones cinematográficos”*²⁶⁰, por lo que recomendaba fervientemente prohibir absolutamente la entrada a cualquier espectáculo público a los menores de 16 años. Disputas que no ocultaban que, pese a todo, la censura seguía ejerciéndose desde numerosos ámbitos: todavía en 1940, con la guerra concluida, Manuel Augusto García Viñolas, vocal de la Junta Superior de Censura, reconocía en un artículo que curas, alcaldes y concejales recortaban escenas o prohibían películas cuando las encontraban indignas, haciendo caso omiso a las normas dictadas desde Burgos²⁶¹.

²⁵⁹ Orden de noviembre de 1938.

²⁶⁰ *Minuta para la orden sobre asistencia de los menores al cinematógrafo*. AGA (03)049.001 21/00720.

²⁶¹ “La censura cinematográfica”, en la revista *Primer plano* num. 6, 24 de noviembre de 1940.



CAPÍTULO 5

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE FICCIÓN EN GIPUZKOA



5.1 La abortada centralización de Gipuzkoa como centro de producción cinematográfico

La veloz caída de Gipuzkoa en manos nacionales dejará a la provincia fuera de los caóticos pero siempre activos proyectos de producción republicanos. Con la práctica totalidad del territorio bajo control de las tropas de Franco en una fecha tan temprana como septiembre de 1936, Gipuzkoa había quedado también fuera de la producción del servicio de propaganda del Gobierno Vasco y no existió tiempo material para la posible realización de algún material promovido por las instituciones republicanas.

Sin embargo, la caída de Gipuzkoa en manos nacionales había creado una cierta expectación en la provincia ante la posibilidad de convertirse en el punto que centrara la actividad cinematográfica de la España nacional. Madrid y Barcelona, únicos centros reales de producción hasta 1936, permanecían sólidamente en territorio republicano, y todo hacía indicar que la zona nacional necesitaría pronto un nuevo punto geográfico que centralizara la actividad cinematográfica. Y dos serán las ciudades que parecen llamadas a convertirse en los centros activos de la zona nacional: Sevilla y San Sebastián.

Tras unos primeros meses de incertidumbre, la propia lógica de la guerra parece trasladar hacia San Sebastián este nuevo centro productivo. La rápida pacificación de la provincia, la escasez de represalias y de combates de resistencia, y sobre todo la cercanía de Pamplona, que se había convertido en la principal capital cultural de la España de Franco, va a convertir a la ciudad donostiarra en un balneario de lujo en el que la mayor parte de artistas y cineastas simpatizantes del bando rebelde pasen la mayor parte de la guerra a la espera de los escasos cometidos que les pudiera asignar el gobierno. La capitalidad de San Sebastián en el terreno cinematográfico parece inminente, como muestra el hecho de que pocos meses después de su *liberación* ya se habían establecido en la ciudad los dos empresarios más importantes del mundo del cinema: Vicente Casanova, presidente de CIFESA, y Saturnino Ulargui, director de U-Films. Las previsiones nunca llegaron a cumplirse completamente, y bien es cierto que los planes de producción centrados en la capital donostiarra nunca van a ser numerosos, pero también lo es que Gipuzkoa fue la única provincia capaz de



mantener una actividad filmica continua a lo largo de los restantes años de contienda.

Entre los numerosos problemas con que se encuentran los cineastas de la zona nacional, uno va a cobrar especial protagonismo: la ausencia de estudios de rodaje. Esto va a dar a Gipuzkoa un protagonismo completamente nuevo, pues los cineastas que se mueven por zona nacional se ven obligados a buscar nuevos lugares de filmación y revelado. Y los únicos que existen en territorio franquista son los pertenecientes a Cine Requeté, sección de la Delegación de Prensa y Propaganda de la Comunicación Tradicionalista que mantenía un pequeño estudio en las cercanías de Loiola. De tal modo que este minúsculo laboratorio, completamente desconocido e insignificante hasta entonces, se convierte en el único lugar de la España de Franco donde se podían realizar acciones básicas para los rodajes, desde el revelado hasta el montaje. Loiola se convierte, de esta paradójica manera y durante unos pocos meses, en el centro cinematográfico nacional.

Descubiertos los estudios, raquíuticos pero a fin de cuentas en funcionamiento, faltaba localizar la maquinaria para rodar. Que no sobraba en el territorio nacional: la única que existía en los primeros meses de guerra era la que se estaba utilizando en el rodaje de *Asilo naval*, que si había llegado a formar parte de la infraestructura cinematográfica franquista había sido de manera notablemente pintoresca. El 18 de julio de 1936, un equipo de la productora CEA se encontraba en San Fermín (Cádiz) rodando las primeras escenas de la película. Al escuchar las primeras noticias de la rebelión militar, su director, Tomás Cola, optó por interrumpir el rodaje de la cinta y acudir a ofrecer al comandante militar de San Fernando su apoyo "*incondicional y desinteresado al glorioso Movimiento Nacional*". Parte del equipo de la película optará por unirse al ejército insurgente (Cola incluso morirá poco después en el frente de Córdoba), que se apropiará igualmente del material técnico de la película con la única intención de utilizarlo con fines militares en las operaciones de traslado de tropas a Algeciras desde África. Es el primer asomo de equipo cinematográfico existente en la España nacional, al que poco después se unirá el que aporten las compañías CIFESA y CEA, simpatizantes del movimiento fascista.

La historia sobre el equipo de *Asilo naval* es sintomática sobre el desdén con el que fue tratada la industria cinematográfica por las autoridades franquistas en estos primeros meses de guerra. La contienda se prevé corta y a su finalización sobrará el tiempo para



restablecer el orden anterior. Pero las previsiones no son acertadas: pronto se comprobará que la guerra no va a ser breve y las autoridades franquistas comprenden que la producción cinematográfica nacional debe reanimarse para recoger parte de los beneficios que, pese a todas las dificultades, sigue aportando la exhibición de películas. Especialmente desde las filas de Falange, las más atentas a la importancia dada al material audiovisual en Italia y Alemania, se alienta el reinicio de una cierta producción cinematográfica. Y si por un lado los estamentos oficiales del franquismo siguen centrándose en su vertiente propagandística, favoreciendo la creación de documentales y noticiarios que pudieran favorecer a su causa no sólo en territorio nacional sino sobre todo en el extranjero, lentamente se va dando espacio a la iniciativa privada, que retomaría la producción de ficción, principal aliciente para el público cinematográfico. Pequeños planes de producción van tomando forma en la España de Franco, muchos de ellos con base en Gipuzkoa.

Los problemas existentes a principios de la guerra, sin embargo, no habían desaparecido y la producción privada se ve obligada a lanzar diversas iniciativas para solventarlos. Y algunos empresarios, que se ven forzados a trasladarse al extranjero (las alianzas políticas marcan Berlín, Roma y Lisboa como principales destinos) para utilizar unos estudios cinematográficos con garantías, comienzan a pensar en levantar desde cero una industria en la zona nacional. Será el caso de la productora donostiarra SAICE, que intentará levantar unos estudios cinematográficos bien equipados en su sede.



5.2 CEA y los Celuloides cómicos de Jardiel Poncela

De todas las compañías cinematográficas que centraron sus actividades en San Sebastián, CEA (Cinematografía Española y Americana, S. A.) fue la que contó con mayor importancia, al ser la casa que hizo llegar por primera vez equipos de filmación a Gipuzkoa y que dio lugar a la única producción de ficción rodada en la provincia durante la guerra.

CEA había nacido en 1932 con la intención de desarrollar el todavía balbuciente cine sonoro en España. La compañía había sido impulsada por importantes hombres de negocios, principalmente el presidente de la Cámara de Comercio Rafael Salgado Cuesta, e incluía en su nómina a reputados técnicos cinematográficos (Eusebio Fernández Ardavín o Miguel Pereyra) y sobre todo a conocidos artistas e intelectuales (los dramaturgos Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Muñoz Seca, Eduardo Marquina o los hermanos Álvarez Quintero, por señalar sólo los más populares) que cedieron a la empresa su obra inédita. La producción cinematográfica de CEA, sin embargo, fue siempre secundaria, pues la compañía centró su actividad principalmente en explotar los estudios que había construido en la Ciudad Lineal madrileña, los más modernos y solicitados del país.

En el momento del estallido de la contienda, CEA rodaba en Cádiz la película *Asilo naval*. Como se ha señalado anteriormente, la compañía se ofreció a colaborar con los golpistas, pero las tropas de Franco no ofrecieron a cambio ninguna vía de desarrollo a CEA. Y la empresa se vio obligada a buscar otros puntos de apoyo en Falange Española y Comunión Tradicionalista, que sí dieron cierto eco a su oferta. Especialmente la segunda: Rafael Salgado y Miguel Pereyra, presidente y director técnico de la compañía, eran destacados miembros de CT. Su posicionamiento ideológico favoreció la supervivencia de CEA (Pereyra llegará incluso a dirigir la Sección de Cinematografía del Departamento de Prensa y Propaganda de las JONS), que se limitó durante la contienda a realizar proyectos que financiaban Cine Requeté, Falange o la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda.

Gran parte de la actividad de CEA se va a centrar en San Sebastián durante la contienda. Al inicio de la guerra, Rafael Salgado se traslada a Sevilla junto con el técnico de sonido León Lucas de la



Peña con la intención de buscar el equipo de rodaje de *Asilo naval* y *El genio alegre*, producciones de CEA y CIFESA cuya filmación había sido interrumpida el 17 de julio. Allí, pese a todas las dificultades burocráticas posibles, consiguen localizarlo y Lucas de la Peña decide llevarlo a San Sebastián, apenas caída en manos de los nacionales. Tras un largo y dificultoso viaje hasta el norte, el técnico consigue llegar con el material intacto, que almacenará en el garaje que en la ciudad tenían sus padres. Y tras cumplir con diversos cometidos en Donostia, como poner en marcha la emisora de radio del Monte Igueldo destrozada por los republicanos en su retirada, Lucas de la Peña se traslada a París por encargo de Cine Requeté para adquirir material cinematográfico de todo tipo, muy escaso en la zona nacional. Los contactos del técnico en la capital francesa facilitaron su localización en menos de una semana e incluso su obtención de manera gratuita, al ser regalados por simpatizantes franceses de la causa nacional, y con todo ello volvió a San Sebastián²⁶².

Allí le esperaban Ricardo Torres y Miguel Pereyra, convertido ya en director de la Sección de Cinematografía de Comunión Tradicionalista. Los tres formaron un pequeño equipo de rodaje móvil que, tras rodar escenas en los frentes de Málaga, Sigüenza y Cogolludo, se dirigen al frente de Bizkaia²⁶³, estabilizado en la cuenca del río Deba. Asentados en Gipuzkoa, desde donde se trasladaban continuamente a la provincia vecina, se encargarán de realizar los dos cortometrajes de propaganda que puso en marcha la fugaz Cine Requeté: *Con las Brigadas Navarras* (1936) y *La toma de Bilbao* (1937). Durante la realización de este último, el equipo entró en contacto con la Delegación de Prensa y Propaganda de FET de las JONS, que actuaba bajo la dirección del propio Pereyra, y Salgado volvió a ofrecer gratuitamente su colaboración, contando con que su equipo se integraría en la recién unificada línea política orquestada por Franco. Pero el grupo de colaboradores se orienta hacia nuevos proyectos: Pereyra se dedica al trabajo burocrático en Falange, y Lucas de Peña, Ricardo Torres y Cecilio Paniagua se embarcan en el rodaje de uno de los proyectos más confusos del cine franquista, *Romancero marroquí*, documental sobre el territorio africano que, por estos misterios de la supervivencia en tiempos de guerra, era dirigido por un reconocido militante izquierdista como Carlos Velo.

²⁶² Fernández Cuenca, Carlos: *Op. cit.*, p. 213.

²⁶³ AGA (03)049.001 21/00266.



Concluido el rodaje de *Romancero marroquí*, el equipo técnico de CEA que procedía de *Asilo naval* y *El genio alegre* volverá a San Sebastián. Allí se va a encargar de la realización de un curioso proyecto cinematográfico, completamente alejado de la temática habitual del tiempo de guerra y que será el primer material de ficción que se afrontará en Gipuzkoa: la serie de cortometrajes *Celuloides cómicos* que realizaría el escritor y cineasta Enrique Jardiel Poncela.

Celuloides cómicos estaba constituido por una serie de cortometrajes humorísticos que al parecer la productora CIFESA había comenzado a rodar en los madrileños estudios CEA en junio de 1936. Los dos iniciales respondían a los títulos *Definiciones* y *Ocho gotas de risa*, a los que rápidamente se añadió un nuevo título, *Un anuncio y cinco cartas*, cuyo guión y dirección habían sido ya preparados por Jardiel Poncela. *Celuloides cómicos* era la continuación de otra serie que en 1933 había realizado el mismo Jardiel Poncela para la Fox Movietone, *Celuloides rancios*, en la que el autor sonorizaba de forma paródica viejas películas mudas de intención melodramática que habían arrasado entre el público de las primeras proyecciones cinematográficas y que con la llegada del sonoro habían quedado ya anacrónicamente desfasadas. Así lo señalaba el propio Poncela: “*Es preciso (...) encontrar una cinta del año 14 al 20, muy dramática, con mucho asunto y lo más desconocida posible del gran público; a poder ser, una película fracasada en su estreno*”²⁶⁴.

El estallido de la guerra interrumpió el rodaje y los materiales, según señala Carlos Fernández Cuenca, desaparecieron²⁶⁵. En efecto, no existen más noticias sobre *Ocho gotas de risa*, cuyo rodaje se canceló definitivamente o cambió de título sin dejar constancia de ello. *Definiciones* y *Un anuncio y cinco cartas*, sin embargo, habían sido ya filmadas antes del estallido de la guerra, y posiblemente Poncela terminó su montaje en Barcelona con anterioridad al inicio de la contienda. Aunque Fernández Cuenca y el propio Jardiel Poncela datan su conclusión en momentos finales de guerra, existe

²⁶⁴ Jardiel Poncela, Enrique: *Obras completas*, tomo II. Nos dan una idea de las intenciones del autor los títulos que utilizaría para la realización de *Celuloides rancios*: *Emma, la pobre niña rica* (*Emma's dilemma*, 1906), *Cuando los bomberos aman* (*The chorus girl*, 1908), *El amor de una secretaria* (*For the man she loved*, 1906), *El calvario de un hermano gemelo* (*Twin dukes and the duckes*, 1905), *Los ex presos y el expreso* (*The great robbery*, 1903) y *Ruskaia gunai zominovitz* (*The heart of Waleska*, 1905),

²⁶⁵ Fernández Cuenca, Carlos: *Op. cit.*, p. 527.



en Filmoteca Española una “guía de censura” para esta última película fechada el 9 de septiembre de 1937.

¿Qué había sido de Jardiel durante la guerra? El escritor, que había pasado una larga temporada en Hollywood trabajando como guionista para los estudios norteamericanos, había regresado a España poco antes del estallido de la contienda. El inicio de las hostilidades le encuentra en Madrid, donde será acusado de derechista. Posiblemente no sin razón, aunque lo cierto es que los planteamientos políticos siempre habían sido algo secundario y no muy definido en la vida del escritor (“*jamás he sido hombre de derechas o de izquierdas. Me gustaron siempre las ideas inherentes a los dos bandos y con su mezcla estaba hecha mi ideología ecléctica*”²⁶⁶). Jardiel pasa el primer año de guerra viajando entre Madrid, Barcelona y Valencia, donde se había visto obligado a vivir rodeado de suspicacias y sufriendo continuos interrogatorios. Pero la CNT, quizás recordando que era hijo de uno de los miembros fundadores del PSOE, pensó que el autor que había renovado el humor durante la década de los treinta podría ser la figura destinada a crear un teatro popular que, sin dejar de lado óptimos niveles de calidad, atrajera a las salas al público e incluso salpicara sus obras con un cierto espíritu revolucionario. El sindicato le encargó formar compañía y le dio para ello todo tipo de facilidades, incluidos el dinero y el pasaporte con los que Jardiel huyó a las primeras de cambio en dirección a Marsella. Y desde allí, gracias a la ayuda burocrática de Ramón Gómez de la Serna, embarcaría hacia Buenos Aires. Llegado a América, el escritor todavía temía las consecuencias que pudiera acarrearle esta fuga, por lo que se dedicó a cumplir el papel de doblejuegoista. Pero pocos meses después, viendo el aire más tranquilo que se respiraba por el cono sur, comenzó a no ocultar sus simpatías por el bando franquista.

Evidentemente, la conclusión de la serie de cortometrajes que formaban *Celuloides cómicos* quedaba lejana desde tierras americanas. Sin embargo, durante el verano de 1938 Jardiel comprende que la guerra se acercaba invariablemente a su final y decide regresar a España, donde se había visto obligado a dejar a su familia²⁶⁷. Tras un largo viaje en barco hasta Portugal, Jardiel

²⁶⁶ Carta de Jardiel al periodista mexicano De María y Campos, de fecha desconocida pero evidentemente posterior a la guerra. En Jardiel Poncela, Evangelina: *Op. cit.*, p.124.

²⁶⁷ Se desconoce con exactitud la fecha de regreso de Jardiel Poncela a España. Sin embargo, conocemos por el periódico *El Diario Vasco* que el 23 de septiembre de 1938



termina asentándose en San Sebastián, donde concluye la edición de su libro *El naufragio de Mistinguet*²⁶⁸ y comienza a plantearse la posibilidad de concluir los cuatro cortometrajes que finalmente terminarían integrando *Celuloides cómicos* (es decir, los ya señalados *Definiciones* y *Un anuncio y cinco cartas* junto a los posteriores *El fakir Rodríguez* y *Letreros típicos*). Paradójicamente, en la ciudad donostiarra el autor afrontaba la finalización de un proyecto cinematográfico para la España nacional mientras veía cómo en las pantallas republicanas una película basada en una de sus obras, *Las cinco advertencias de Satanás* (Isidro Socias Nave, 1937) no sólo se estrenaba superando todas las reticencias oficiales (si el diario *Mundo Obrero* hablaba en su crítica del estupor que había supuesto al cronista el estreno de la película dado el “*superfascismo de su autor*”²⁶⁹, el periódico *Claridad* preveía que “*el film no durará mucho en la cartelera, dada su abrumadora pesadez*”²⁷⁰) sino que se convertía en uno de los grandes éxitos de taquilla del último cine republicano.

Jardiel contó con un competente equipo que residía en San Sebastián en aquel momento: el fotógrafo Cecilio Paniagua, el operador de sonido León Lucas de la Peña (provenientes ambos del rodaje de *Romancero marroquí*), el ayudante Jesús Rey, el músico Jacinto Guerrero, y el joven ingeniero de sonido Luis Marquina, hijo del poeta y dramaturgo oficial del nuevo régimen Eduardo Marquina, que es contratado por Jardiel como ayudante de dirección. Figura completamente inclasificable, Marquina hijo había comenzado su carrera en tiempos de la República trabajando como técnico de sonido en París y Berlín y pasando pronto a la dirección de la mano de Luis Buñuel, que le confía la producción de Filmófono *El bailarín y el trabajador* (1935). Exiliado voluntariamente durante la guerra en Argentina (donde con toda probabilidad conoció a Jardiel Poncela), había decidido volver a España, aunque su antigua militancia sindical había levantado numerosas suspicacias en el gobierno de Burgos²⁷¹.

se encontraba ya en San Sebastián, donde escribía una obra para la compañía teatral que en esos momentos organizaban Raquel Rodrigo y Vicente Soler.

²⁶⁸ El libro será publicado en la capital donostiarra en la colección *Los novelistas – Las novelas de guerra* y estampado por la imprenta de Higinio Coronas, situada en el número de 10 de la calle Padre Larroca. El director de la colección era José Simón Valdivieso, periodista también residente en la ciudad y viejo amigo de Jardiel.

²⁶⁹ “Y también un cine de urgencia”. *Mundo Obrero*, 15 de julio de 1938.

²⁷⁰ “Las cinco advertencias de Satanás”. *Diario Claridad*, 3 de marzo de 1938.

²⁷¹ “*Debemos manifestar que dicho Sr. se afilió a la U.G.T. mucho antes del Movimiento Nacional, extrañándonos que dada su edad y circunstancias se halle en la Argentina en estos momentos*” rezaba un documento que circulaba por el gobierno de



Tras la formación de este solvente equipo de trabajo y la localización de dos socios capitalistas, Luis Días Amado y Ángel Baselga, *Celuloides cómicos* se había encontrado con una nueva dificultad: la ausencia de estudios de filmación en la capital donostiarra. Para suplirlos, se habilitó como tal un local comercial de la calle Usandizaga, posiblemente el mismo garaje de los padres de Lucas de la Peña en el que éste había guardado el material de CEA dos años atrás. Es allí donde se concluye *Definiciones*, probablemente utilizando el material ya rodado previamente, y se realizan *El fakir Rodríguez* y *Letreros típicos* de manera cuanto menos artesanal: el mismo Jardiel sonorizaría las películas, realizaría los decorados y montaría las cintas en el estudio de Cine Requeté del barrio de Loiola²⁷², posiblemente no más que un pequeño set fotográfico organizado por Nilo Masó en la villa Toki-Gotxo de las afueras de Donostia²⁷³. La interpretación corrió a cargo de varios actores que se encontraban de gira por San Sebastián (como Lola Bremón, Joaquín Almerche o Conchita Leonardo), y el maestro Guerrero, por su parte, realizó la grabación de la banda sonora (gratuitamente) en el Kursaal en una única mañana. Las películas, sin embargo, no fueron concluidas completamente hasta el final de la guerra, cuando se finalizará la postproducción de las mismas en los estudios de la productora CEA²⁷⁴. Desgraciadamente, sólo se conservan copias de dos de ellas, *Un anuncio y cinco cartas* y *El fakir Rodríguez*, esta última incompleta.

Celuloides cómicos muestra evidentemente numerosas carencias, motivadas principalmente por la falta de medios para su realización y por el estatismo de Poncela a la hora de dirigir el proyecto. Pero tiene el indudable valor de suponer un ejemplo de producción de cine de ficción en tiempos de guerra, con un carácter completamente inédito al alejarse del cine de propaganda habitual en la época. Una iniciativa ciertamente interesante pero completamente aislada: las productoras de la España nacional no encontraron nunca la posibilidad de levantar en suelo franquista cintas de ficción y, de este modo, *Celuloides cómicos* se consolida

Burgos. Carta para el Departamento de Extranjero de la Sección de Cinematografía de la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda del 8 de octubre de 1937. AGA (03)049.001 21/0266.

²⁷² Gubern, Román: "El cine sonoro (1930-1939)", en VV.AA.: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 177.

²⁷³ Pablo, Santiago de: "La Guerra Civil (1936-1939)". En *Los cineastas. Historia del cine en Euskalerría*. Fundación Sancho el Sabio, Vitoria, 1998, pp. 117-150.

²⁷⁴ Así lo demostraría el acta de la Junta de Censura que permitirá la exhibición de las películas: fechada en noviembre de 1939, la autorización aparece a nombre de CEA.



como un proyecto absolutamente pionero en la España nacionalcatólica que desgraciadamente nunca encontró continuidad.



5.3 CINA

El plan de producción más ambicioso de entre los levantados en Gipuzkoa durante los años de la guerra fue sin duda alguna el propuesto por CINA, que se saldó con un acto de picaresca de altos vuelos que incluyó una estafa directa a los altos dirigentes del III Reich.

La CINA (Cinematográfica Nacional S. A.) fue una sociedad levantada en San Sebastián por los más importantes nombres de la cinematografía española de la II República. Bajo la presidencia de Joaquín Melgarejo, Conde del Valle de San Juan, contaba entre sus principales miembros a Benito Perojo y Florián Rey, los dos directores de mayor importancia y éxito popular del cine español, al también realizador Enrique del Campo o a Johann W. Ther, propietario de la Hispano-Film-Produktion. La firma, establecida el 24 de junio de 1937 en San Sebastián ante el notario Rafael Navarro Díaz, comenzaba su andadura con un capital de quinientas mil pesetas y partía con la finalidad de *“producir, comprar, vender, distribuir, etc., toda clase de cintas cinematográficas de cualquier paso y longitud, artísticas, comerciales, culturales y de propaganda”*, así como de contribuir a la *“elevación técnica y artística de la producción española, difusión de nuestra lengua y exaltación de las virtudes de la Raza”*. Más allá de la oratoria propia del momento, lo cierto es que la CINA se constituía desde su nacimiento como una de las principales compañías cinematográficas que operaban en el territorio nacional. La empresa domicilia su sede social en Burgos, pero es dirigida desde San Sebastián, lugar de residencia de casi todos los miembros de la compañía, y cuenta con sucursales en Bilbao y Sevilla e incluso preveía por primera vez trabajar en carácter de coproducción con los países aliados ya que preveía realizar *“producciones españolas que accidentalmente han de rodarse en estudios de Italia y Alemania”* para las que se preveía constituir sucursales de la empresa en ambos países. Pero la apuesta fuerte de la nueva sociedad eran los beneficios que podrían obtenerse en Sudamérica, por lo que entre los fundadores de la firma se encontraba un vocal gerente para América, Norberto Soliño, que contaba con una larga experiencia como delegado en Cuba de la mayor compañía cinematográfica española, CIFESA, amén de una excelente relación con su presidente Vicente Casanova. La casa CINA, en consecuencia, preveía a lo largo del mes de agosto del



mismo año la apertura de sucursales en La Habana, Méjico y Buenos Aires.

La firma, que se ofrece desde su mismo nacimiento al gobierno de Burgos *“para todo lo que pueda suponer colaboración con el Glorioso Movimiento Nacional y a la formación de la conciencia pública”*²⁷⁵, cuenta con las mejores previsiones mercantiles, pues según da a conocer, *“cuenta con la exclusiva para el Mundo entero de las producciones dirigidas por los dos más eminentes directores cinematográficos españoles: Florián Rey y Benito Perojo”*, realizadores de inmenso calado popular cuyas películas se vendían en España e Hispanoamérica por unas cifras sólo comparables a las de las mayores producciones de Hollywood. Pero la auténtica garantía de éxito de CINA era contar en exclusividad con *“la excelsa artista Imperio Argentina, una de las primeras del Mundo”*.

CINA, como se señalaba anteriormente, comenzaba a apuntar hacia un camino novedoso y muy frecuentado posteriormente por la cinematografía española, la coproducción con Italia y Alemania. Así lo señalaba la compañía en su primer anuncio al gobierno de un plan de producción ya establecido: *“nuestro Consejo de Administración ha decidido editar inmediatamente cuatro producciones españolas, con interiores rodados para dos de ellas en Alemania y para las otras dos en Italia”*, así como *“el estudio de algún asunto corto”*. CINA incluso adelanta tres de los títulos ya escogidos: *Carmen, Lola Montes y Goyescas*²⁷⁶. Si bien esta última entraba dentro de las posibles producciones de CINA²⁷⁷, las dos primeras serían únicamente distribuidas por la compañía, ya que eran producciones previstas por la empresa alemana Hispano-Film-Produktion, propiedad del socio de CINA William Ther.

Pero la distribución de estas películas creó un considerable embrollo que terminaría con CINA. A mediados de 1937, cuando en Berlín se está poniendo en marcha la película *Carmen la de Triana* llegan a Berlín dos representantes de la CINA, que ofrecen a la Hispano-Film-Produktion 250.000 pesetas a cambio del 35% de los

²⁷⁵ Datos provenientes de la carta de José Muñoz Rodríguez de Laborda, consejero delegado de CINA, para el Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, fechada en Burgos el 31 de julio de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.

²⁷⁶ Carta de José Muñoz Rodríguez de Laborda, consejero delegado de CINA, para el Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, fechada en Burgos el 31 de julio de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.

²⁷⁷ La película, sin embargo, no sería rodada hasta 1942, financiada por la productora madrileña Universal Iberoamericana de Cinematografía y bajo la dirección de Benito Perojo.



beneficios que la cinta obtenga en España²⁷⁸. La oferta incluye también el ofrecimiento a Ther de entrar en la sociedad. Ther acepta la generosa oferta, pero pocos meses después Erwin Graf, abogado berlinés del propietario único de la Hispano-Film-Produktion, señala cómo en Sevilla su cliente ha abierto el 18 de mayo de 1938 “una diligencia judicial por fraude”. Según narra el abogado, en “Julio del año 1937 se presentaron (...) los señores D. José Muñoz Rodríguez [futuro consejero delegado de CINA] y el Sr. Portal [futuro secretario de la misma]”, que al parecer “proyectaban fundar en España una organización de distribución”. Al parecer, éstos habían ofrecido a Ther a participar en la misma como “miembro del Consejo de Administración de la sociedad”, evitando sus posibles reparos con la oferta de “algunas acciones gratis”. Evidentemente, “esta sociedad era la Cinematografía Nacional S.A.”, que el 10 de Julio de 1937 firmó un contrato con la empresa de Ther que “obligaba de pagar a la Hispano-Film-Produktion un anticipo por los costos de producción, que se fijaba en Ptas.-250.000.- usándolas para la película «Carmen»”. Muñoz, encargado de la entrega de la cantidad acordada, acudió a Berlín, pero no pagó más que 5.000 pesetas, tras lo cual comunicó a Ther que “se tendría que trasladar a Salamanca para buscar a su familia (...) Pero el sr. Muñoz no volvió desde Salamanca, ni dio señal de vida alguna ni verificó más pagos. Pero al contrario, mi cliente, para su mayor sorpresa, supo algún tiempo más adelante por los Sres. Rey y Perojo, los que llegaron a Sevilla viniendo desde San Sebastián, de que el Sr. Muñoz respectivamente la CINA hubiese vendido los derechos de explotación de 4 películas a un tal Sr. Ortiz, al precio de Ptas 40.000.- (...) El Sr. Perojo, Sr. Rey así como mi cliente, no sabían absolutamente nada de un convenio entre Muñoz-Ortiz ni tampoco supusieron de donde sacaba el señor Muñoz las 5.000.- pesetas que pagó a mi cliente, y las otras 15.000.- que pagó a Florián Rey. De las restantes Ptas. 20.000.- ni mi cliente, ni D. Florián Rey ni el Sr. Perojo habían visto algo jamás..”²⁷⁹. La CINA, evidentemente, queda bajo sospecha, el contrato con Alemania se anula y las consecuencias no se harán esperar.

Ajenos a todas estas complicaciones, Florián Rey e Imperio Argentina viajan hacia Alemania en el mes de mayo, donde son

²⁷⁸ Díez Puertas, Emeterio: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine*. Institut Valencia de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2000, p. 120.

²⁷⁹ Copia de la carta escrita por el abogado Erwin Graf y fechada el 2 de junio de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (carpeta Hispano-Films).



recibidos por el mismo Hitler y el Ministro de Propaganda Goebbels en audiencia especial. Al parecer, “*ambos conocen «Morena Clara» y «Nobleza baturra» (Hitler las ha visto tres veces en el salón de proyecciones de su Cancillería)*”, y según señala la prensa de la época, “*Imperio, mujer al fin, da rienda suelta a su entusiasmo*”, pues “*es increíble el tono de camaradería con que nos trató el Ministro. Y luego Hitler... nada más bueno, más caballeroso, más humano y más sencillo que este hombre. (...) Y esto, tanto él como el Dr. Goebbels, con un calor y una simpatía que hoy más que nunca nos hemos sentido doblemente orgullosos de ser españoles*”²⁸⁰. Pero el fraude ha levantado una auténtica polvareda en la que pronto se ve implicado el gobierno español. El 28 de junio de 1938 la Hispano-Film-Produktion escribe a José Manuel Goyanes, Jefe Nacional de Cinematografía, para señalarle que “*han llegado a Berlín la Sra. Imperio Argentina y Don Florián Rey, pero francamente dicho de momento no estamos dispuestos a seguir nuestras producciones hasta saber el punto de vista que tienen las instancias oficiales españolas sobre este asunto*”. El posible plan de coproducciones que ambos gobiernos manejaban desde hacía unos meses se tambalea, y la posible colaboración quedará en suspenso. Así hasta que el 14 de septiembre la Hispano-Film-Produktion, desde Berlín, escribe para señalar escuetamente su satisfacción porque “*la discrepancia planteada se haya compuesto ya. Solamente no sabemos, en que forma se llegó a tal arreglo y lo esperamos saber por información verbal*”²⁸¹. No sabemos si Florián Rey decidió abonar parte del dinero debido a su llegada a Berlín, ni mucho menos dónde fueron a parar las 40.000 pesetas que desaparecieron con Muñoz y Portal, pero la CINA quedó condenada a su desaparición y Ther, Perojo y Rey la abandonaron poco después. La producción de *Carmen la de Triana*, que contaba con el dinero que debía aportar CINA, queda en una difícil situación, y sólo consiguió salir adelante gracias a la intervención directa del Ministerio de Propaganda del Reich²⁸². Los derechos de distribución de la cinta en España terminarían siendo vendidos a U-Films, lo que terminó provocando un largo conflicto judicial con Ortiz, el empresario sevillano que había comprado los derechos de las coproducciones a CINA mucho antes del inicio de las dificultades.

²⁸⁰ Documento anónimo, al parecer transcripción de un artículo de prensa, que posiblemente había enviado la embajada de España en Berlín al gobierno de Salamanca bajo el asunto “Misión españolista”. AGA (039)049.001 21/00266.

²⁸¹ Documentación agrupada en AGA (039)049.001 21/00267, carpeta “Hispano-Films”.

²⁸² Zyerer, Sylvia: “Carmen, la de Triana”, en Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Cátedra y Filmoteca Española, Madrid, 1996.



5.4 SAICE

La última productora asentada en San Sebastián durante los años de la guerra fue la Sociedad Anónima Cinematográfica Española (SAICE), que preveía un plan de producción importante no sólo por sus posibles realizaciones cinematográficas sino sobre todo porque, por primera vez, planteaba la posibilidad de construir unos estudios y laboratorios cinematográficos en Gipuzkoa. El final de la guerra, sin embargo, supuso el cierre de la compañía y el abandono definitivo de la idea.

La notificación de la creación de la sociedad llega a Burgos el 2 de abril de 1938. SAICE basa su existencia en la presencia de los tres principales dirigentes de CIFESA, los hermanos Luis y Vicente Casanova y Cristóbal Colón Lapuente, todos ellos viviendo en el exilio en San Sebastián. CIFESA era la mayor productora española de la II República y pese a sus tensiones con el gobierno nacional, se había convertido desde los primeros días de la guerra en colaboradora intachable del mismo. La administración franquista, sin embargo, vio siempre con reticencia los movimientos de la compañía, y por ello los Casanova intentaron desligarse del nombre de la misma y abrir nuevas vías de inversión para sus proyectos. El Consejo de Administración de SAICE se completa con otros siete socios: tres miembros de la fantasmal Soriano Films entre los que se encontraba Ricardo Soriano, Marqués de Ivanrey; Enrique Blanco, de la no menos desconocida Madrid Films, Ezequiel de Selgas, miembro del Sistema Sonoro Lafón Selgas, y otros dos miembros, Antonio Noguera Bonora y José López de Carriyosa y Martel, que declaran no pertenecer a sociedad alguna. Y pese a que en los documentos enviados a Burgos se señala que *“todos los elementos son personalidades destacadas de la Cinematografía Española”*, en realidad los contactos de la mayoría de ellos con el mundo cinematográfico eran escasos y no parecen ser más que socios capitalistas tentados por la aventura del cine que han conocido a los Casanova durante su estancia donostiarra. Dada la *“indudable importancia que la Cinematografía ha de tener en el Nuevo Estado, lo mismo en su aspecto de espectáculo que de educación y propaganda”*, los socios han fundado SAICE con la intención de *“tener preparados, para funcionar inmediatamente después de terminado el Movimiento, todos los elementos de maquinaria para montar un Estudio verdaderamente moderno y a la altura de los*



*mejores extranjeros*²⁸³. Objetivo de indudable importancia, pues por primera vez una compañía establecida en Gipuzkoa no se limita a labores de producción y distribución sino que planeaba la construcción de unas infraestructuras estables que pudiera atraer la filmación de futuros proyectos a la provincia.

La compañía encuentra todos los apoyos posibles en el gobierno franquista, que sabe de los beneficios que reportaría SAICE a la España nacional, pues pese a los dos años de guerra ya transcurridos ninguna de las ciudades ocupadas contaba con un estudio cinematográfico competente y en Burgos se conocen perfectamente las pérdidas que supone la dependencia del extranjero para cualquier actividad filmica. El Jefe del Departamento de Cinematografía da todos sus parabienes a la empresa, pues *“considera de interés nacional y uno de los servicios más eficaces al Estado en las ciudades liberadas la preparación de todos aquellos elementos necesarios para los laboratorios”*, y decide considerar *“de interés nacional su propuesta, gestionada con todas las garantías personales dentro de la cinematografía española dignamente representada en el Consejo de Administración de dicha Sociedad”*²⁸⁴. El interés de Burgos es tal que pronto el gobierno comienza a hacer la cuenta de la lechera sobre los posibles resultados de la sociedad, pensando en *“un balance en el que se dice que si se produce un millón de metros de positivo se gastarían unos dos millones de pesetas; que si se venden al extranjero darían en divisas unos doce millones de pesetas”*, mientras que en aquel momento *“sucede exactamente lo contrario”*²⁸⁵. Y comienzan a llegar a la calle Aldamar, lugar de residencia de Enrique Blanco, todo tipo de permisos, facilitados por el mismísimo Ministro del Interior en persona, que facilitan la importación de maquinaria e incluso autorizan a Ricardo Soriano *“para que disponga de varias fincas que posee en Francia con objeto de que le sirvan de garantía a créditos en moneda extranjera para la adquisición”*²⁸⁶. Pero el

²⁸³ Informe realizado por el Consejo de Administración de SALCE y firmado por Ricardo Soriano presentado en Burgos el 2 de abril de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).

²⁸⁴ Carta del Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fechada en Burgos el 10 de mayo de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).

²⁸⁵ Informe del Departamento de Cinematografía *Sobre la necesidad de establecer en España unos laboratorios cinematográficos*. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).

²⁸⁶ Carta del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda para el Jefe del Departamento de Cinematografía, fechada en Burgos el 12 de diciembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00267 (sobre SAICE).



balance previsto por el gobierno franquista nunca terminó de hacerse efectivo: los inevitables retrasos para poner en marcha efectiva la compañía habían llevado al inicio de 1939. La situación del momento, con Franco inmerso en la ofensiva de Cataluña, hacía prever que no faltaba mucho tiempo para la toma de Barcelona y Madrid, donde se esperaba que pudieran rehabilitarse sin mayores problemas los estudios y laboratorios cinematográficos allí existentes. La llegada de una posible competencia va retrasando *sine die* el proyecto de SAICE, que finalmente nunca llegará a hacerse efectivo y hasta día de hoy aleja de Gipuzkoa la posibilidad de creación de una industria cinematográfica estable.



5.5 Las coproducciones con Italia

El intento más consistente de la administración franquista para impulsar el cine nacional vino por la vía de las coproducciones. Con la industria completamente destrozada, Falange optó por plantear la producción de una serie de largometrajes gracias a los estudios extranjeros. El gobierno portugués había ofrecido su apoyo al inicio de la guerra, pero Lisboa Films nunca fue capaz de albergar más que el montaje de algunos breves noticiarios y documentales. La realización de un largometraje de ficción necesitaba una infraestructura mucho mayor, que el gobierno franquista intentó obtener en Italia y Alemania, dos países con una industria cinematográfica ya consolidada.

Con ambos se pondrían en marcha una serie de coproducciones con desigual resultado. Con Alemania no se llegó a materializar más que un número limitadísimo de películas, pero las coproducciones realizadas con Italia alcanzaron un mayor desarrollo, dando lugar a una veintena de largometrajes, algunos de ellos de indudable interés.

El gobierno franquista había comenzado a tantear la posibilidad de poner en marcha estas coproducciones con varios países. Serafín Ballesteros, miembro de la Sección de Cine de la Delegación de Estado para Prensa y Propaganda, pregunta a sus embajadas en Berlín y Roma sobre *“la forma que se rige para la propaganda cinematográfica, es decir, si son las casas productoras las que la hacen por las normas que da el Estado, o es el Estado el que tiene elementos y dirige las películas de propaganda, así como, si éstas son por cuenta del Estado o de las casas productoras, con o sin subvención”*²⁸⁷. Frente al mutismo alemán, la respuesta dada por Roma es más detallada, aunque sin aclarar realmente la información demandada: *“no existen normas especiales o reglamentos para la propaganda cinematográfica en la forma a la que usted alude. El Estado italiano no tiene a su cargo la fabricación de películas de propaganda con elementos propios”*²⁸⁸. Se señala, sin embargo, como las películas de ficción *“teniendo un carácter eminentemente artístico, tratan de inculcar en las masas ideas y tendencias derivadas del régimen. Tal es el caso de las últimas grandes películas lanzadas por la cinematografía italiana que tiende a*

²⁸⁷ AGA (03)049.001 21/00001.

²⁸⁸ AGA (03)049.001 21/00266.



exaltar sentimientos básicos: el patriotismo, el honor nacional, el valor, la tradición (...) El apoyo económico del estado, directo o indirecto, permite a los organismos competentes marcar pautas y orientaciones para la producción de las empresas privadas. Es de notar además que la intervención del Estado se manifiesta en todo momento en la producción, ya que con objeto de evitar gastos inútiles y de que queden inutilizados fragmentos de películas, los productores someten el desarrollo de las mismas en todo momento a los Organismos aludidos cuyos consejos sigue [en referencia a la Banca Nazionale del Lavoro y al Ministero della Cultura Popolare]”²⁸⁹.

Todo ello lleva a Dionisio Ridruejo, director general de Propaganda de la España franquista, a trasladarse a Roma en octubre de 1938 para entrevistarse con Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular de la Italia fascista, intentando buscar un acuerdo de cooperación entre ambos países: *“me interesaba saber la ayuda que podían darnos para el desarrollo de nuestro cine incipiente, por el que los alemanes, la UFA, ya habían comenzado a interesarse un poco”²⁹⁰*. Las ventajas que podía alcanzar mediante estos acuerdos la cinematografía española eran notables, pero mucho mayores lo eran para la italiana. Mussolini acababa de establecer la *quota cento*, la realización de cien largometrajes anuales, como objetivo para la industria, lo que había abierto un mercado necesitado de nuevos métodos de expansión. Y la posibilidad de rodar películas en castellano ampliaba inmensamente las posibilidades de expandir el cine italiano no sólo por España sino sobre todo por Sudamérica, regida por unas redes de distribución controladas por empresas españolas

El interlocutor del encuentro entre Ridruejo y Alfieri será Renato Bassoli, encargado desde 1934 de la sección italiana de la Metro-Goldwyn-Mayer. Desgraciadamente, no se ha conservado ningún documento que muestre los términos reales en los que se cerraron las diversas conversaciones, aunque todo parece indicar que fue el gobierno italiano quien sufragó casi por completo las primeras películas realizadas, recuperando el dinero invertido mediante la distribución preferencial de las películas italianas en España y, posteriormente, en Sudamérica. Así lo explica que los numerosos documentos del gobierno italiano conservados hablen de manera casi exclusiva de las posibilidades de exhibición en España

²⁸⁹ Carta fechada el 15 de julio de 1937. En AG.A. (03)049.001 21/00266.

²⁹⁰ Ridruejo, Dionisio: *Op. cit.*, p. 196.



de la práctica totalidad de la producción de Cinecittá. Y lo atestigua que como mediador figurara Renato Bassoli, importante distribuidor italiano, y que los documentos internos del gobierno de Mussolini hicieran insistentemente referencia a CIFESA, principal compañía distribuidora en España y con una importante presencia en Hispanoamérica.

Y junto a este acuerdo llegan las primeras negociaciones para la producción de los largometrajes acordados en carácter de coproducción. El 17 de agosto de 1938 Dino Alfieri escribe una carta al Duce en la que se anuncia su conclusión, materializada en tres propuestas²⁹¹. Las tres pivotarán en torno a San Sebastián.

- 1) *“La empresa C.I.F.E.S.A. de Sevilla [desea llegar a un] acuerdo con una empresa seria italiana para la producción en coparticipación de al menos 4 películas españolas o en doble versión”.*

CIFESA, empresa sevillana pero que centraba su actividad en Donostia, lugar de residencia de su director Vicente Casanova, era la casa que mayores garantías ofrecía al gobierno italiano al ser la principal distribuidora de material europeo en Sudamérica. Casanova habla de esta posibilidad de producción con otro residente en San Sebastián, el realizador Benito Perojo, que pronto parte en dirección a Italia provisto de todas las recomendaciones del Embajador español en Roma. Las negociaciones concluyen con varias conclusiones: en caso de filmarse la película en España, CIFESA propone correr con todos los gastos de producción; si se realiza en Italia, la compañía pagará un tercio del salario de parte del equipo artístico. CIFESA realiza una segunda propuesta: limitarse a anticipar una suma entre 200 y 300.000 pesetas por película, pero con la condición de que la cinta, una vez realizada, quede bloqueada en España. Los beneficios de explotación en ambos países se distribuirían entre la empresa italiana que entrara finalmente en el trato y CIFESA. En todo caso, la compañía

²⁹¹ La documentación señalada a continuación proviene de las cartas de Dino Alfieri, ministro della Cultura Popolare, a Galeazzo Ciano, Ministro de Asuntos Exteriores, y el propio Mussolini, fechadas respectivamente los días 19 y 17 de agosto de 1938 – anno XVI, así como del documento interno del *Ministerio di Cultura Popolare* “Appunto per il Ministro – Produzione spagnola in Italia”. Archivo Central del Estado, Roma. Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, *busta 75, fascicolo 504*. Los dos primeros se encuentran en este mismo apartado, en su *sottofascicolo 1*.



sevillana aportaría 200.000 dólares por película a cuenta de su explotación en Cuba, Argentina y México.

No se conocen los resultados de la negociación, pero no resulta difícil adivinar sus conclusiones: eliminadas las posibilidades de rodar en España (no existían estudios operativos en zona nacional) o de que CIFESA adelantara un dinero que bloquearía la cinta en territorio español, los rodajes tendrían lugar en Italia bajo las condiciones propuestas por la compañía sevillana. El gobierno italiano correría, asimismo, con los gastos de *“aseguraciones particulares y facilitaciones [de] cambios, costes de producción, estancia de los actores y técnicos en Italia, transportes e importación de película virgen”*. Aún así, las condiciones parecieron oportunas al Ministerio di Cultura Popolare, que dio órdenes de *“consultar a los Ministerios competentes”* para poner en marcha los rodajes.

Las condiciones de producción eran, indudablemente, ventajosas para la parte española. Pero por razones desconocidas CIFESA no terminará formando parte del proyecto. Casanova negocia con Saturnino Ulargui, otro de los productores con residencia en San Sebastián, y la película pasa a su compañía U-Films. La cinta resultante será la notable *Los hijos de la noche / I figli della notte*, que realizará Benito Perojo en los estudios de Cinecittá en 1939 y que será la primera de las coproducciones hispano-italianas materializadas.

- 2) *“Se constituye la «Sevilla film» con un capital de 5.000.000 de pesetas. El primer proyecto de producción de esta sociedad concierne a una película sobre un argumento del periodista Luca de Tena. La producción de la película se desarrollaría en sus tres cuartas partes en exteriores en España y se completaría con 15-20 días de interiores en Italia. La Sevilla film ha sido puesta en relación con la «Scalera film»”.*

El empresario sevillano Manuel Beca Mateos anuncia en la Direzione Generale di Cinematografia la creación de Sevilla Films para la producción de películas en Italia. Su primer proyecto es *“una película sobre un argumento, relativo a la revolución nacional española, del conocido periodista Marqués Luca de Teña [sic], director del periódico A.B.C. de título «A MADRID 682»”*. El guión, escrito en San Sebastián y



llamado a ser una de las grandes películas del primer franquismo, es analizado en el siguiente apartado.

- 3) La última iniciativa para la realización de coproducciones proviene también de San Sebastián: *“Un grupo financiero, cuyo exponente es el Marqués de Villagracia, ha propuesto la producción de una película a rodarse en parte en Italia. Tal grupo ha sido puesto en contacto con la Generalcine”*.

El susodicho Marqués de Villagracia, uno de tantos ilustres residentes en Gipuzkoa durante los años de la contienda, viajó a Roma acompañado por Daniel Falcó Gil, que al parecer contaba con experiencia cinematográfica. Su proyecto, desconocido, parecía estar bastante avanzado, pues no sólo existía un guión sino también diversos acuerdos con actores. La propuesta económica, sin embargo, no convenció a los productores italianos: se pretendía que éstos cubrieran todos los gastos de la película en el más que probable caso de que ésta fuera rodada en Italia. La Generalcine, finalmente, aceptó realizar un plan de producción con la condición de la *“cesión de la película o películas para los países de Sudamérica, tras un adecuado anticipo en libre divisa”*.

Las tres iniciativas, según señalaba el Ministro di Cultura Popolare, *“parecen igualmente serias”*. Pero se acepta que sólo la primera es *“particularmente importante, sea porque la C.I.F.E.S.A. está actualmente produciendo en Alemania; sea por la importancia de esta empresa distribuidora, sólidamente organizada no sólo en España, sino en América Latina; sea en resumen por el valor comercial de los trabajos de Perojo, películas que se venden a puñados en Sudamérica”*. No alberga ninguna duda, por lo tanto, el interés del gobierno italiano de penetrar en el mercado sudamericano. El propio Mussolini lo ve claro, cuando el 22 de agosto de *“Su alta aprobación a las varias iniciativas de producción cinematográfica española en Italia”* y disponga *“que sea activada al máximo la colaboración italo-española en el campo de la industria cinematográfica”*²⁹². Y comenzó de este modo un largo proceso de coproducciones que terminaría dando un total de 23 largometrajes.

²⁹² Documento “Appunto per l’On.le Direzione Generale della Cinematografia” redactado por Luciano, jefe del Gabinete del Ministerio y fechado el 22 de agosto de 1938 – anno XVI. *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 504, sottofascicolo 1*. Archivo Central del Estado, Roma.



Pero Gipuzkoa quedaría nuevamente fuera de ellos: pese a haber nacido los primeros proyectos en San Sebastián, todos terminarían realizándose con posterioridad a la finalización de la Guerra Civil. Para entonces, la industria cinematográfica se había trasladado ya a Madrid y la realización de estas películas terminaría siendo dirigida desde la capital.



5.6 A Madrid, 682

De entre todos los guiones que circularon por el mundillo cinematográfico del primer franquismo, *A Madrid, 682* parecía el más indicado no sólo para convertirse en película sino también para transformarse en uno de los puntos centrales de la propaganda del nuevo régimen. Proyecto largamente gestado, en el que participan directamente algunas de las primeras espadas de la cultura franquista y que encuentra un apoyo sin reservas entre los principales intelectuales del nuevo gobierno, nunca va a llegar a transformarse en celuloide por razones bastante confusas y quedará como uno de los grandes proyectos frustrados del cine del primer franquismo.

La conclusión del episodio bélico del Alcázar toledano había supuesto el primer gran hito mediático de la contienda, dando lugar, amén de a numerosas crónicas periodísticas, a diversas obras literarias que circularon con gran éxito por todo el planeta. La de mayor difusión fue sin duda alguna, *Les cadets de l'Alcazar*²⁹³, obra de Robert Brasillach y Henri Massis escrita en el mismo 1936 como abierta réplica al film soviético *Los marinos de Kronstad* (*My iz Cronstadia*, Efim Dzigan, 1936), que había alcanzado una gran notoriedad en la convulsa Europa de mediados de los años 30. Igualmente, en Estados Unidos se pusieron en marcha dos proyectos sobre el episodio que nunca llegaron a buen término. El primero de ellos, producido por el magnate de la prensa W.R. Hearst posiblemente como película de lucimiento para su amante Marion Davies, contaba con el asesoramiento de Knickerboker, periodista que había seguido la Guerra española como enviado especial de la International News Service de Hearst. El segundo fue anunciado en noviembre de 1936 por la Twentieth Century Fox, un proyecto de película sobre el episodio dirigida por Henry King con guión de Laurence Stellings que contaría con la interpretación de Barbara Stanwyck y Robert Taylor. Sin embargo, la película tampoco se llevó a cabo, ya que al parecer la izquierda norteamericana, temerosa ante un proyecto de este tipo llevado a cabo por un notorio simpatizante fascista como Darryl F. Zanuck, presionó hasta conseguir la cancelación del proyecto.

²⁹³ Brasillach, Robert y Massis, Henri: *Les cadets de l'Alcazar*. Librairie Plon, París, 1936. Al finalizar la contienda el libro tuvo una reedición corregida, *Le siège del Alcazar*. Le Presse d'Aulard, París, 1939, que fue traducida a numerosos idiomas, entre ellos, por supuesto, el castellano y el italiano.



Y en España, el filón del Alcázar será inagotable: a la rápida transmisión del episodio por vía periodística se sumaron numerosos relatos novelados, poemas, documentales y obras plásticas que recreaban el suceso. La mitología franquista había encontrado en el asedio su hecho simbólico referencial, y ya en 1938 comienzan a circular apuntes y bocetos de lo que el año siguiente se convertiría en dos guiones sobre la historia. El primero, que provenía de la pluma del poeta oficial del régimen Eduardo Marquina, era un retórico guión literario titulado *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*²⁹⁴. En él establecía una continuidad entre el episodio toledano y la *gloriosa* historia española a través de una lanza entregada por Carlos V a su paje que se transmitirá de generación en generación hasta llegar a un militante franquista, y que se cerraba en una bizarra apoteosis celeste que engloba al Cid, Alfonso el Sabio, Isabel la Católica, Carlos V, Felipe II y el alcalde de Móstoles durante la invasión napoleónica junto a Cervantes, Juan de Herrera, Velázquez y Zorrilla.

Como toda la España nacional, Juan Ignacio Luca de Tena había seguido con pasión el episodio toledano. Hijo del fundador del periódico monárquico y conservador *ABC* y desde 1929 director del mismo, el periodista se había trasladado a San Sebastián en noviembre de 1936²⁹⁵, donde será parte activa de la vida cultural de la ciudad y formará parte de diversos comités, como el directivo de la Asociación de Amigos de Alemania fundada bajo auspicio del Partido Nacionalsocialista²⁹⁶. En la ciudad leerá las puntuales crónicas que la prensa ofrecía del asedio a la fortaleza toledana y asistirá a las diversas proyecciones que ofrecían los cines donostiarras con filmaciones del Alcázar: aparte de los numerosos noticiarios que recogieron la noticia, en diciembre del mismo año se exhibieron en la ciudad dos documentales de gran éxito popular que se centraban en la batalla por la fortaleza, *Toledo (la ciudad heroica)* y *Toledo (los héroes del Alcázar)*. Viendo las posibilidades cinematográficas que ofrecía el episodio, Luca de Tena decidió comenzar a escribir un guión de alto contenido simbólico sobre la guerra que tuviera uno de sus momentos centrales en el asedio toledano. La primera redacción del texto estará ya concluida en abril

²⁹⁴ Marquina, Eduardo: *El Alcázar de Toledo (Una lanza por España). Acción para una película*. Imprenta Cabrero y Guevara, 1939.

²⁹⁵ *El Diario Vasco*, 24 de noviembre de 1936.

²⁹⁶ *El Diario Vasco*, 18 de febrero de 1936.



de 1937²⁹⁷ bajo el título *A Madrid: 682*, en referencia a la distancia kilométrica que separaba la capital de Cádiz, primer punto de la península en el que puso pie el ejército sublevado tras el intento de golpe de estado.

Luca de Tena no tardó en encontrar un productor interesado en la plasmación cinematográfica del mismo: poco tiempo después, el empresario Manuel Beca Mateos, representante de la *Sevilla Film*, establece contactos con el autor para hacerse con los derechos del texto. Que al parecer va a dar lugar a una película de unas ambiciones desconocidas para el cine español de la época: como se ha señalado anteriormente, la *Sevilla Films* se había constituido con el astronómico capital de cinco millones de pesetas y Beca buscaba un director que garantizara el éxito del proyecto.

El realizador elegido será Benito Perojo, una de las principales figuras de la cinematografía española. A finales de abril de 1938, Perojo, junto con el cómico Miguel Iguero, salen de Berlín, donde filmaban *Suspiros de España*, para trasladarse a Sevilla y concluir la filmación de exteriores de la cinta. En su viaje, hacen una escala de varios días en San Sebastián, lugar de residencia de ambos durante gran parte de la guerra, y Perojo ofrece una entrevista exclusiva a *El Diario Vasco*. En ella, el director habla de sus proyectos laborales. Explica las intenciones de su nueva película (“una firme exaltación y recuerdo de la Patria, de los hombres y las mujeres que trabajan y sueñan en la misma, en las tierras de América española”), y anuncia que entre sus próximos proyectos se encuentra dos cintas de guerra: “dos grandes películas, una de ellas con guión de Manuel de Góngora [en referencia a *La canción de Aixa*, escrita por este autor donostiarra] y la otra de Juan Ignacio Luca de Tena. Ambas son magníficas y espero tendrán un éxito grande”²⁹⁸.

Todo parece indicar que *A Madrid, 682* va a dar lugar a la primera película realmente importante del primer franquismo. Y la máquina publicitaria oficial no tarda en ponerse en marcha: en marzo Luca de Tena ofrece una lectura del guión en el paraninfo del Instituto Peñaflorida, y el hecho es recogido en portada por el *Diario Vasco*, que no duda en considerarlo “una de las páginas más emocionantes y bellas de la Literatura del Movimiento”. La lectura, como era de esperar, había sido “brillantísima de público, figurando

²⁹⁷ *El Diario Vasco*, 19 de marzo de 1938.

²⁹⁸ Sampelayo, Juan: “El cine en la Nueva España. Proyectos y esperanzas de Benito Perojo”. En *El Diario Vasco*, 29 de abril de 1938.



en la concurrencia una numerosa representación del sexo femenino”, y había dado lugar a escenas de extrema emotividad como la que protagonizaba “un glorioso general laureado, que la escuchaba, [que] hacía trencilla con los cordones de la borla del gorro de campaña para disimular su emoción. «¡Que esto lo vi yo!», decía”. El acto supuso un gran éxito y el escritor “fue ovacionadísimo en diversos pasajes de su guión y al final recibiendo también muchísimas felicitaciones”²⁹⁹.

El proyecto parece ya imparable. Llegado el verano de 1938, Beca oye hablar de las conversaciones entre España e Italia para la realización de largometrajes en coproducción y se anima a solicitar colaboración con la mucho más asentada cinematografía del país aliado para levantar un proyecto que ya se anuncia colosal y que preveía dos largos meses de rodaje. Los cinco millones de capital de la empresa española animan al gobierno italiano a ponerla en contacto con la Scalera film, gran productora italiana del momento que había sido levantada sobre el turbio capital que habían hecho los hermanos Scalera construyendo carreteras en Abisinia. El proyecto encajaba perfectamente en los planes de producción de la compañía italiana, especializada en grandes superproducciones y muy interesada en levantar proyectos propagandísticos como éste que le permitieran seguir contando con todos los beneplácitos de la administración fascista italiana.

Las puertas parecen definitivamente abiertas para *A Madrid 682*. En el archivo de Alcalá se encuentra un documento manuscrito en lápiz rojo, sin firma ni fecha, escrito sobre hojas promocionales del Hotel Condestable, en Burgos³⁰⁰. Todo parece indicar que allí se han reunido las principales personas interesadas en la materialización del guión, con la intención de preparar el largo listado de condiciones que Beca debe exigir en su cercano viaje a Roma. El proyecto ya no es un texto apreciado por un grupo de amigos sino una fructífera aventura empresarial, y de hecho encabeza el folio el escrito “*empresa de Juan Ignacio Luca de Tena*”. En el listado de miembros de la misma (la mayoría de nombres son, por desgracia, ilegibles) se encuentran Luis M. de Zunzunegui, José María Pemán, Eduardo Luca de Tena o el mismo Manuel Beca. Y sus previsiones incluyen la importación de material para la filmación de la película, el nombramiento de un delegado español en Italia, la realización de una doble versión de la película (esto es, filmada

²⁹⁹ *El Diario Vasco*, 19 de marzo de 1938.

³⁰⁰ AGA (03) 049.001 21/00267.



simultáneamente en español e italiano) y el doblaje de la misma al inglés, alemán y sobre todo (subrayado en el original) francés: la popularidad de la novela *Les cadets de l'Alcazar*, se pensaba, abriría todos los salones del país vecino a la película.

Pero la escasa definición del proyecto y el interés prioritario del gobierno de Mussolini por colaborar con una empresa de garantías como CIFESA y no con productores independientes termina frustrando la posible coproducción. Beca y Scalera no llegan a ningún acuerdo y el guión de Luca de Tena sigue parado. El escritor comienza a ver que las dificultades para levantar una película como ésta son mayores de las previstas³⁰¹ y, comprendiendo que la cinta nunca llegará a ver la luz, decide publicar el guión como libro y al menos conseguir alguna rentabilidad económica con el proyecto. En septiembre de 1938 sale a la venta por diez pesetas una primera tirada del mismo realizada por la editorial vallisoletana Santaren, en edición de lujo y con ilustraciones del dibujante Kemer³⁰², que va a ser enormemente publicitada en la prensa de la época (la noticia de su edición ocupará la primera página de *El Diario Vasco* durante ¡cinco días seguidos!³⁰³). Y a las altas figuras del periodismo nacional sólo les quedaba ya el recurso al pataleo al que acudirían aparatosamente poco después: de poco más podía calificarse el artículo que poco después publicaba José María Salaverría en el periódico local (de nuevo en portada) bajo el título “*La guerra en película*”, en la que entre divagaciones sobre cómo “*la guerra ha sido siempre para el Arte una de las causas más fecundas*” reflexionaba sobre este “*film en busca de cameraman*”, lamentaba cómo “*la lástima es que, por dificultades del momento, el guión de la película que ha estudiado y trabajado tan a conciencia se quede en promesa de ejecución y haya de salir en forma de libro*” y realizaba un nuevo llamamiento a cualquier productor que “*pensase en la posibilidad cinematográfica que brinda este episodio; hay ahí una gran película de ritmo lento por hacer*”³⁰⁴. Un tono muy similar al que dedicó pocos días después al guión el diario

³⁰¹ Algunas de ellas son las narradas, o al menos intuidas, en diversos artículos aparecidos en la prensa cinematográfica de la época. Ver Romero-Marchent, J.: “Cinema nacional. Comentarios al margen. La industria – El control – Los Argumentos. IX”, en *Radiocinema* num. 9, 30 de julio de 1938; González Castillo, H.: “La guerra en película. A Madrid, 682”. *Radiocinema* num. 15, 30 de octubre de 1938.

³⁰² La obra conocerá una nueva edición, en formato sencillo, al año siguiente. Contará con el título *A Madrid: 682. Escenas de guerra y amor*, y será publicado por la editorial santanderina Altius.

³⁰³ *El Diario Vasco*, 10, 13, 14 y 15 de septiembre de 1938.

³⁰⁴ Salaverría, José María: “La guerra en película”. *El Diario Vasco*, 25 de septiembre de 1938.



*El Heraldo de Aragón*³⁰⁵. Pero pese a este apoyo público, Luca de Tena nunca consiguió materializar la película y el texto quedó como el gran proyecto frustrado de la primera posguerra.

³⁰⁵ “A Madrid 682: Juan Ignacio en un libro”. *Heraldo de Aragón*. Reproducido en la contraportada de *El Diario Vasco*, 25 de octubre de 1938.



CAPÍTULO 6

LA DISTRIBUCIÓN



6.1 La distribución: el monopolio de las *majors*

Numéricamente, la mayor parte de distribuidoras en activo durante el periodo de la II República eran españolas, pero en realidad quienes mantenían una cota de mercado mayoritaria eran las americanas. La fuerza con la que contaban era determinante, ya que ninguna productora se arriesgaba a iniciar el rodaje de una película si ésta no contaba con garantías para una distribución que pudiera, cuanto menos, amortizar los gastos de realización. Y como sigue sucediendo hoy en día, la calidad del proyecto no dejaba de ser un aspecto secundario frente a la posible rentabilidad de la cinta, una rentabilidad que no era difícil garantizar con una buena campaña de promoción: *“En infinidad de casos no han obtenido mayor rendimiento las películas mejor realizadas, sino las que más acertadamente se han lanzado”*³⁰⁶. La norma de mercado establecía que de cada película exhibida en el mercado español un 40% de las ganancias iba destinado a la empresa productora de la cinta, normalmente norteamericana, mientras que el 60% restante quedaba en manos de la distribuidora³⁰⁷. Contando con que las distribuidoras más importantes de la época eran sucursales de las grandes *majors* estadounidenses y con que en las temporadas 1930-1931 y 1931-1932 se recaudaron en las salas de cine españolas unos 400 millones de pesetas aproximadamente, no es difícil imaginar la enorme cantidad de dinero movido por la industria nacional que terminaba en manos norteamericanas.

Pese a seguir siendo con diferencia el cine de Hollywood el más popular en España, a lo largo de la década de los 30 el mercado había comenzado a dar notables muestras de cambio. La presencia constante del cine francés y la nueva de las películas inglesas y alemanas en cartelera comenzaban a contar con un peso específico en la industria, y el aumento de la producción y calidad del cine español había iniciado a dar señas de crecimiento, favorecido por la llegada del cine sonoro y la simpatía del público por las películas habladas en su idioma (pues debemos recordar que hasta la década de los 40 el doblaje era prácticamente inexistente en nuestro país). El mercado comenzaba a hacerse complejo y los productores

³⁰⁶ “Convocatoria de reunión extraordinaria de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos”. Circular número 37, fechada el 6 de septiembre de 1937. En Archivo General de la Guerra Civil Española, PS Madrid, 1.868.

³⁰⁷ “Contestación al cuestionario de fecha 12 de diciembre de 1940 del Instituto Español de Moneda Extranjera”. En Archivo del Registro del Banco de España, Inspección, 25.



españoles se esforzaban por crear un cierto *lobby* ante el Consejo de Cinematografía y obtener medidas proteccionistas contra el todopoderoso cine norteamericano.

Esta cada vez mayor importancia de la producción española había conseguido frenar parcialmente el número de películas importadas de los Estados Unidos. Si en 1934 la cantidad se veía reducida en un 20% respecto a las exhibidas en 1933, en 1935 el porcentaje descenderá otro 16%. Ante la posibilidad de ver películas en su propio idioma, el público comienza a abandonar las salas que proyectan películas en versión original subtitulada, bien por preferencia o por obligación: la tasa de analfabetismo en algunas regiones de España seguía siendo muy elevada. Comienza a plantearse la posibilidad de doblar las películas extranjeras, pero la pésima calidad general del doblaje merma su recepción entre el público. Y sólo las películas realizadas en castellano por los grandes estudios de Hollywood conseguían hacer frente al avance del cine nacional³⁰⁸.

La llegada de 1936, por consiguiente, encuentra un mercado cinematográfico en auge, dominado por el cine norteamericano pero en el que la industria española cuenta cada vez con mayor importancia. Pero no son las productoras sino las distribuidoras las encargadas reales de hacer llegar las películas a las salas. Y las empresas norteamericanas se encargarán rápidamente de hacer frente a este posible conflicto de intereses abriendo en cada país departamentos encargados de esta labor. De este modo, al llegar 1936 todas las grandes *majors* norteamericanas contaban ya con sus oficinas de distribución en España: Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures, Warner Brothers, 20th Century Fox, United Artists (mediante la Artistas Asociados) y RKO Radio Pictures (con la Radio Films SAE).

La razón de mercado había llevado ya en la década de los 30 a una práctica monopolística con la que las grandes productoras habían encadenado a las salas: las filiales de las *majors* firman contratos con los lugares de proyección mediante los que éstos se ven obligados a comprar sus películas en bloque y por adelantado, sin conocer todavía los títulos o el plantel artístico de las mismas. Además, los exhibidores se ven obligados al mismo tiempo a hacer frente a un 50% de los gastos de publicidad de las cintas, los

³⁰⁸ Ramsaye, Terry (editor): *The 1936-37 International Motion Picture Herald*. Quingley, New York, 1936, p. 1128.



referentes a los diarios y a la prensa escrita, cantidad a todas luces excesiva pues en los casos de periódicos o revistas de tirada nacional una sola sala se veía obligada a publicitar cualquier película que se estuviera también proyectando en otras ciudades. Lo injusto del acuerdo comenzó a pesar en exceso y antes del estallido de la contienda se consiguió la revisión de los contratos que obligaban a tales cifras, rebajando la cantidad en un 10 e incluso 15%³⁰⁹. Pero las distribuidoras seguían jugando a carta ganada: para la temporada 1936-1937 MGM incluye varias cláusulas en sus contratos mediante las cuales prohibía terminantemente cualquier descuento en las entradas de cine, se reservaba el derecho de decidir cuáles eran las películas que debían ser estrenadas y en qué fecha debían hacerlo, o marcaba cómo el estreno de una película en una gran ciudad debía ser simultáneo con la llegada de la cinta a otras cuatro localidades cercanas que no contaran con prensa propia, para seguir aprovechando de este modo la publicidad que las distribuidoras pagaban sólo parcialmente. Imposible rechazar los términos de este acuerdo, no sólo porque las películas de la Metro eran las preferidas por el público de la época, sino porque la MGM era la única compañía con un equipo de doblaje competente en España.

Las consecuencias de este control serán evidentes. Es cierto que el cine español no deja de crecer, que las cinematografías europeas cuentan con una cada vez mayor presencia en España e incluso que los exhibidores siguen luchando por adquirir una cierta independencia para manejar sus negocios. Pero en realidad éstos no son más que factores anecdóticos: las películas de Hollywood seguían siendo mayoritarias en las salas, su exhibición cuenta salvo contadas excepciones con una importante rentabilidad económica y, en resumidas cuentas, las distribuidoras estadounidenses (y, consiguientemente, las productoras a las que pertenecen) siguen manejando la ingente cantidad del dinero que movía la industria cinematográfica en España.

Este blindaje con el que se había cubierto el cine americano se ve en peligro con la llegada del 17 de julio de 1936, fuera cual fuese el territorio en el que había quedado localizada la distribuidora. No porque las *majors* pudieran encontrarse con pérdidas, sino porque las ganancias podían reducirse de manera espectacular: los espectadores potenciales de cada película se reducían a la mitad, al haber quedado el país quebrado en dos partes, lo que reducía

³⁰⁹ Alicoate, Jack (editor): *The 1936 Film Daily year book of Motion Pictures*. Wild's Films and Film Folks Inc, Hollywood, 1936, p. 1202.



considerablemente la vida comercial de las cintas en explotación. Al problema se añadían las particulares circunstancias de un país en guerra y las posibles complicaciones que pudieran derivar de los vaivenes militares y políticos. Por otra parte, la industria norteamericana preveía que sus beneficios habían llegado a un punto máximo en el que era difícil crecer: *“la temporada 1935-36 se aproxima a su culmen de beneficios. Y a pesar de que hay todavía una razonable esperanza de mejoría, nadie se atreve a despreciar los peligros potenciales que conllevan las condiciones competitivas, legislativas o impositivas”*³¹⁰.

Las *majors* ven con miedo el estallido de la guerra: se prevé que el mercado español va a quedar completamente paralizado y nace una gran incertidumbre sobre la dirección en la que moverse. La norma que llega desde Hollywood a sus filiales en España será la prudencia: no malgastemos en un momento como éste títulos cuya rentabilidad se prevé elevada; mantengamos nuestras mejores cintas para tiempos más convenientes. Los estrenos se ven cada vez más limitados y la cartelera se rellena con numerosas reposiciones de películas ya vistas en años anteriores.

Pero la estabilización de la contienda va permitiendo lentamente una mayor normalización del mercado cinematográfico. Si bien las zonas cercanas o inmersas en el frente van a ver incluso más limitada la llegada de estrenos, la condición de retaguardia en la que vive Gipuzkoa desde finales de 1936 va a ir creando una mayor normalidad en un mercado que intentaba retomar poco a poco sus líneas anteriores a la llegada del intento de golpe de estado. Situación similar a la vivida en zona republicana, que veía cómo la Madrid asediada se sumergía en una ausencia total de nuevas películas mientras que las carteleras de ciudades alejadas del frente de combate presentaban un buen ritmo de estrenos. *“El clima de la retaguardia es muy saludable para el cinema (...) mientras en Barcelona y Valencia se proyecten nuevas y buenas películas, aquí, en Madrid, se seguirán exhibiendose [sic] films antediluvianos por su fecha y por el estado lamentable de sus copias”*³¹¹.

Evidentemente, la mayor parte de distribuidoras, y con más razón las americanas, se habían alineado en el bando nacional al inicio de la guerra. La revolución obrera supondría una confiscación de bienes que no les interesaba. Pero las oficinas de todas ellas se

³¹⁰ Ramsaye, Terry (editor): *Op. cit.*, p. 1128.

³¹¹ “La retaguardia es un buen clima para el cinema”. Diario *El Sol*, 2 de julio de 1937.



encontraban desde hacía tiempo en Madrid y Barcelona, zona republicana en la que, según el director gerente de Paramount, “*el reino del terror estaba en su apogeo*”³¹². Gran parte de los altos directivos de la compañía optó rápidamente por la huida a zona nacional cuando no por el exilio, temerosos por su vida y dando en ocasiones por perdida la continuidad de su compañía en España. El mes de agosto de 1936, según la revista *Variety*, sólo quedaban tres directores de distribuidoras que se mantenían en su puesto: Enrique Aguilar, de la Universal; William Morgan, de la United Artists; y Rene Huet, de la Warner³¹³.

Pero lo cierto es que las distribuidoras no encontraron grandes problemas para subsistir, tanto en uno como en otro bando, cuando no en los dos al mismo tiempo. Todas ellas mantendrán durante la guerra sus oficinas en Madrid y Barcelona, pero también comienzan a abrir sucursales en zona republicana: Metro Goldwyn Mayer en Sevilla y Bilbao, Paramount en Burgos y Bilbao, United Artists y Warner Brothers tuvieron “*también sus oficinas abiertas en el territorio de Franco*”³¹⁴. Y pese a las previsiones, el mercado español no deja de ser rentable: a finales de 1937 la revista *Variety* reconocía “*un curioso fenómeno (...) la recaudación hecha por Paramount este año mejora el resultado de cualquier otro, lo que indica que los espectáculos siguen viéndose*”³¹⁵. La rentabilidad no era por otra parte complicada: las distribuidoras se limitaban a hacer llegar algún estreno ocasional a zona franquista, y amparándose en la situación bélica volvían a vender un material viejo ya explotado comercialmente en las salas al que volvía a sacarse rendimiento. Cuando una cinta dejaba de dar dinero, se retiraba de la circulación para recuperarla poco después y volver a proyectarla en las pantallas. Costes de producción nulos y rentabilidad garantizada. El cine seguía siendo un buen negocio.

Evidentemente, desde Hollywood se seguían con agrado estos acontecimientos, y las *majors* fueron incluso permitiendo lentamente determinados estrenos. El mercado había quedado bloqueado con la proyección de las películas producidas en 1935, pues las cintas previstas para la temporada 1936-1937 no habían llegado a España, al coincidir el estallido de la guerra con el

³¹² Informe del director gerente de Paramount, M.J. Messeri, para Mr. F.W. Lange sobre la situación en Barcelona tras los sucesos del 18 de julio. AGA (03)49.001 21/00001.

³¹³ “Rebellion folds every pic office”. *Variety Weekly*, 12 de agosto de 1936, p. 15.

³¹⁴ “Hope for renewal of Spanish market”. *Motion Picture Herald*, 1 de abril de 1939.

³¹⁵ “Surprisingly good pix biz in Spain”. *Variety Weekly*, 1 de diciembre de 1937.



momento justo en el que éstas estaban siendo transportadas al país. Es el caso de lo sucedido a bordo del barco británico HMS London. Habiendo partido de Inglaterra con dirección a Barcelona con sus bodegas cargadas de películas, durante el trayecto el capitán tuvo noticias del inicio de la contienda. Sin saber qué hacer, el barco se quedó en el puerto a la espera de órdenes. La situación se prolongó tanto que finalmente William B. Morgan, director de la sucursal española de United Artists, permitió realizar curiosos preestrenos de las películas a bordo de la embarcación. Allí tendría lugar, por ejemplo, el primer pase de películas como *¿Hombre o ratón?* (*Strike me pink*, Norman Taurog, 1936)³¹⁶, cinta del popularísimo cómico Eddie Cantor. Su estreno en salas comerciales nos habla de la importancia del compromiso político de las distribuidoras frente a la rentabilización de su producto: la cinta se estrenaría en las pantallas republicanas en abril de 1937, cuando por otros cauces ya había llegado a zona nacional. El 6 de marzo de 1937 se estrenaría en los cines donostiarras Miramar y Petit Casino con una apabullante respuesta de público.

¿Cuántas películas nuevas llegaron a territorio nacional y, por consiguiente, a Gipuzkoa durante los años de guerra? La revista *Variety*, portavoz oficial del mercado cinematográfico norteamericano, publicaba en abril de 1938 una lista con los 56 países a los que se exportaba cine estadounidense³¹⁷. Entre ellos no figuraba España. Efectivamente, las exportaciones eran mínimas, pero no era cierto que no llegaran nuevos estrenos a ambos territorios en conflicto, y las distribuidoras consiguieron mantener abierto su mercado en ambas zonas en contienda. Es el caso, por ejemplo, de MGM: la película de Stan Laurel y Oliver Hardy *Un par de gitanos* (*The Bohemian girl*, James W. Horne y Charles Rogers, 1936) había llegado a la zona nacional en enero de 1938³¹⁸, cuando ya hacía unas semanas que estaba siendo exhibida en los cines madrileños. La Radio Films SAE, distribuidora exclusiva de la RKO norteamericana, había hecho entrar en el país en julio de 1936 un bloque de 25 películas procedente de Hollywood. De ellas, conseguirá colocar 17 de ellas en la zona nacional, reservar 4 cintas para el momento en el que finalizara la contienda y distribuir otras 4

³¹⁶ "Spanish pre-release on British warship", en *The Hollywood Reporter* vol. 35, nº 12, 2 de octubre de 1936, p. 11. Recogido en Cabeza San Deogracias, José: *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Rialp, Madrid, 2005, p. 122.

³¹⁷ "US film exports in 1937". *Variety Weekly*, 6 de abril de 1938.

³¹⁸ "Relación de películas pasadas por la censura de nueva importación". AGA (03)049.001 21/00719.



en zona republicana. Pese a que al concluir la guerra la Radio Films intentara desmentir los hechos para congraciarse con el gobierno franquista, lo cierto es que filtró desde sus oficinas de Sevilla cuatro cintas a territorio republicano, donde consiguió explotarlas con un rendimiento importante. O, por último, el caso de la Paramount, que pese a mantener sus oficinas en Valencia, zona republicana, consiguió establecer su central lo suficientemente lejos de la capital como para quedar en territorio nacional y distribuir desde allí películas en ambas zonas. Todas las *majors*, por consiguiente, consiguieron mantener su actividad y seguir obteniendo beneficios al margen de los problemas provocados por la larga duración de la guerra.



6.2 Las distribuidoras españolas: un mercado minoritario

A las *majors* se unieron también otras dos distribuidoras que nunca alcanzaron el grado de desarrollo de las norteamericanas pero que contaron con enorme importancia al trabajar en colaboración con el gobierno franquista, repartiéndose la distribución del material realizado o impulsado por el Departamento Nacional de Cinematografía. Serán CIFESA, casa española que además de distribuir su asentado catálogo de cine comercial se encargaba de llevar a Sudamérica la producción franquista; y la alemana Tobis, que, además de distribuirlo por el continente europeo, se encargaba de la proyección del material de propaganda por el territorio nacional mediante su filial española Hispania Tobis. Los contratos no siempre se concluían en términos meramente económicos: el firmado con la Tobis incluía también diversas cláusulas para incluir noticias profranquistas en diferentes noticiarios extranjeros. Siguiendo las instrucciones dadas por el gobierno nazi, el DNC no se había inmiscuido en la distribución de su material (aunque lo había facilitado en la medida de lo posible, acordando por ley su exhibición en todo el territorio nacional), sino que lo había vendido a empresas privadas simpatizantes con el régimen, aprovechando de este modo su infraestructura y sus redes de distribución. Al mismo tiempo, en el extranjero se eliminaba un peligro potencial, el de que algún país rechazara un material promovido por un gobierno no reconocido internacionalmente: al presentarse incluido en los catálogos de empresas privadas podía conseguir su distribución sin levantar grandes suspicacias.

A ellas se une una empresa española bastante particular que en gran parte centró sus actividades en Donostia durante los años de la guerra. Se trataba de U-Films, compañía dirigida por Saturnino Ulargui. Fundada en 1932 sobre la base de la antigua empresa SAGE (también liderada por Ulargui), la casa había comenzado distribuyendo en España las películas de la alemana Cine-Allianz-Tonfilm, pero pronto comenzó a dedicarse también a la producción, realizando diversas películas en los estudios Orphea de Barcelona. Por otra parte, Ulargui nunca abandonó su antiguo trabajo como arquitecto, diseñando diversos cines madrileños que serían edificados durante los años de la II República.



Afiliado a FE de las JONS, Ulargui se encargó durante la guerra de dirigir las centurias de trabajo falangistas. Limitadas las posibilidades de realizar películas en suelo nacional, U-Films intentó expandirse por el extranjero, iniciando una serie de colaboraciones de gran importancia con la Alemania nazi (la distribución de coproducciones entre ambos países como *Suspiros de España*³¹⁹ o *El barbero de Sevilla*³²⁰) y con la Italia de Mussolini (producción y distribución de *Los hijos de la noche*³²¹, *La última falla*³²² e incluso una colaboración minoritaria en la gran producción fascista de la época, *Sin novedad en el Alcázar*³²³). Sin embargo, en los años de la contienda U-Films se dedicó básicamente a la distribución, y en ambos bandos: si en zona nacional se encargó de hacer llegar a las pantallas numerosas cintas, por lo general alemanas, como la ultranazi *Quex* (Hitlerjunge Quex: ein Film von Opfergeist der deutschen Jugend, Hans Steinhoff, 1933), en suelo republicano era la encargada de hacer llegar a la pantalla películas dogmáticas de propaganda soviética habituales en las sesiones de cine más politizadas. Al mismo tiempo, Ulargui aprovechó su peso en la industria cinematográfica española para dar cobijo a numerosos profesionales judíos del cine alemán que veían en peligro no sólo su trabajo sino sus propias vidas: los realizadores Jean Choux y Max Neufeld, los directores de fotografía Willy Goeldberger y Eugen Schüfftan o el montador Geza Pollastchik llegarían a España contratados por U-Films a lo largo de las décadas de los 30 y 40. De poco sirvió esta ayuda a Ulargui al concluir la II Guerra Mundial: incluida U-Films en la lista negra de colaboracionistas redactada por el ejército norteamericano, se vio obligada a abandonar la producción y reducirse en una cada vez menor labor de distribución, hasta la definitiva desaparición de la empresa poco tiempo después. Ulargui fallecerá el verano de 1952 en El Escorial.

³¹⁹ *Suspiros de España / Sehnsucht nach Spanien*, Benito Perojo, 1938.

³²⁰ *El barbero de Sevilla / Der Barbier von Sevilla*, Benito Perojo, 1938.

³²¹ *Los hijos de la noche / I figli della notte*, Benito Perojo, 1939.

³²² *La última falla / L'ultima fiamma*, Benito Perojo, 1940.

³²³ *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio del Alcazar*, Augusto Genina, 1940.



CAPÍTULO 7

LA EXHIBICIÓN



7.1 Los cinematógrafos guipuzcoanos y su gestión

Ya desde los inicios de la II República, el cine se había convertido, junto al deporte, en el espectáculo de ocio más popular entre la población guipuzcoana. Si bien hasta inicios de los años 30 tal lugar era propiedad del teatro y los espectáculos de variedades, la aparición y generalización del cine sonoro, junto a la disminución de los precios de las entradas, había dado la primacía al nuevo espectáculo. La llegada de salas y proyectores a la mayor parte de núcleos de población secundaria e incluso al mundo rural terminarán de difundir masivamente el cine por toda la provincia.

En el momento de inicio de la Guerra Civil, el cine sonoro estaba ya perfectamente asentado en Gipuzkoa. Éste había llegado a Euskadi el 7 de noviembre de 1929, cuando el Cine Buenos Aires de Bilbao estrenó la película *El arca de Noé* (Noah's ark, Michael Curtiz, 1928), y poco tiempo después, el 17 de marzo de 1930, el Teatro Victoria Eugenia proyectará *Rapsodia húngara*, primera película sonora que pudo disfrutarse en la provincia. La instalación de estos equipos era compleja y sobre todo cara: para hacernos una idea, el bilbaíno Cine Buenos Aires anteriormente señalado había pagado 180.000 pesetas por su equipo, cantidad elevadísima para la época. Pero el público comienza a abandonar las proyecciones de cintas mudas y muy pronto todas las salas se verán obligadas a renovar sus instalaciones. El cine Miramar y el Teatro del Príncipe abrieron el camino en la capital donostiarra, y poco después el resto de salas de la capital y gran parte de las de la provincia contará con un equipo sonoro. Para 1935 el fenómeno del cine hablado está ya perfectamente asentado en la provincia y las salas que lo exhiben vivirán un momento de definitivo consolidación.

¿Cuántos cines existían en la provincia en el momento de estallido de la contienda? Es difícil saberlo pues no existen datos oficiales al respecto, y más si tenemos en cuenta que las salas comerciales no eran los únicos locales que contaban con aparatos de proyección. La idea más aproximada la podemos obtener del primer recuento de proyectores realizado por el gobierno franquista, que daba como balance las siguientes cifras³²⁴:

³²⁴ Telegrama del Delegado Provincial de OJA para el Delegado Nacional de Prensa y Propaganda, fechado en San Sebastián el 9 de octubre de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.



Localidad	Número de proyectores
Alegia	1
Azkoitia	2
Azpeitia	1
Bergara	2
Deba	1
Errenteria	2
Hernani	1
Hondarribia	1
Irun	3
Mondragón	2
Mutriku	1
Ordizia	1
Pasaia	1
San Sebastián / Donostia	10
Tolosa	3
Zarautz	3
Zestona	1
Zumaia	1 (mudo)
Total	37

Sin embargo, la fiabilidad de este listado es más que dudosa: según señala, el número total de proyectores sonoros existentes en toda la provincia sería 36 (más uno mudo, en Zumaia), pero los datos manejados por la revista *Arte y Ensayo*³²⁵ advertían que ya en 1935, dos años antes, existían 60 aparatos en funcionamiento, de los cuales por lo menos 40 eran sonoros. Parece muy poco probable que el descenso de esta cifra responda a una disminución real de aparatos, sino más bien a que al haber sido éste realizado por el gobierno franquista respondía a objetivos exclusivamente militares, y la posibilidad de confiscación de material había llevado a muchos propietarios a ocultar la existencia de algunos de los proyectores.

Las cifras señalan a San Sebastián como principal centro de exhibición cinematográfica de la provincia. En el momento de inicio de la Guerra Civil la ciudad contaba con nueve salas dedicadas casi

³²⁵ Ver apartado 1.1 *La producción y la exhibición cinematográfica en el País Vasco durante la II República* (pp. 7-13).



exclusivamente al cine (con la salvedad, cada vez más excepcional, de los días ocupados por representaciones teatrales). La mayoría de ellas era controlada por la Sociedad Anónima de Deportes y Espectáculos (SADE), compañía nacida en 1925 como conclusión de la fusión entre la empresa Vicente Mendizábal e Hijos y la Príncipe Films, formándose de esta manera una gran casa que controlaba la mayoría de salas de cine de la ciudad y que dinamizaba la exhibición cinematográfica y teatral en San Sebastián. Su importante capital social y su control sobre cinco salas de proyección de la ciudad permitieron a la empresa de Vicente Mendizábal adquirir la mayor parte de películas de renombre proyectadas en la provincia y conseguir una serie de exclusivas con las grandes productoras americanas, alemanas y españolas del momento.

El Salón Miramar, edificio construido por el arquitecto Ramón Cortázar en la calle Aldamar, era el primer local público propiedad de Mendizábal. En actividad desde 1913, la sala estaba dedicada a la proyección cinematográfica y a los espectáculos de *varietés*, y convivía en el mismo edificio con un pequeño museo oceanográfico (entre 1916 y 1928) y con las oficinas de la Real Sociedad (entre 1928 y 1942). Local insignia de la empresa Vicente Mendizábal e Hijo, futura SADE, había sido tras el Victoria Eugenia el segundo cine de la ciudad (y el primero de propiedad privada) en instalar aparatos de reproducción sonoros. Tras la finalización de la contienda, el Miramar será el primer local en abrir sus puertas al público y quedará destinado como lugar que albergará los grandes estrenos de la cartelera donostiarra y las numerosas sesiones de gala y preestrenos que tuvieron lugar en la ciudad.

Mendizábal había planeado la expansión de su empresa con la apertura de una nueva y grandiosa sala de proyecciones, cuya construcción encarga al arquitecto Ramón Cortázar en el solar de confluencia entre las calles Prim y Urbieta. El lujoso edificio resultante será el Bellas Artes, el mayor “establecimiento de recreo” de la ciudad (con capacidad para 1.426 espectadores) y auténtico buque insignia de la empresa a partir de entonces. En sus dependencias tuvo también sede durante muchos años el Orfeón Donostiarra. Inaugurado el 12 de septiembre de 1914, su primera sesión, que contó con un cortometraje y otros cuatro espectáculos musicales y teatrales, marcó la pauta de sus primeros años de existencia, en los que se alternaban las sesiones de cine y de *varietés*, en muchos casos entremezcladas. Sin embargo, tras el paréntesis bélico los años de esplendor del Bellas Artes parecían concluidos, habiéndose transformado en sala popular dedicada a los



reestrenos y a las sesiones dobles. El teatro y las variedades, por otra parte, habían desaparecido completamente de su programación, y en los tres años del periodo bélico la sala fue dedicada exclusivamente a la exhibición de material cinematográfico.

La excelente marcha de la empresa de Mendizábal le permitió contar pocos años después con una nueva sala de exhibición. Será el Teatro del Príncipe, construido nuevamente por Ramón Cortázar enfrente del Miramar, esto es, en la calle Aldamar y sobre el antiguo Teatro Circo, que había sido destruido por un incendio en 1913. Inaugurado el 22 de julio de 1922 con una representación de la ópera *Mefistófeles*, el 15 de octubre del mismo año se presentará la primera sesión cinematográfica en la sala con la proyección de *Las dos sendas*, y en 1930 se procederá a la instalación de aparatos sonoros. Pese a ello, durante los años de la guerra se dedicó principalmente al teatro y la zarzuela, exhibiéndose cine sólo como relleno en los días en los que el local quedaba libre.

Dos más serán las salas de proyección que controlará la empresa Vicente Mendizábal e Hijos. La primera de ellas, el Teatro Trueba, el de mayor capacidad de la ciudad (2.000 espectadores), será construido por la propia empresa con la intención de asentar una nueva sala en el cada vez más populoso barrio de Gros. A partir de 1936, era el local menos estimado de la ciudad, aquél en el que se celebraban las sesiones más pobladas y ruidosas y al que se veían confinadas las películas que agotaban su ciclo comercial. Por último el Petit Casino, en la confluencia de las calles Mayor e Igentea y antiguo centro cultural y recreativo del Círculo Easonense, era una pequeña sala para 500 espectadores que había sido adquirida por la empresa el 28 de diciembre de 1925, cuando su fusión con la Príncipe Films ya había dado lugar a la nueva Sociedad Anónima de Deportes y Espectáculos (S.A.D.E.). Las leyes de la pureza de la lengua promulgadas por el gobierno franquista obligarán a cambiar el nombre de la sala en 1940, transformándose ya definitivamente en Pequeño Casino.

Aparte de los locales controlados por la SADE, otros cuatro estarán activos entre 1936 y 1939 en San Sebastián. Tres de ellos serán de propiedad institucional y controlados por Fomento: el Teatro Principal, el Teatro Victoria Eugenia y el Kursaal. El Teatro Principal se había convertido en centro cultural de la vida donostiarra desde 1850, momento de su construcción sobre las ruinas del antiguo Café Viejo, a su vez destrozado por el incendio que asoló la ciudad el 31 de agosto de 1813. Tras su reinauguración el



5 de agosto de 1933, su explotación fue concedida a la empresa S.A.G.E. (Sociedad Anónima General de Espectáculos), con domicilio social en Madrid y que explotaba 24 locales en toda España, que lo dedicará en tiempos de la República a espectáculos teatrales y musicales salvo en invierno, cuando se abría su temporada de cine. El cada vez mayor interés del público por este espectáculo va a ir abreviando la temporada teatral y en su reapertura tras el inicio de la Guerra Civil será dedicado de manera casi exclusiva a las proyecciones cinematográficas, aunque la temporada de verano se mantenía para las grandes compañías teatrales asentadas en la ciudad. El Principal va a tener también gran importancia política, pues en él se realizaban por lo general los grandes estrenos de películas propagandísticas españolas, alemanas e italianas, en sesiones a las que acudían los altos cargos políticos, militares y religiosos de la ciudad, amén de la alta burguesía donostiarra.

El Teatro Victoria Eugenia había sido inaugurado en 1912 y, gestionado por el empresario Federico Ferreirós (que también dirigía el Principal en aquellos años) era dedicado exclusivamente a espectáculos teatrales, zarzuelas, óperas y sesiones de baile. Sin embargo, ya en el mismo año de su inauguración se celebró alguna sesión cinematográfica, y con el paso del tiempo se irían dejando de lado los restantes espectáculos. De hecho, sería el Victoria Eugenia el primer local donostiarra en el que se instalara un aparato de reproducción de cine sonoro: el 17 de marzo de 1930 llegaba el renovado espectáculo a San Sebastián con la proyección de la película inglesa *Picadilly* (Arnold Bennett, 1929), que por problemas de última hora debió ser sustituida por la producción de la UFA *Rapsodia húngara*.

El Teatro Gran Kursaal es el último de los grandes salones de cine donostiarra en uso en tiempos de la Guerra Civil. Edificio construido por el arquitecto parisino Auguste Bluisen en un concurso de renombre universal, el Kursaal estaba destinado a convertirse en uno de los centros dinamizadores de la ajetreada vida social donostiarra de principios de siglo. Fue inaugurado el 29 de julio de 1922 con una serie de actuaciones musicales y teatrales que contaron con la asistencia de la reina María Cristina, la familia real y las primeras autoridades locales y nacionales. Dedicado a numerosas actividades, su apertura al cinematógrafo se produjo en septiembre de 1925 con la proyección de una larga serie de cortometrajes cómicos y variedades. Gestionado a partir de 1929 por el empresario Arturo Serrano durante las temporadas turísticas, a partir del



octubre de 1931 comenzará a proyectar películas sonoras. El estallido de la Guerra Civil, sin embargo, obligará al Ayuntamiento a dedicarlo a otras funciones (hospital, capilla ardiente, incluso cuartel de miqueletes) antes de volver a reabrirlo para las exhibiciones cinematográficas a principios de 1937. Su enorme tamaño y la gran cantidad de salones con los que contaba permitía la celebración de varias actividades al mismo tiempo: además de la proyección de películas, el Kursaal fue utilizado para la celebración de conciertos, espectáculos teatrales e incluso como museo de guerra durante gran parte de 1938 y 1939.

Por último, el único salón de cine de propiedad y gestión privada que no controlaba la SADE era el Salón Novedades. Ubicado en el número 34 de la calle Garibai, había sido construido por el periódico *El Pueblo Vasco* como salón de actividades y centro cultural, e inaugurado el 25 de diciembre de 1912 precisamente con una sesión de cine. Con la llegada de la República el local cambia de manos, y tras unos años de gestión por parte del Círculo San Ignacio de Padres de Familia, en 1934 se constituye la Sociedad Cinematográfica Guipuzcoana S. A. que regentará el local y lo orientará hacia un cine familiar en el que abunden las entonces llamadas *actualidades*: noticiarios extranjeros, documentales, películas cómicas y de dibujos animados. El Novedades fue durante los tres años de guerra la sala donostiarra de menor entidad, condenada a ofrecer siempre su butaca a precio reducido. El esquema de programación partía el lunes, cuando se estrenaba un bloque de actualidades que, si el taquillaje lo permitía, se mantenía en cartel hasta el viernes, dedicando el fin de semana a la exhibición de largometrajes, por lo general de segunda fila y escaso tirón. El Novedades redondeaba su recaudación con la celebración, también durante el fin de semana, de populares sesiones infantiles que comenzaban a las tres de la tarde y en las que se exhibía todo tipo de material cinematográfico de saldo: desde rancias cintas de dibujos animados hasta viejas películas del oeste (de *caballistas*, como se las llamaba entonces) de serie B, en programas que raramente superaban la hora de duración y que eran seguidos con pasión por la chiquillería donostiarra. Pese a todo, el Novedades es posiblemente el cine que mayor interés presenta para nuestro estudio: entre sus complementos se proyectaron regularmente en tiempos de guerra los noticiarios alemanes e italianos, cuya distribución y exhibición son de vital importancia para comprender la extensión de la propaganda fascista entre la población guipuzcoana.



No fueron éstos, sin embargo, los únicos espacios en los que se proyectaron películas en la capital durante los años de la contienda, aunque sí los únicos que lo hicieron con intención meramente comercial y de manera exclusiva. Otros locales de la ciudad ofrecieron cine de manera más o menos continua a lo largo de los años de la Guerra Civil, por lo general como complemento a otras actividades que centraban mayoritariamente su acción. Es el caso del Parque de Atracciones del monte Igueldo, que ofrecía regularmente alguna película de reestreno para animar a la alta clase donostiarra a subir hasta sus instalaciones. “*Antes y después de la corrida, Igueldo es el lugar más fresco, bello y divertido de la ciudad*”³²⁶, rezaba la publicidad de la época, y debía ser cierto pues pronto se convirtió en uno de los lugares más animados de la tarde/noche donostiarra. Destino habitual para la *Donostia bien* al acabar la corrida de toros, otro de los espectáculos más frecuentados por la alta clase de la ciudad, Igueldo vio un gran aumento de público durante los años de guerra, que le permitió incluso abrir nuevas atracciones como la Montaña Suiza³²⁷. Y en este ambiente, el cine no era en principio más que otra de las atracciones que ofrecía el parque para su público. La primera proyección tuvo lugar el 6 de junio de 1937 con la película *Ilusiones de gran dama* (Einmal eine grosse dame sein, Gerhard Lamprecht, 1934), cinta alemana al servicio de una de las grandes actrices de la UFA, Käte von Nagy. Durante el resto del verano se celebraron dos sesiones diarias, bien a las 4 y las 6, bien a las 5 y las 7, según se celebrara o no ese día corrida de toros, y normalmente su cartelera estaba cargada de películas alemanas, por lo general operetas, cintas musicales y melodramáticas, que se completaba con el alquiler de viejas películas españolas o americanas, vistas ya una y mil veces en los cines donostiarras. No era un programa de gran calidad, pero alcanzó un cierto éxito y los gestores del Parque de Atracciones decidieron continuar con las proyecciones una vez concluida la temporada veraniega. La desaparición de los turistas no permitía continuar con las sesiones diarias, pero sí semanales, y así se mantuvieron durante todo el invierno. Con la llegada de la primavera de 1938, las proyecciones comenzaron a realizarse con mayor continuidad, volviendo a las sesiones diarias durante el mes de agosto y disminuyendo nuevamente según iba avanzando el otoño.

³²⁶ *El Diario Vasco*, 15 de agosto de 1937.

³²⁷ Inaugurada el 28 de marzo de 1937.



Ocasionalmente, la cartelera podía completarse con exhibiciones cinematográficas en los lugares más disparatados. No dejaban de ser proyecciones puntuales, sin ninguna continuidad, y motivadas por los acontecimientos militares y políticos que habían invadido la ciudad desde el inicio de la contienda. El 21 de noviembre, por ejemplo, tenía lugar una curiosa proyección en el Hospital Mola organizada de manera tan voluntariosa como artesanal por la Segunda Línea de Falange: *“con un magnífico equipo que presta un camarada, y con el entusiasmo de toda la Segunda Línea y la cooperación de todas las empresas teatrales de San Sebastián, todos los heridos podrán disfrutar de la distracción del cine, viendo las mejores películas”*³²⁸. La sesión, realizada a las cinco de la tarde, se componía de *“un documental escogido”* y *“la magnífica película de caballista «Los cuatro invencibles»*³²⁹. No hace falta un gran esfuerzo de imaginación para suponer el animado ambiente de la sesión, pues *“antes de rodarse la película se tocaron Oriamendi, Cara al Sol y el Himno Nacional”* y en la sala se unieron *“los hospitalizados, las monjitas y enfermeras”,* amén de *“las autoridades militares de la Marina, civiles y eclesiásticas”*. Como complemento, al acabar la película *“fueron obsequiados con tabaco”* (los enfermos, suponemos que las monjitas y enfermeras quedarían excluidas del reparto). Se pretendía dar continuidad al acto (*“estas sesiones de cine sonoro se darán en todos los Hospitales con interesantes programas para distraer a nuestros heroicos soldados. Bien lo merecen”*³³⁰), pero la realidad es que la bizarra sesión quedó como un ejemplo aislado que nunca volvió a repetirse en toda la provincia.

Mención especial merece la actividad de la Iglesia en la proyección cinematográfica. Desde mediados de los años 20, la institución había descubierto el poder educativo del cine y lo *peligroso* que podía resultar dejar su exhibición en manos ajenas, por lo cual el Vaticano va a comenzar a jugar una parte activa en la difusión del material cinematográfico. Establecida en Italia la *Rivista del cinematografo*, publicación oficial de la Santa Sede que incluía críticas de películas y valoraciones morales de las mismas, lentamente la labor de centralización que realizaba la Iglesia con el cine que consideraba conveniente para la juventud iba expandiéndose, dedicándole espacios en parroquias y centros

³²⁸ “Cine sonoro en los Hospitales Militares”. En *El Diario Vasco*, 21 de noviembre de 1937.

³²⁹ Se trata de la cinta norteamericana *Range powdersmoke* (Wallace Fox, 1935).

³³⁰ *El Diario Vasco*, 22 de noviembre de 1937.



religiosos donde se proyectaban películas de reestreno en condiciones por lo general ínfimas y ofrecidas a precios muy económicos. De este modo, la Iglesia no sólo intentaba controlar la educación audiovisual de los más jóvenes llevándolos a sus centros, sino sobre todo alejándolos de las salas de cine comercial, ese “*director de conciencia, educador de la infancia, origen de nuevas generaciones, primer agente de corrupción*”. Será el caso de diversos centros religiosos donostiarras como el Centro de Actuación y Propaganda Católica, ubicado en el número 17 del Paseo de Colón. Programaba películas todos los domingos en dos sesiones, una en torno a las cuatro dedicada al público infantil, y otra hacia las siete orientada para los adultos, aunque sin cambio de programa entre ambas. No es posible reconstruir fielmente la programación completa del Centro, aunque tenemos constancia de su actividad al menos entre diciembre de 1936 y octubre de 1937³³¹, así como de una sesión teatral que tuvo lugar en su sede: será durante el mes de abril, cuando se represente *El alcalde de Zalamea* en “*velada extraordinaria a beneficio del ejército*”³³². Fue sólo una excepción, pues la sala fue dedicada exclusivamente al cine, ofreciendo por lo general películas de géneros populares (aventuras, cómicas y musicales, sobre todo), ya desfasadas y de temporadas anteriores. Aún así, consiguió asentar una programación más o menos regular que atrajo a la chavalería a su sede.

De todos modos, no debemos olvidar que este análisis de las numerosas salas cinematográficas existentes en la provincia nace condenado a quedar incompleto: era éste todavía un momento en el que el cine mudo seguía circulando por pueblos y aldeas y cuya exhibición no estaba en ningún caso regulada, por lo que resulta imposible controlar la enorme cantidad de películas que eran proyectadas sobre pequeñas pantallas o sábanas blancas en plazas públicas y salones de actos y que sirvieron de primer contacto con el cine a gran parte de los habitantes de la provincia.

³³¹ En ocasiones, su programación aparecía en la prensa local del día.

³³² *El Diario Vasco*, 4 de abril de 1937.



7.2 Un espectáculo popular

El regreso del cinematógrafo a Gipuzkoa tras el final de la contienda en la provincia retoma los hábitos de la industria en tiempos de la II República. Muchas salas alternaban todavía la proyección de películas con sesiones teatrales, música coral, zarzuelas, *music-hall* y *varietés*. Sin embargo, este tipo de espectáculos irá desapareciendo progresivamente, y salvo en las temporadas veraniega y navideña, cuando la numerosa afluencia de turistas seguirá atrayendo a San Sebastián a las principales compañías en gira por el territorio nacional, se irán haciendo cada vez más extraños en el panorama de ocio que ofrecía la ciudad. Sólo consiguieron ser constantes los numerosísimos espectáculos teatrales que se celebraban como homenaje al ejército franquista, con los que se recaudaba dinero para determinados fines militares. Pero el cine se había convertido ya en el espectáculo mayoritario por excelencia.

A diferencia de lo que sucederá posteriormente, en tiempos de la República se había establecido una norma según la cual los precios de acceso a las sesiones de cine variaban según la calidad de las salas de exhibición, las sesiones, el día de la semana, el tipo de localidad adquirida e incluso las películas proyectadas. Establecidas en 1936 las tres sesiones diarias en cada sala, la segunda de ellas, “sesión de gala” o “de moda”, según se conocía en la época, será considerada la mejor y de ahí que adquiera un precio más elevado. Las otras dos, fijadas normalmente una a las cuatro o cinco de la tarde y otra en torno a las diez o diez y media de la noche, contarán con un precio más económico. Ocasionalmente, algunas salas de cine ofrecerán sesiones matinales destinadas al público infantil, e incluso en épocas de menor afluencia a las salas destinarán al público más pequeño la sesión de las cuatro. Los precios de la entrada no sufrieron variaciones con respecto a los de los tiempos de la República: las nuevas leyes franquistas prohibían rigurosamente el aumento del coste de cualquier producto en la España nacional respecto a los establecidos antes del *Alzamiento*³³³.

Salvo en el pase de las siete, frecuentado normalmente por la alta sociedad donostiarra, no se hace difícil imaginar el ambiente que rodeaba las restantes sesiones en los cines de la época, especialmente aquellos que ofrecían en fines de semana las salas de

³³³ Decreto ley número 26, fechado en Salamanca el 13 de octubre de 1936.



segunda fila, que ofertaban normalmente dos películas en sesión continua y daban acogida a la chavalería y a los soldados de reemplazo de paso por San Sebastián. Una nota aparecida en *El Diario Vasco* nos da una idea del mismo: *“al dar comienzo las funciones teatrales o cinematográficas, en aquellos salones que tienen (...) «gallinero» se arma en ellas y por sus ocupantes un ruido tal que impide a los restantes espectadores gustar los comienzos de la película o la obra teatral (...). Se da el caso que en los cines extremos particularmente en las funciones de tarde los domingos y días festivos, los inquilinos de las localidades altas las han convertido en populares merenderos. Y así se ocurre que quien a esa hora se sienta en una butaca de patio corre el riesgo de ser «obsequiado» con un trozo de manzana, un pedazo de pan o una lluvia constante de cáscaras de cacahuetes. Y a esto sí que no hay derecho”*³³⁴. La situación se iba degradando tanto que las autoridades se vieron obligadas a publicar varios edictos para declarar la “guerra sin cuartel a la ineducación y al gamberrismo”, pues *“así se hace país”*: el “infatigable” alcalde de Irun se enfrentó así a *“ciertos majos, ineducados y desaprensivos que, desconsideradamente, molestan y ofenden al público con sus gansadas y gritos destemplados, de subido matiz grosero y estúpido, propio del país dominado por los bermejotes. Aplaudimos muy efusivamente a nuestro digno alcalde la campaña emprendida a favor de la moralidad y las buenas costumbres que caracteriza el sentido patriótico de la Nueva España”*³³⁵.

Las películas se estrenaban según las temporadas preestablecidas ya en tiempos de la República. Los grandes estrenos se reservaban normalmente para los meses de septiembre y octubre, al regreso de la anodina temporada veraniega, así como para las fechas previas a Navidad. Pero el día central de la exhibición cinematográfica tenía lugar en marzo o abril: tras el riguroso parón por motivos piadosos durante la Semana Santa, que cerraba las salas durante seis días, los cines se reabrían ofreciendo grandes estrenos el Sábado de Gloria. Las películas más esperadas del año se agolpaban en la cartelera ese día y todos los cines de primer orden, pese a las dificultades provocadas por la contienda, se esforzaban en presentar un título de estreno en sus pantallas. La ubicación de Madrid y Barcelona en zona republicana había provocado que San Sebastián se convirtiera en el principal centro cinematográfico de la España franquista, y consecuentemente una gran parte de los

³³⁴ *El Diario Vasco*, 3 de octubre de 1937.

³³⁵ *El Diario Vasco*, 29 de octubre de 1938.



escasos estrenos que van a tener lugar a nivel nacional se realizará en la capital donostiarra. Se trataba principalmente de películas alemanas, que llegaban con mayor fluidez al país, y que contaban con enorme atractivo al haber asentado la productora UFA un *star system* que poco tenía que envidiar al de Hollywood: si el Teatro Principal verá el 15 de octubre de 1937 el estreno nacional de *Alondra* (Der Zarewitsch, Victor Janson, 1933), película protagonizada por la entonces popularísima actriz Martha Eggerth, el 1 de noviembre del mismo año el Miramar celebrará la *première* de *Truxa* (Hans H. Zerlett, 1937), interpretada por la bailarina La Jana. Son las primeras de un largo listado de películas que serán proyectadas por primera vez en los cines donostiarras: señalaremos algunas de ellas de gran importancia y rendimiento en taquilla como *La golondrina cautiva* (Zu neven ufern, Detlef Sierk³³⁶, 1937), con Zarah Leander *Amor de húsar* (Ihr leibhusar, Hubert Marischka, 1937), la gran producción alemana *Doctor Engel, especialista de niños* (Kinderarzt Dr. Engel, Johannes Riemann, 1936) o *El capitán Costali* (Liebe geht seltsame Wege, Hans H. Zerlett, 1937). A ellas se añadirá también alguna película inglesa como *Melodía gitana* (Gypsy melody, Edmond T. Greville, 1936) e incluso varias americanas como *La pobre niña rica* (Poor little rich girl, Irving Cummings, 1936), que se preveía (certeramente) destinada a convertirse en un auténtico bombazo de taquilla al estar protagonizada por la actriz más querida por el público internacional, la niña Shirley Temple. San Sebastián, por consiguiente, consiguió centrar el estreno nacional de gran parte de las escasas nuevas películas que iban llegando a la cartelera de la zona franquista. Estrenos, por otra parte escasos, que siempre llegaban en otoño o en momentos cercanos a la Navidad: el resto del año, y principalmente el verano, solía reservarse para la llegada de películas de segunda fila y sobre todo reestrenos de viejas cintas de éxito en temporadas anteriores (“*películas de saldo*”, según un cronista de la época³³⁷), y la atención de los espectadores se centraba en la actividad escénica, mucho más interesante al convertirse durante unos meses San Sebastián en el principal centro teatral de la España nacional.

De este modo, el cine se había convertido ya en el espectáculo público que mayor interés suscitaba entre la población, especialmente entre las clases medias, que no sólo acudían mayoritariamente a las salas sino que incluso lo habían convertido

³³⁶ Nombre real del realizador que, tras su exilio en Estados Unidos, será más conocido como Douglas Sirk.

³³⁷ Revista *Nuevo teatro*, 1935-1936.



en algo que superaba los parámetros de cualquier industria. El cine había superado sus primeras limitaciones y se había transformado en el principal nutriente de un imaginario colectivo en el que lo visto en la pantalla se transparentaba con cada vez mayor fuerza en la población, especialmente en la moda y todo tipo de hábitos sociales y en las zonas urbanas y con mayor fuerza en una ciudad turística como San Sebastián (“*las chicas se vestían como sus artistas de cine favoritas*”, señalaba el periodista inglés Steer a su paso por la capital donostiarra³³⁸). Nada de esto llegaba, sin embargo, al mundo rural ni a las aglomeraciones de subproletariado que se aglomeraban en los cinturones industriales de las grandes ciudades, cuyas condiciones económicas se verán agravadas tras los meses de contienda y que seguían viviendo al margen de las nuevas modas y tendencias llegadas a las ciudades.

³³⁸ Steer, G.L.: *El árbol de Guernica*. Madrid, Felmar, 1978 pag. 13. Recogido en De Pablo, Santiago: *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*. Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1995.



7.3 El carácter excepcional de la exhibición en tiempos de guerra

El principal problema al que se enfrentaron las salas de cine de ambos territorios en tiempos de guerra fue la escasez de nuevos materiales que estrenar. El estallido de la contienda había cerrado temporalmente las fronteras, y según se van acabando las películas en reserva para la temporada 1936-1937 se va observando una cada vez mayor ausencia de cintas nuevas en las salas. Dada la paralización total de la producción cinematográfica en la España nacional, el reestreno fue la única salida posible para seguir completando la programación cinematográfica diaria. Y las distribuidoras se vieron obligadas a volver a poner nuevamente en circulación todo el *stock* de películas sonoras almacenadas en sus oficinas. La llegada de una nueva película a las pantallas españolas era todo un acontecimiento cinematográfico que ocupaba grandes espacios en la prensa y publicidad de la época.

Según los datos que manejaba la industria cinematográfica del momento, la importación necesaria para satisfacer la exhibición en suelo español rondaba las 300 películas extranjeras, a las que había que añadir la producción anual de cine español. Entre enero y mayo de 1936, 132 películas habían sido estrenadas en las pantallas republicanas. Pero el cierre de fronteras y la pérdida de valor de la peseta en el concierto internacional hacía complicado continuar con esta línea ascendente del mercado: *“para nadie es un secreto que la cinematografía española vive en su mayoría de la importación, que representa uno de los grandes desembolsos de la hacienda española para atender a las necesidades de nuestra cinematografía. Esta necesidad será verdaderamente terrible para nosotros en el futuro, porque por consecuencia de la guerra, la depreciación de nuestra moneda es evidente, y como ustedes saben perfectamente, estos pagos se efectúan con arreglo al patrón oro. Por consiguiente, el desembolso habrá de representar algo terrible para nuestra economía”*³³⁹. Este extracto, procedente de un documento de la España republicana, resumía los problemas a los que se enfrentaban los empresarios de ambos bandos en contienda. La devaluación de la peseta y la deuda interna fue siempre mayor en zona republicana, pero no dejaba de ser un problema de fuerte presencia en la zona nacional.

³³⁹ Reglamento de la Junta de Espectáculos de Madrid, marzo de 1937. Archivo del Registro del Banco de España, Transferencia 3, 692.



De este modo, la inmensa mayoría de las películas proyectadas durante los años de guerra la constituyeron viejas cintas ya exhibidas antes del inicio de la contienda que circulaban fluidamente por el territorio franquista intentando paliar esta carencia de estrenos. Las películas iban pasando en bloques de una ciudad a otra, intentando dejar un lapso de tiempo lo más largo posible entre sus proyecciones, pero prácticamente todas terminaron siendo exhibidas varias veces en cada ciudad durante los tres años de guerra. Y las etapas en este circuito no siempre respondían a criterios comerciales, ni mucho menos artísticos: muchas cintas encontraban el éxito pero no podían permanecer en cartelera por esperar otras ciudades su turno de proyección; otras, sin embargo, se estancaban en la pantalla de algún cine durante días no por su rendimiento en taquilla sino porque sencillamente no había otra cosa que proyectar. Sirva como ejemplo el caso de lo sucedido en San Sebastián con la película *Vida de la Bohème* (Zauber der Bohème, Géza von Bolvary, 1937), producción alemana que contaba con las mejores garantías para alcanzar un notable éxito de público: no sólo estaba protagonizada por los popularísimos actores Mártha Eggerth y Jan Kiepura, sino que su director, Géza von Bolvary, era uno de los escasos realizadores conocidos y respetados por el gran público. La película se estrena en la ciudad el día de Nochebuena de 1937 y encuentra una excelente acogida en el Teatro Principal, donde se mantiene durante todo el periodo navideño. Pero sin embargo la exhibición no puede alargarse en el tiempo: la dirección del teatro anuncia en prensa que la cinta interrumpe su proyección porque debe estrenarse en Bilbao en las fechas convenidas³⁴⁰. De este modo, el 3 de enero, bajo una imponente nevada que había dejado Donostia prácticamente bloqueada, se celebra su último pase y la película parte hacia la capital vizcaína, desde donde la cinta realizará el previsible viaje por todas las capitales del antiguo frente norte. Y al terminar su *tournee*, la cinta regresa a San Sebastián, donde volverá a ocupar la pantalla del Principal durante una semana del mes de agosto de 1938. Al mismo tiempo, una película de abierta serie B como *Massacre* (Alan Crosland, 1933), realizada por una productora hollywoodiense de segunda fila y sin actores de verdadero gancho para el público, contó con tres reestrenos en la cartelera donostiarra. Atendiendo exclusivamente a los datos objetivos, parece que la película obtuvo un enorme éxito en las taquillas de la Donostia bélica: no sólo contó con pases en octubre de 1936, sino también en noviembre de 1937 y

³⁴⁰ *El Diario Vasco*, 2 de enero de 1938.



febrero de 1938. Pero los datos, sin embargo, también señalan que la cinta nunca consiguió mantenerse en pantalla más de tres días seguidos: evidentemente, sus continuas apariciones en la cartelera donostiarra no fueron debidas a su rendimiento en taquilla sino a la escasez de cintas que pudieran ocupar su lugar en pantalla.

Si bien durante la temporada 1936-37 las distribuidoras pudieron ir lanzando espaciadamente los estrenos que tenían previstos ya antes del inicio de la contienda, la temporada siguiente la llegada de nuevas películas a la cartelera comenzaba a ser más puntual y la palabra “estreno” sólo puede ser adjudicada con propiedad a poquísimas de las películas proyectadas en las pantallas guipuzcoanas. La llegada de la guerra había levantado una enorme prudencia entre las distribuidoras, que al considerar (como la mayor parte de la población) que la contienda finalizaría velozmente preferían esperar al final de la misma para estrenar sus grandes películas con una cierta garantía de éxito. La guerra, sin embargo, comienza a alargarse más de lo previsto y las distribuidoras comienzan a hacer circular lentamente sus nuevos materiales.

Es el caso de *El fantasma va al oeste* (*The ghost goes west*, René Clair, 1936), largometraje que Artistas Asociados, filial española de la productora norteamericana United Artists, tenía disponible desde antes del estallido de la contienda pero cuya exhibición se va atrasando un mes tras otro. No llegará a las pantallas donostiarras hasta abril de 1937: es el primer estreno real de cine americano que tiene lugar en la ciudad, tras más de ocho meses de ausencia de nuevas películas. Y como tal se anunciaba notoriamente en la prensa local: su condición de estreno se remarcaba en tipografía mayor que la de los artistas que participaban en la película o incluso que su mismo título³⁴¹.

La necesidad de las distribuidoras de exhibir nuevas cintas aumenta en 1937, año en el que van saliendo a la luz con cuentagotas nuevas películas, aunque a un ritmo tan escaso que no consiguen cubrir las necesidades de la cartelera. La expectación ante posibles estrenos es tal que se desarrolla la picaresca entre los exhibidores, anunciando como tales proyecciones de viejas películas ya olvidadas por el público e incluso cambiando de título a antiguas cintas con la esperanza de engañar al espectador y hacerle pasar nuevamente por taquilla.

³⁴¹ *El Diario Vasco*, 2 de abril de 1937.



Si bien durante la temporada 1937-1938 los estrenos fueron escasos, aún pudo mantenerse un cierto aire de normalidad gracias a la llegada de alguna película norteamericana y sobre todo del cine alemán e italiano, que cubrían parte de las necesidades de la cartelera donostiarra. Pero la mayor dificultad llegaría durante la temporada 1938-1939, cuando la interminable duración de la guerra termina agotando por completo las películas que las distribuidoras mantenían en reserva. El continuo reestreno de viejas cintas ya proyectadas en tiempos de la República (y por lo general en un estado lamentable, dado el número de pases que habían soportado) se convierte en habitual, cumpliendo su función de relleno para uno o dos únicos días de proyección, y sólo en algunas ocasiones para conocer una nueva carrera comercial rentable que prolonga su proyección durante más días. Eran casos siempre puntuales y relativos a películas americanas de gran éxito durante su exhibición en tiempos de la República: el musical de la gran figura del cine francés Maurice Chevalier *El teniente seductor* (The smiling lieutenant, Ernst Lubitsch, 1931), reestrenada tanto en 1937 como en 1938; películas de los más populares cómicos norteamericanos como Harold Lloyd - *Cinemanía* (Movie crazy, Clyde Bruckman, 1932) que contó con dos reestrenos en 1937- o Joe E. Brown "Bocazas" – *Nadando en seco* (You said a mouthful, Lloyd Bacon, 1932); o películas hollywoodienses de todo tipo repletas de las grandes estrellas del cine norteamericano como *El milagro de la fe* (The miracle man, Norman Z. MacLeod, 1932) o *Su gran sacrificio* (Alias the doctor, Michael Curtiz y Lloyd Bacon, 1932).

El gobierno franquista no tardó en comprender cuál era la situación y cuáles los previsibles beneficios que de ella se podían obtener. La producción nacional, sin embargo, se encontraba completamente bloqueada, por lo que no quedó más opción que mirar hacia el extranjero. Y de este modo el gobierno comenzó a pensar en la posibilidad de levantar películas en coproducción: tras unos primeros tanteos con cinematografías tan exóticas como la suiza o la húngara que no condujeron a ninguna parte, pronto se erigieron en socios los aliados más asentados de la España de Franco, Alemania e Italia. Las películas realizadas en colaboración con ellos encontraron su espacio en la pantalla (las alemanas, a partir de 1938, las italianas de 1939) y si bien no consiguieron establecer un plan de producción continuado, sí apoyaron la reanimación de la industria española y obtuvieron un notable éxito de taquilla, como se analizará a continuación.

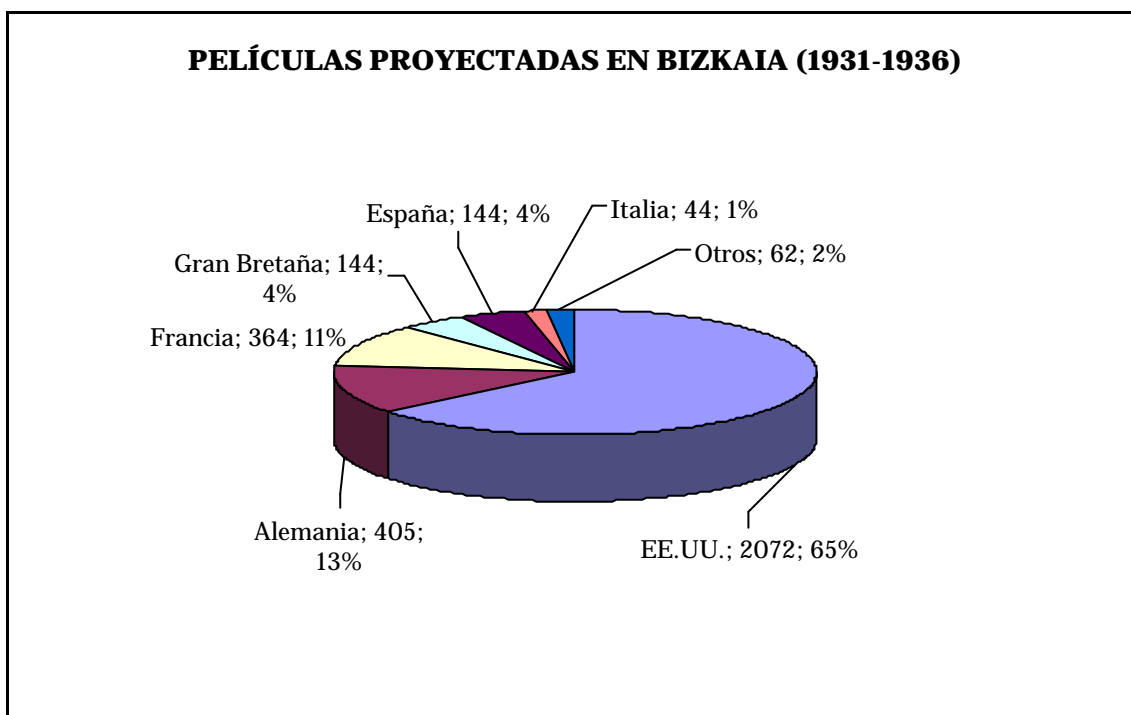


Quien mayor partido sacó de esta situación fue, como habitual, la industria de Hollywood, que superando sus iniciales reticencias retomó sin grandes dificultades la distribución de su material en ambas zonas de guerra y terminó haciéndose con la mayor parte del pastel en el reparto. Incluso en la zona republicana, en un principio más reticente hacia la producción americana, ésta llegó a alcanzar un 60'8 % de la cartelera de ficción durante los años de la guerra.



7.4 Datos totales de la exhibición de largometrajes

Pese a que no contamos con datos totales de las películas exhibidas en Gipuzkoa durante la II República, sí existe un completo estudio de J. B. Heinink que analiza el cine proyectado en Bilbao durante la época. Sus resultados no varían en exceso de los que podría ofrecer Gipuzkoa en las mismas fechas³⁴². Según Heinink, se estrenaron en el periodo 3.307 largometrajes sonoros, de las cuales 2.072 eran producciones norteamericanas (un 62'65% del total), 405 alemanas (12'24%), 364 francesas (11%), 144 británicas (4'3%), 144 españolas (4'3 %), 44 italianas (1'3%), 34 mejicanas (1%), 11 de la URSS (0'33%), 8 argentinas (0'24%), 4 checoslovacas (0'12%), 3 polacas (0'09%), una danesa y una sueca (0'03% cada una).



El cine norteamericano era, por lo tanto, mayoritario, contando con un especial favor del público las películas producidas por la 20th Century Fox (432 cintas), la Paramount (311) y la Metro-Goldwyn-Mayer (303). Más secundariamente, se exhibían también filmes de la Columbia (208), Warner Bros (201), Universal (189), RKO (151) y United Artists (124).

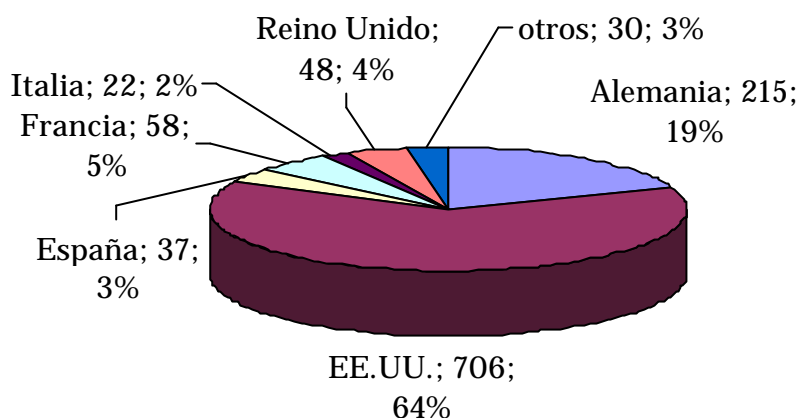
³⁴² Heinink, J.B.: *Catálogo de las películas estrenadas en Vizcaya, 1929-1937*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1986.

Sin embargo, sólo llegaron a las pantallas 258 películas de habla hispana, incluyendo en ellas 114 de producción extranjera rodadas en castellano. Las películas españolas estrenadas en Bilbao durante el periodo, por lo tanto, serán 102, un escaso 3% de la exhibición total. Pese a su crecimiento en los últimos años de la II República, el cine español no alcanzaba más que un favor secundario por parte del público y no había conseguido encontrar una presencia continua en las pantallas. Esta crisis se debía no sólo a las preferencias de los espectadores, que mostraban un mayor interés por las cintas americanas y, en segundo lugar, alemanas y francesas, sino también a la enorme crisis que había provocado la llegada del sonoro en la cinematografía española. La prensa del País Vasco remarcaba cómo 1935 había supuesto un inicio de recuperación de la producción nacional, de la que se afirma, no sin razón, que había mejorado notablemente su técnica y comenzaba a abandonar las constantes temáticas que habían marcado las ya entonces llamadas *españoladas*. El público se hace eco de esta revisión y vuelve a acudir en un número mayor a la proyección de producciones españolas, hasta el punto de que la prensa llega a señalar cómo *“han sido los films nacionales los que más han permanecido en cartel. (...) Algunas de estas películas, batiendo un récord, fueron proyectadas casi siete días consecutivos, cosa que muy contadas veces ha ocurrido”*. Ecos evidentemente más triunfales que realistas, pero que muestran cómo el público comenzaba a eliminar los habituales prejuicios hacia la producción nacional gracias a la revitalización que la industria había mostrado durante la II República.

Los datos de la exhibición de películas en Gipuzkoa durante los años de la guerra no varían notablemente en un primer análisis de los ya señalados. Sobre un total de 1116 películas proyectadas, el cine norteamericano sigue siendo invariablemente el dominante, con un total de 706 cintas (un apabullante 64% del total). La segunda cinematografía que más películas aportó a la cartelera sería la alemana, aunque a una distancia considerable (215 cintas, un 19% del total). Y el resto del pastel se reparte entre otros países con una presencia mucho menor: entre ellos destacan Francia (58, un 5%), el Reino Unido (48, un 4%) e Italia (22, un 2%). Pese al notable crecimiento de la cinematografía nacional, ésta sigue siendo muy minoritaria: un total de 37 películas, con un escaso 3% de ocupación de la cartelera. Las filmografías de países menores (Austria, Hungría, México, Argentina, Checoslovaquia y Portugal) ocupan una franja poco más que residual del 3%, con un total de 30 películas.



PELÍCULAS PROYECTADAS EN GIPUZKOA **(1936-1939)**



Los datos, como puede observarse, varían sólo relativamente si los ponemos en comparación con los referentes a la exhibición en Bizkaia durante el periodo republicano. Se mantiene intocable la absoluta supremacía del cine norteamericano, establecido en una franja que supera cómodamente el 60% de la exhibición, así como el escaso margen en el que se mueve la cinematografía española, en crecimiento durante los últimos años pero estancada en un 3% del total. Pero en el análisis de las restantes nacionalidades sí encontramos una importante variación de las cifras. Los países que durante la contienda se mantienen neutrales o muestran su apoyo a la República tienen cada vez mayores dificultades para encontrar un espacio en las salas guipuzcoanas: el Reino Unido consigue mantener un exiguo porcentaje del 4%, pero la cinematografía francesa pierde su anterior preponderancia descendiendo su cuota de pantalla en más de un 50%: su porcentaje baja de un 11% a un 5%. Un espacio libre que será ocupado, como era más que previsible, por las cinematografías de los países aliados: Italia doblará su presencia en las salas guipuzcoanas y Alemania aumentará en 6 puntos su porcentaje. La cinematografía de ambos países comienza a ocupar un espacio de importancia en la cartelera franquista.

Todos estos datos pueden comprobarse en el siguiente cuadro, que señala cuáles fueron las películas con mayor número de proyecciones en los cines de San Sebastián durante el periodo bélico. Se señala, aparte del título de la película, su nacionalidad, el año de realización y el número de días de exhibición. Debemos señalar que en esta última cifra, cuando una película era proyectada en dos salas de la ciudad un mismo día el dato es cuantificado como dos días diferentes.

PELÍCULAS CON MAYOR NÚMERO DE PROYECCIONES EN SAN SEBASTIÁN (17 de julio de 1936- 1 de abril de 1939)

Película	Nacionalidad	Año	Días de exhibición
1. <i>Sigamos la flota</i>	EE.UU.	1936	28
2. <i>El barbero de Sevilla</i>	Alemania	1938	25
3. <i>El estudiante mendigo</i>	Alemania	1936	21
4. <i>Cinemanía</i>	EE.UU.	1932	20
<i>Roberta</i>	EE.UU.	1935	20
<i>Suspiros de España</i>	Alemania	1938	20
<i>Carmen, la de Triana</i>	Alemania	1938	20
<i>Czardas (sangre joven)</i>	Alemania	1936	20
8. <i>¿Hombre o ratón?</i>	EE.UU.	1936	19
9. <i>La divina gloria</i>	EE.UU.	1935	18
10. <i>Traidores</i>	Alemania	1936	18
11. <i>Tres lanceros bengalíes</i>	EE.UU.	1935	17
<i>¿Quién la raptó?</i>	EE.UU.	1936	17
<i>La generalita</i>	EE.UU.	1934	17
<i>Bolero</i>	EE.UU.	1934	17
<i>Vals real</i>	Alemania	1935	17
<i>A espaldas de la pista</i>	Alemania	1937	17
17. <i>Procesado de mi vida</i>	Francia	1936	16
<i>Espérame</i>	EE.UU.	1933	16
<i>Todo lo condena</i>	EE.UU.	1932	16
<i>Sinfonías del corazón</i>	EE.UU.	1933	16
<i>Los diablos del aire</i>	EE.UU.	1935	16
<i>Compañeros indómitos</i>	EE.UU.	1936	16
<i>Canción de amor</i>	EE.UU.	1935	16
25. <i>Mi ex mujer y yo</i>	EE.UU.	1936	15



El cuadro demuestra sin ningún asomo de duda la preponderancia del cine norteamericano en la cartelera. 16 de las 25 películas más vistas en las salas donostiarras entre 1936 y 1939 procedían de Hollywood. Todas las restantes, si exceptuamos la salvedad de *Procesado de mi vida* (Un mauvais garçon, Jean Boyer y Raoul Ploquin, 1936), de nacionalidad francesa, tenían procedencia alemana. El resto de países no consiguen hacer figurar ninguna de sus películas en el listado de las más vistas: la primera cinta que figura en este *ranking* de procedencia no americana o alemana (hecha nuevamente la salvedad de *Procesado de mi vida*) será *Vida de la Bohème* (Zauber der Bohème, Géza von Bolvary, 1937), cinta austriaca que figura en el puesto número 35, con 14 días de exhibición a lo largo de los tres años de guerra, así como la cinta española *Morena clara*, con el mismo tiempo de proyección. La presencia de la cinta de Florián Rey señala también la aparición *fantasmal* de la cinematografía nacional entre las favoritas del público: entre las diez películas más vistas del periodo encontramos *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Carmen, la de Triana*, las tres *falsas* coproducciones realizadas entre el III Reich y la cinematografía franquista que, pese a figurar como cintas alemanas al ser producidas por compañías del Reich, habían sido realizadas por equipo artístico español y como españolas las entendía el público de la época. Las restantes filmografías son difíciles de encontrar en el listado: *La rosa de los Tudor / Reina por nueve días* (Tudor rose, Robert Stevenson, 1936) y *Vivir* (Vivere!, Guido Brignone, 1937), realizadas en el Reino Unido e Italia respectivamente, sólo figuran por debajo del puesto 70, con 12 días de exhibición. El resto se pierde en el largo listado de películas exhibidas durante aquellos años.

Se percibe también en el cuadro cuál era la situación comercial respecto a las nuevas películas proyectadas en la ciudad. La escasez de estrenos había provocado una enorme expectación sobre cualquier película que llegara por primera vez a las salas, y pese a que el número de cintas nuevas era escasísimo, 16 de las 25 películas más vistas en el periodo eran estrenos para el público donostiarra. Las excepciones son escasas y sólo justifican su presencia en la lista al estar interpretadas por actores cuya popularidad no descendía entre el público pese al transcurrir de los años. Es el caso de *Cinemanía* (Movie crazy, Clyde Bruckman, 1932), película interpretada por el cómico Harold Lloyd aupada al cuarto puesto por su repetida proyección en sesiones infantiles, o de *Espérame* (Louis J. Gasnier, 1933), película de lucimiento del popularísimo cantante Carlos Gardel.



Por lo demás, es de destacar la total ausencia de cintas de propaganda en el listado de películas más apreciadas por el público. Con una única excepción posible, *Traidores* (Verräter, Karl Ritter, 1936), una película realizada por un convencido nacionalsocialista cuyas intenciones son indisimulables para el espectador actual pero que posiblemente no fue vista por el público de la época más que como un melodrama de ambiente bélico. El resto de cintas más taquilleras, sin embargo, pertenecían a géneros populares que entendían el cine como diversión y sin mayores contactos con la realidad política y social circundante. La cinta más taquillera fue *Sigamos la flota* (Follow the fleet, Mark Sandrich, 1936), musical protagonizado por Ginger Rogers y Fred Astaire, que también se aupó al cuarto puesto con *Roberta* (William A. Seiter, 1935). Un género que reaparece nuevamente en otras películas como *El barbero de Sevilla*, con Miguel Ligeró y Raquel Rodrigo; *Suspiros de España*, también con Ligeró, acompañado en esta ocasión por Estrellita Castro; *Carmen, la de Triana*, con Imperio Argentina; la ya señalada *Espérame* de Carlos Gardel, o *Vals real* (Königswalzer, Herbert Maisch, 1935), interpretado por Carola Höhn. El resto de cintas pueden calificarse de melodramas al servicio de las grandes divas cinematográficas -*El estudiante mendigo* (Der Bettelstudent, Georg Jacoby, 1936) y *Czardas* (Heisses blut, Georg Jacoby, 1936), con Marika Röck-, películas de aventuras -*Tres lanceros bengalíes* (Lives of a bengal lancer, Henry Hathaway, 1935) o *Los diablos del aire* (Devil dogs of the air, Lloyd Bacon, 1935)-, comedias para lucimiento de grandes actores -*La divina gloria* (Page Miss Glory, Mervyn LeRoy, 1935) con Marion Davies, *¿Hombre o ratón?* (Strike me pink, Norman Taurog, 1936), con Eddie Cantor- o las inevitables cintas románticas -*La generalita* (Flirtation walk, Frank Borzage, 1934), *Sinfonías del corazón* (Torch singer, George Hall y Alexander Somnes, 1933)-. El público, evidentemente, no estaba interesado por las grandes producciones de propaganda totalitarista.



7.5 La exhibición de largometrajes españoles

El auge del cine español durante la II República continuó recibiendo una notable acogida en sus proyecciones durante el periodo bélico. A su favor jugaba el hecho de aportar las únicas películas realizadas en un castellano fácilmente comprensible por el público: la mayor parte de estrenos extranjeros se pasaban en su versión original subtitulada, opción que disgustaba a gran parte de la audiencia, y las pocas que contaban con una versión en castellano estaban tan deficientemente dobladas que resultaban molestas para muchos de los espectadores. El cine sudamericano era completamente residual en las pantallas, y las películas filmadas en castellano por los grandes estudios de Hollywood se encontraban en muchas ocasiones con el problema que ofrecía para el público español un reparto y unos guionistas por lo general centroamericanos, lo que hacía en muchas ocasiones incomprensibles el acento de los actores y los giros lingüísticos de sus guiones. En esta situación, los largometrajes españoles realizados con anterioridad al 17 de julio no encontraron grandes dificultades para su exhibición.

Paralizada la producción de cintas de ficción por la contienda, los distribuidores no dudaron en rescatar viejas películas republicanas para su exhibición en la zona nacional. Algunas de ellas volvieron a reeditar su antiguo éxito en Gipuzkoa: es el caso de películas como *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), musical interpretado por el *cantaor* Antonio Molina que fue reestrenada tres veces siempre con buen rendimiento en taquilla entre 1937 y 1939; *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935), toda una superproducción que adaptaba la zarzuela homónima con un refinado acabado técnico y que encontró tres reestrenos entre 1936 y 1939; o *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936), comedia de tono conservador sobre los dramáticos efectos en una niña del divorcio de sus padres (el divorcio había sido una de las novedades legales más discutidas impulsadas durante la II República), que por estas paradojas de la época fue dirigida por el primo carnal de José Antonio Primo de Rivera y supervisada por el filocomunista y realizador de vanguardia Luis Buñuel. La película encontró nuevamente el favor del público y contó con dos nuevas carreras comerciales en 1937 y 1938.



Podrían señalarse otras cintas españolas con buen rendimiento económico, como *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935) o *El secreto de Ana María* (Salvador de Alberich, 1935), pero sin duda alguna los grandes éxitos de taquilla en la Donostia de la Guerra Civil fueron las tres películas realizadas por el director Florián Rey e interpretadas por su mujer Imperio Argentina y el gran cómico Miguel Ligeró: *La hermana San Sulpicio* (1934) y, sobre todo, *Nobleza baturra* (1936) y *Morena clara* (1936), que eran una y otra vez repuestas en Gipuzkoa y siempre alcanzaron una importante respuesta de público.

Las tres cintas habían supuesto desde el mismo momento de su estreno un éxito comercial sin precedentes en las pantallas tanto españolas como sudamericanas, poniendo incluso en dificultad la exhibición de sus competidoras americanas. Y habían creado todo un fenómeno de *star-system* español con la actriz Imperio Argentina, que había alcanzado una popularidad inmensa, posiblemente insuperada hasta el día de hoy en el cine español. Única artista nacional capaz de compartir protagonismo en la pantalla con ídolos internacionales como Carlos Gardel o Maurice Chevalier, admirada por personajes tan dispares como Tennessee Williams, Miguel Hernández, Fidel Castro o François Truffaut, sus películas realizadas bajo la dirección de su futuro marido Florián Rey fueron modelos de un cine popular bien realizado e interpretado que alcanzaron un gigantesco éxito. Un éxito que alcanzó sus cotas más memorables en Hispanoamérica: la cinematografía mexicana llegó incluso a producir una parodia infantil de la película bajo el nombre de *Morenita clara* (J. Rodríguez y C. Orellana, 1943).

Morena clara fue, por lo tanto, una presencia continua no sólo en la cartelera sino en la vida cultural y social donostiarra. La presencia habitual de Imperio Argentina en la ciudad no hacía sino acrecentar la expectación por parte del público, dándose en agosto de 1937 el curioso caso de que mientras el cine Novedades pasaba la película de Perojo, el Victoria Eugenia ofrecía su representación teatral por parte de la compañía de Carmen Díaz, quien se autopublicitaba como “*su auténtica creadora*”³⁴³. La obra fue representada con frecuencia en los teatros donostiarras, tanto por la compañía de Carmen Díaz como por la de Guillermina Soto, e incluso un año más tarde la Díaz ofrecerá en su repertorio *Gracia y justicia*, segunda parte de la obra, con la presencia en la sala de su creador literario Antonio Quintero.

³⁴³ *El Diario Vasco*, 26 de agosto de 1938.



Ideológicamente, podría sorprender en un principio el tono conservador de este cine republicano, perdido en tramas decimonónicas de mujeres que quieren recuperar la *honra* perdida por la maledicencia popular (*Nobleza baturra*), de rechazos frontales al divorcio de una pareja (*¿Quién me quiere a mí?*) o en castísimas historias de amor entre un médico aragonés y una novicia andaluza (*La hermana San Sulpicio*). En realidad, eran éstos y no otros los gustos del público español de la época, cuyos gustos e intereses no avanzaban a la velocidad de los cambios políticos. El cine de la II República aparece siempre barnizado por una capa de moral y conservadurismo que le permitirá evitar cualquier prohibición de la Junta de Censura franquista, y de hecho *Morena clara* fue la única película española que se proyectó continuamente sin ningún tipo de problema en las pantallas de ambos bandos durante la Guerra Civil. Fue éste también el caso de las películas de Filmófono (*Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?*), una de las productoras más cercanas al espíritu de la República cuyas películas eran supervisados por uno de los cabecillas de la izquierda más extremista, Luis Buñuel. Pero sus cintas no sólo fueron recicladas sin grandes problemas por la España nacional, sino que en la publicidad de la época incluso se señalaba el nombre de la productora como gancho comercial. En realidad, más allá de la cabeza pensante que se escondiera tras las cintas, estas historias de niñas abandonadas buscadas desesperadamente por un padre arrepentido de su anterior vida disipada o las adaptaciones de zarzuelas decimonónicas no daban lugar a grandes salidas de tono de los parámetros permitidos en *la nueva España*.



7.6 La exhibición del cine alemán

Si bien el cine alemán de principios del sonoro se había especializado en la realización de un cine de orientación izquierdista, la llegada al poder del Partido Nacionalsocialista Alemán hará desaparecer unas películas que con el nuevo régimen serán calificadas despectivamente como “producto del *Systemzeit*³⁴⁴”. A lo largo de los años 20 y principios de los 30, la República de Weimar había estabilizado en toda Europa la expansión de una potente industria cinematográfica que encontró una importante respuesta de público y crítica y que, además de lanzar a la fama a nivel planetario a numerosos actores y realizadores, había convertido a la productora alemana UFA en la principal casa cinematográfica de toda Europa. La recién nacida Alemania nazi intentará aprovechar esta situación: sin perder de vista el modelo hollywoodiense, que mimetiza en numerosas ocasiones, el III Reich potenciará el desarrollo de la industria y el asentamiento del *star-system* alemán. Pese a lo que pudiera pensarse, la orientación ideológica de su cine no será nunca prioritaria: si bien se liman los componentes más izquierdistas del cine de Weimar, la creación de películas de propaganda no será nunca prioritaria en el III Reich, y menos aún en su fase inicial. El gobierno nazi tenía claro que sus películas debían combinar propaganda con espectáculo popular, y en caso de conflicto nunca dudó que el componente sacrificado debía ser el primero. Las grandes posibilidades de llegada de capital extranjero que ofrecían los largometrajes de ficción provocaron su orientación hacia géneros populares, ampliamente comerciales y aceptados en el mundo entero, y a dejar el componente ideológico para el mercado de los noticieros y documentales.

El artífice de esta nueva orientación será uno de los más inteligentes miembros de la elite del III Reich, Joseph Goebbels. Activo dirigente desde 1933 del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP, Ministerio del Reich para Instrucción Popular y Propaganda), Goebbels se responsabilizará “de todo el alimento intelectual de la nación, de la propaganda del Estado, de la cultura y la economía, de la información al público alemán y extranjero y de la administración de todos los organismos creados para estos fines”³⁴⁵. Tan amplios

³⁴⁴ Término despectivo muy frecuente en la Alemania nazi para designar la República de Weimar.

³⁴⁵ Decreto del Gobierno Alemán del 30 de junio de 1933.



cometidos llevan a Goebbels a reorganizar completamente la estructura del RMVP, haciendo nacer la Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich) de la que dependerá la Reichsfilmkammer (Cámara Cinematográfica), responsable directa del terreno audiovisual y a la que debían pertenecer obligatoriamente todos los profesionales de la industria cinematográfica alemana. El gobierno de Hitler era el primero que veía con claridad las posibilidades que ofrecía la capacidad propagandística del cine y, en consecuencia, adjudicará al medio audiovisual “*una misión muy importante: constituirse en uno de los más valiosos factores trascendentales en la educación de nuestra nación*”³⁴⁶. La estructura cinematográfica del III Reich, asombrosamente eficaz, será modelo de la futura administración franquista: el establecimiento de la censura previa de guiones para futuros proyectos cinematográficos o películas ya realizadas, o la clasificación de las cintas en categorías según su “calidad” para el disfrute de subvenciones estatales y del recorte impuestos a los productores, son medidas nazis que estarán en la base del futuro aparato burocrático franquista para la cinematografía. El gobierno alemán, a lo largo de los siguientes años, ofreció siempre a Franco su más amplio apoyo para la estabilización de este nuevo sistema en un país que ya consideraba *satélite*.

Goebbels, convencido como todos los integrantes de la alta cúpula nacionalsocialista de la importancia no sólo propagandística sino también económica del cinematógrafo, entiende el relanzamiento de la industria como una misión prioritaria, controlando personalmente la calidad de todo el material audiovisual rodado en el país e intentando establecer para las realizaciones del III Reich un sólido planteamiento que permitiera mantener el ritmo industrial alcanzado durante la República de Weimar. Pero los problemas para conseguirlo fueron numerosos y se manifestaron desde su misma llegada al poder. Comenzando por la decisión más drástica tomada en la industria cinematográfica alemana: en una fecha tan temprana como el 29 de marzo de 1933, la UFA decide expulsar de su plantilla a todos los judíos y “artistas degenerados” (*entartete Künstler*) que formaban parte de ella, traspasando al mundo cultural las leyes de la “limpieza de sangre” desarrolladas por el gobierno nazi. Medida enormemente conflictiva en una industria dominada por la comunidad hebrea: excelentes

³⁴⁶ *El cine como educador*, discurso de Goebbels para la presentación del trabajo cinematográfico de las Juventudes Hitlerianas celebrado en Berlín el 12 de octubre de 1942.



directores como Erich Pommer, Max Ophüls, Billy Wilder, Georg Wilhelm Pabst o Robert Wiene y conocidos actores como Peter Lorre o Conrad Veidt, piezas claves para el cine alemán, se ven obligados a abandonar el país en un breve plazo de tiempo. El éxodo aumentará en los siguientes años, cuando la cada vez mayor presión hacia los elementos no perfectamente encuadrados con los planteamientos nazis provocarán un nuevo exilio de personalidades del cine alemán, como el director Fritz Lang. Todo ello se traduce en una importante caída de las exportaciones: si en 1932 las ventas al extranjero del cine alemán suponían un 40% de sus ingresos, en 1936 esta cifra bajará hasta un insignificante 6%³⁴⁷, descenso provocado no sólo por la baja calidad de los productos ofrecidos sino también por el bloqueo de grupos izquierdistas y judíos hacia la producción alemana (boicot muy evidente en países como Francia, Estados Unidos o España). Para dificultar todavía más la situación, los cineastas que quedaban en el país, ante la falta de competencia, habían subido espectacularmente sus exigencias económicas y terminaron llevando a las productoras a una situación de ruina virtual sólo solventada por las importantes ayudas monetarias sostenidas por el gobierno del III Reich.

La crítica situación urgió a Goebbels a tomar diversas medidas que con notable éxito intentaron recuperar la calidad del cine alemán. Hábilmente, el propio Goebbels señalaba entre sus prioridades que *“el cine no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, pero esto no quiere decir que se deba prescindir del público; al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación de sus gustos”*³⁴⁸. Este planteamiento dará la norma de lo que será el cine alemán a lo largo de la década de los 30, una producción orientada hacia la alta comedia o el musical, por lo general bien realizado, del que se elimina cualquier concesión considerada “populachera” (cintas folklóricas, cómicas sin entidad, derivados del cabaret o géneros como el fantástico, el terror o la ciencia-ficción, que habían sido pilares de gran parte del cine alemán producido hasta la época). El mismo Hitler anunciaba continuamente la separación entre el cine político y el comercial (*“quiero explotar el cine como instrumento de propaganda, pero de tal manera que quien vaya a la sala pueda darse cuenta claramente de que está viendo una película política. Siento náuseas cuando encuentro la propaganda política disimulada bajo el manto*

³⁴⁷ España, Rafael de: *El cine de Goebbels*. Ariel, Barcelona, 2000, p. 20.

³⁴⁸ Discurso a cargo de Goebbels con motivo de la clausura del Congreso Internacional del Cine celebrado en Berlín en 1935.



*del arte. O arte o política.*³⁴⁹), y en consecuencia la realidad económica terminó imponiéndose, quedando la potencial orientación propagandística del séptimo arte postergada a un segundo plano. Ésta quedaba cubierta con un escaso número de cintas que continuaban reflejando el ideario nacionalsocialista y que cubrían el necesario cupo de la Gleichschaltung o nazificación de la industria cinematográfica. Resulta complicado establecer una cuantificación fiable de la producción cinematográfica alemana de la época, pero nos puede servir de ayuda para ello saber que al finalizar la II Guerra Mundial, en un momento de máxima precaución ideológica, de las 1.363 películas producidas por el III Reich las diferentes comisiones de censura aliadas sólo consideraron peligrosas 208, un escaso 15% de la producción total. En 1951, la Comisión Aliada de Control hacía incluso descender la cifra, pues consideraba que sólo 141 eran en realidad políticamente censurables, y muchas de ellas por aspectos realmente insignificantes³⁵⁰.

La recuperación de la estabilidad económica del cine alemán no resultó especialmente compleja: la creación por el gobierno nazi del Filmkreditbank (FKB) para repartir generosas subvenciones a la industria, la más o menos disimulada eliminación de la exhibición de cine extranjero que pudiera suponer merma en el rendimiento de las películas nacionales, o la concentración de la producción, especialmente en manos de la ya completamente nazificada UFA, fueron medidas que relanzaron rápidamente la industria. La taquilla de los filmes alemanes en el mercado interior aumentará de manera espectacular, cuaduplicando su rendimiento entre 1936 y 1942³⁵¹. Y pese a haber dejado en cierta medida de lado el aspecto propagandístico, el cine contribuía indirectamente al control ideológico de la masa popular: se habilitaban salas de cine en los colegios para proyectar películas que reforzaran la conciencia nacionalsocialista de los niños, se sustituían en las salas comerciales los programas dobles por los formados por una sola película acompañada por documentales y noticiarios de visión obligatoria para los espectadores (imposibilidad de entrar con retraso a la sala, prohibición de abrir las puertas de la sala durante su proyección para evitar la esperable huida de los espectadores al bar), se

³⁴⁹ Observaciones señaladas por Hitler al actor alemán Tony van Eyck en conversación informal, recogidas por el periódico *New York Times* el 16 de abril de 1933.

³⁵⁰ Information Services Division, Control Commission for Germany, *Catalogue of forbidden German features and short film production held in zonal film archives of the Film Section*. Recogido en Hull, David Stewart: *Il cinema nel Terzo Reich. Studio sul cinema tedesco degli anni 1933-1945*. Cinque Lune, Roma, 1972, p. 19.

³⁵¹ España, Rafael de: *Op. cit.*, p. 25.



eliminaba la crítica cinematográfica en periódicos y revistas para evitar cualquier reseña negativa de la producción nacional, se iniciaba la producción de películas abiertamente antisemitas.

Pero quedaba pendiente para la industria recuperar la explotación de las películas en el extranjero, parte fundamental para recuperar el antiguo esplendor del cine nacional. El problema principal se encontraba en los países alejados de los parámetros fascistas, donde el programa desplegado por III Reich no conseguía alcanzar el éxito deseado. La cinematografía alemana era, junto a la francesa, la más importante del continente; sus actores, tremendamente populares, formaban un pujante *star-system* europeo; y sus industrias, tanto de producción como distribución, contaban con décadas de experiencia y notables resultados económicos. Las películas alemanas habían conseguido incluso introducirse en Estados Unidos, aunque sólo en circuitos secundarios, y sus frecuentes coproducciones con Francia e Inglaterra ampliaban enormemente su radio de alcance. Pero el cine alemán encontró un enemigo imbatible en la producción de Hollywood, masivamente aceptada por el público de todo el planeta.

Era ésta la situación que se vivía respecto al cine alemán en la España republicana. La producción norteamericana era mayoritaria (250 películas estrenadas en 1934, un 52'7 % de la exhibición total), pero la alemana se confirmaba como la segunda opción preferida por los espectadores (100 cintas, un 21'1 % del total). El cine teutón había sido acogido con agrado por los espectadores de la II República, encontrando su hueco en el circuito de salas comerciales y aumentando su presencia gracias a las proyecciones marginales que continuamente organizaban los grupos de derecha y especialmente los cine-clubes de Falange. Al llegar 1936, el cine alemán en España era una realidad tan tangible que durante la guerra en el Madrid asediado se seguían proyectando películas producidas en el III Reich, pues éstas eran solicitadas por el público pese a las reticencias de las autoridades.

Ante esta situación, es fácil imaginar que el estallido de la contienda fue visto como una oportunidad dorada por el cine alemán. La colaboración política y militar con la España franquista podía abrir de par en par las puertas de las salas del país aliado, y la ayuda militar y política prestada por el III Reich podría traducirse a corto plazo en una filtración masiva de cine alemán en los cines de la zona nacional. Y de ahí al jugoso mercado sudamericano había un paso: las películas españolas eran tremendamente populares en el



continente, y la red de distribución cinematográfica en Hispanoamérica estaba controlada en gran parte por compañías del país aliado. E Hispanoamérica era un mercado de importancia descomunal: según datos del investigador Peredo Castro, existían en el continente 7.000 salas abiertas a unos 100 millones de espectadores potenciales³⁵². El III Reich ve con interés la posibilidad no sólo de exportar su cine a España, sino incluso de levantar diversas coproducciones con el país aliado.

Pronto, los motivos para ver cine alemán en Europa se convertirían en expeditivos. La cinematografía del III Reich entra en una dura crisis en 1936, pero poco tiempo después la inversión alemana en campañas militares permitirá a sus películas abrirse paso sin excesivas dificultades en nuevos mercados: Francia, Holanda, Bélgica, Polonia o la España nacional mostraron un renovado interés por una cinematografía que hasta entonces se había visto relegada a una posición importante pero siempre secundaria. Y la España franquista se vio inundada por productos cinematográficos alemanes que alcanzaron unos rendimientos de taquilla cada vez mayores. El caso de Gipuzkoa fue sintomático de ello: en la provincia, Falange, principal valedora del cine alemán, nunca fue mayoritaria, y sus películas fueron observadas en principio con desconfianza por los principales grupos políticos, católicos y reaccionarios. La eliminación de cualquier valor religioso y un tratamiento de las relaciones sexuales que iba mucho más allá de lo permisible pusieron siempre bajo estricta observación al cine alemán por parte de las autoridades. Pero el discurrir de los acontecimientos políticos irá eliminando lentamente cualquier reticencia. La presencia del cine alemán, tanto en sus largometrajes como en sus documentales y noticieros, fue aumentando progresivamente durante los tres años de guerra, y el público guipuzcoano fue viendo cada vez con mayor agrado unas películas por lo general de buena calidad. El cine alemán se asentó sin grandes problemas en la provincia y sus actores principales alcanzaron un *status* similar al de las grandes estrellas de Hollywood. Las principales producciones del III Reich, especialmente las realizadas por el emporio UFA, se proyectaron asiduamente en las pantallas guipuzcoanas, y sus películas más importantes alcanzaron en la provincia rendimientos similares a las grandes producciones de Hollywood. Curiosamente, datos no muy lejanos a los manejados en la España “roja”: como se señalaba

³⁵² Peredo Castro: “Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942). *Archivos de la Filmoteca* num. 40, febrero de 2002, pp. 126-141.



anteriormente, la importancia alcanzada en tiempos de la II República por la cinematografía alemana había provocado una continua demanda por el público de la zona republicana, y pese a las suspicacias presentadas por el gobierno leal la cinematografía alemana consiguió un 4'9 % de cota de pantalla en ella durante los tres años de guerra: un cuarto puesto en el total de cine proyectado, por detrás de las producciones americanas, españolas y francesas³⁵³.

Los datos demuestran esta importante presencia del cine alemán en la zona nacional: de los 165 títulos extranjeros presentados a la censura franquista en 1937, 70 eran alemanes, frente a los 74 norteamericanos. Alemania se había asentado con fuerza en el mercado español, y salvo la eterna excepción norteamericana, había conseguido eliminar cualquier asomo de competencia: el tercer país extranjero con mayor presencia cinematográfica en la España nacional era Italia, con un total de... 5 películas³⁵⁴. El mercado se había abierto al III Reich, que centra sus esfuerzos en obtener una presencia dominante, por encima de la todopoderosa industria norteamericana. Y Alemania comienza a ver con interés la posibilidad de colocar en la España nacional sin mayores dificultades su producción total: en 1937 se habían realizado en el país 89 películas, número que ascendería a 99 en 1938 y a 108 al año siguiente. Las cifras cuadraban y España se convierte en un mercado potencial de indudable interés.

El 4 de mayo de 1938, el estado mayor del gobierno alemán³⁵⁵ se pone en contacto con Burgos. La avalancha de cine norteamericano, señalaba, frenaba la expansión del cine no sólo nacional sino también de los países aliados, ante lo que las autoridades del III Reich no dudan en solicitar *“limitar la importación de películas de tendencia distinta, especialmente las americanas”*. Sus películas, además, eran más acordes con la España nacional que las de las cintas estadounidenses, de *“de tendencia liberal y marxista”*. *“La Cámara Oficial Cinematográfica de Alemania celebraría además que las películas alemanas, en especial aquellas que por la censura oficial alemana hayan sido clasificadas como valiosas desde el punto de vista educativo, artístico o de política estatal, disfruten de un trato benévolo por*

³⁵³ Cabeza, José: *Op. cit.*, p. 33.

³⁵⁴ Datos de Álvarez y Sala: *Op. cit.*, p. 207.

³⁵⁵ Léase el Ministerio de Prensa y Propaganda, el de Industria y Comercio y la Cámara Cinematográfica del III Reich. La carta se reproduce y comenta en Álvarez y Sala: *Op. cit.*, pp. 207-208.



*parte de la Censura Española*³⁵⁶. El III Reich solicitaba un trato preferente a la administración franquista, apelando a su apoyo al golpe de estado desde su mismo estallido. Y Franco se hizo eco de esta petición, dando a Alemania el trato de “*nación más favorecida*”. Diversos acuerdos fueron sucediéndose durante el resto de la guerra, pero pese a todos los esfuerzos el gusto del público nunca cambió y el cine alemán no conseguirá la primacía en la exhibición cinematográfica, quedando perennemente relegado a un segundo plano tras la industria de Hollywood.

Pero pese a todo, las relaciones entre los diversos gabinetes de censura y el cine del III Reich no estuvieron exentas de numerosos incidentes y desconfianzas mutuas. Si el inicio de la guerra había visto cómo el bando nacional apiñaba a una masa informe de grupos de derecha simpatizantes con el fascismo que se extendía imparable por Europa, el transcurso de la contienda iba dando forma a la envoltura ideológica del nuevo régimen. Y la recién nacida identidad nacionalcatólica comenzaba a entrar en conflicto con una parte de la ideología fascista. El abierto carácter antisemita y anticomunista de algunas de las películas alemanas era aceptado sin problemas por el gobierno de Burgos, pero la permisividad moral de un III Reich que había roto con la escala de valores de la Iglesia Católica comenzaba a levantar suspicacias entre los burócratas de la censura. El cine alemán permitía situaciones impensables para la España de Franco: desnudos, relaciones sexuales fuera de la familia tradicional, planteamientos inaceptables sobre temas como la eutanasia, el aborto o el divorcio. E incluso muchas de las películas más inocuas de la producción alemana, las dedicadas al mero entretenimiento, transparentaban una escala de valores juzgada *inmoral* por las autoridades franquistas. Los conflictos entre ambas administraciones aumentarán con el paso de los años, pues el gobierno alemán no comprendía las reticencias mostradas por Burgos hacia un país aliado que aportaba grandes cantidades de hombres y material bélico al conflicto. Pero las tensiones nunca terminaron de estallar: en realidad, y aunque Goebbels seguía afirmando con orgullo que las películas del III Reich “*son particularmente indicadas para difundir la mentalidad y la cultura alemana en el mundo, haciendo así propaganda a la nueva Alemania*”, lo cierto es que sus largometrajes cumplían mejor una función económica que propagandística. Los problemas del cine

³⁵⁶ *Proposiciones*, documento firmado por Schwartz y Linsenmeier en representación del Ministerio de Prensa y Propaganda, Ministerio de Industria y Comercio, y Cámara Oficial de Cinematografía del III Reich. Fechado el 4 de mayo de 1938 en Burgos. AGA (03)049.001 21/00269.



alemán con la Junta de Censura fueron puntuales y siempre anecdóticos, no pasando por lo general de algún recorte tan insignificante como absurdo en contadísimas películas, como la frase “*todo para unos y nada para todos*” que entonaban los protagonistas de *El encanto de una noche* (*Le jeune fille d’une nuit*, Reinhold Schunzel y Roger Le Bon, 1935). Pero el cine del Reich también encontró una fuerte oposición moral en algunas ocasiones: la estricta Junta sevillana llegó a bloquear durante casi un año la exhibición de *El irresistible* (*Der unwederstehliche*, Geza von Bolvary, 1937)³⁵⁷, preocupada por el sugerente camisón exhibido por su actriz principal, Anny Ondra, e incluso a vetar radicalmente *El acorazado Sebastopol* (*Weisse sklaven*, Karl Anton, 1936).

No fueron más que discrepancias puntuales que no impidieron que el cine alemán llegara sin grandes problemas a la zona nacional. Especialmente el de aventuras y el musical, que van a contar con una presencia masiva en las pantallas guipuzcoanas durante los años de la contienda. La UFA, productora controlada por el gobierno del Reich, no sólo va a tener garantizado el estreno de cualquiera de sus películas en territorio nacional, sino que además las cintas protagonizadas por sus estrellas van a alcanzar un enorme calado entre el público. Los películas de Anny Ondra, Gustav Fröhlich, Paul Hörbiger, Lili Dagover o Willi Fritsch van a proyectarse con continuidad en las pantallas guipuzcoanas, sus antiguas películas en las que sólo participaban como actores secundarios son reestrenadas con todos los honores alzando sus nombres a la cabecera de cartel, y figuras como Mártha Eggerth van a alcanzar una posición superior a la de muchos de los grandes actores de Hollywood: hay momentos en los que hasta tres películas suyas se proyectan en el mismo día en las pantallas donostiarras. La Junta de Censura encontraba escasos problemas con unas películas que no eran en realidad más que modestas cintas de aventuras y operetas filmadas con escaso afán propagandístico. Su labor se centraba en los documentales y sobre todo los noticiarios UFA, que durante 1937 y 1938 llegaban puntualmente a la pantalla del cine Novedades mostrando los avances del III Reich y sobre todo de sus tropas por todo el continente europeo.

Curiosamente, la España franquista tardó en asumir una práctica que pronto será aceptada *de facto* por los países de la órbita

³⁵⁷ La película no llegaría a las pantallas donostiarras hasta el 2 de septiembre de 1938, cuando tendrá su estreno en el cine Miramar, encontrando, por cierto, una importante respuesta del público.



fascista, la prohibición de cualquier película extranjera considerada “ofensiva” por alguno de ellos³⁵⁸. Ello permitió la exhibición en Donostia de numerosas películas que habían sido rigurosamente prohibidas por la Alemania nazi. Así, el Kursaal reestrenaba el 10 de abril de 1938 la cinta inglesa *Catalina de Rusia* (Catherine the great, Paul Czinner, 1934), cuyos únicos dos pases en Alemania cuatro años antes habían provocado tumultos entre la policía y las SA. Éstas intentaban bloquear la exhibición de una cinta protagonizada por Elizabeth Bergner, actriz hebrea nacida en Alemania y huida a Inglaterra tras el inicio de las leyes raciales en su país, que había realizado diversas declaraciones antinazis en la prensa británica. En ocasiones, los ecos de las leyes antisemitas fueron amplios y llegaron hasta la España franquista, donde la exhibición de películas con reparto judío encontró diversas trabas, pero si bien es cierto que con el avance de la guerra la participación de algunos actores y técnicos (el realizador Walter Reisch y la actriz Franziska Gaal, judíos ambos, o los intérpretes Brigitte Helm y Hans Albers, condenados por “contaminación racial” al haberse casado con personas de religión hebrea) en películas que llegaban a las carteleras donostiarras llegaron a ser parcialmente silenciados, también es cierto que sus películas se proyectaban una y otra vez en las pantallas guipuzcoanas. Conclusión, por otra parte, lógica, pues su popularidad era tal que pese a su orientación religiosa ni tan siquiera el gobierno del III Reich había llegado a prohibir su participación en nuevos rodajes. Lo cierto es que las leyes antihebraicas quedaron siempre lejos de los intereses de la España de Franco y no resulta complicado encontrar películas prohibidas en la Alemania nazi que llegaron sin problemas a las pantallas donostiarras, como *El enemigo público número 1* (Manhattan melodrama, W.S. Van Dyke, 1934).

¿Qué tipo de cine alemán llegaba a las pantallas guipuzcoanas? Pues un porcentaje elevadísimo de la producción del III Reich, que probablemente era disfrutado por el público guipuzcoano más por su carácter de espectáculo que por sus intenciones propagandísticas, aunque sin llegar a desdeñar nunca estas últimas. No son ni mucho menos mayoritarias en las pantallas donostiarras del periodo las grandes películas oficiales alemanas, aquellas que crean una estética

³⁵⁸ La norma no se considerará ley en España hasta la firma del pacto hispano-italiano del 23 de abril de 1942 a cargo de Eitel Monaco; Mario Forni; Antinori, agregado de la embajada italiana en España; Carlos Fernández Cuenca, miembro del Departamento Nacional de Cinematografía; y González Alonso, agregado de prensa en la embajada española en Roma. Recogido en Díez Puertas, Emeterio: *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, p.110.



propriadamente nazi y que intentan realizar una labor publicitaria directa para el III Reich, como las grandes óperas de masas de Leni Riefenstahl. La escasa rentabilidad económica que habían alcanzado en su propio país no animó a las distribuidoras a explotarlas masivamente en el extranjero. Y de todos modos, su objetivo primordial quedaba ya cubierto por los noticiarios y documentales nazis, que sí que contaban con una importante distribución por toda la provincia. Pero sí fueron enormemente populares en Gipuzkoa algunas de las cintas que, de manera poco encubierta, realizan abiertas parábolas del régimen nacionalsocialista. Muchas de ellas eran grandes producciones del cine alemán y, como tales, contaban con un apabullante aparato publicitario y estaban destinadas a ocupar las pantallas gupuzcoanas durante muchos días.

Merece la pena detenerse a analizar la carrera comercial en los cines donostiarras de algunas de ellas. Como el caso de *El soberano* (Der herrscher, 1937), parábola sobre la necesidad del mando único y la obediencia ciega que ve a Emil Jannings en el papel de director de una empresa que sólo consigue ser salvada de la ruina gracias a sus rígidos métodos. La figura del empresario no dista en exceso de la de un dictador (incluso es llamado *Führer* por sus trabajadores), la actitud de los obreros corresponde a la que el nazismo supone al pueblo alemán, e incluso la retórica de Jannings en los consejos de administración afirma que la empresa trabaja por el bien del estado y que el deber de sus miembros es obedecerle incluso si sus decisiones pudieran llevarlos a la ruina. La película concluía, además, con una secuencia de ecos abiertamente acordes con los planteamientos nacionalsocialistas: el empresario, retirado para afrontar el deseado matrimonio con su antigua secretaria, lega su herencia y la gestión de la fábrica a sus obedientes trabajadores y no a su impresentable familia, en consonancia con la ley Freisler sobre la propiedad recién aprobada por el gobierno nazi. Dirigida eficazmente por Veit Harlam, destinado ya a convertirse en el director oficial de la Alemania nazi, la película contó con una poderosa campaña publicitaria basada en la inmensa popularidad de Emil Jannings (“*grandiosa película de Hispania Films por el colosal artista Emil Janning [sic], el único*”, rezaba la publicidad que a diario aparecía en prensa desde una semana antes de su estreno³⁵⁹) y tras su llegada al Miramar en noviembre de 1937 se asentó en los cines de la SADE durante más de una semana, cifra muy considerable en aquel momento.

³⁵⁹ *El Diario Vasco*, 19 de noviembre de 1937.



El gusto del público por estas producciones propagandísticas queda patente en el éxito alcanzado por las películas del realizador Karl Ritter, donde las intenciones de glorificar la causa nazi eran mucho más abiertas y en las que no hay la menor búsqueda de la sutilidad con la que en ocasiones películas como *El soberano* conseguían encubrir sus fines. Estrenadas casi sin ninguna publicidad y con repartos que no incluían grandes nombres del cine alemán, no por ello sus películas dejaron de encontrar un enorme apoyo del público donostiarra: *Patriotas* (Patrioten, 1937) consiguió monopolizar la cartelera del Victoria Eugenia durante toda la Navidad de 1937, momento de máxima pugna en la taquilla, y prolongó su estancia intermitentemente en los cines donostiarras hasta entrado febrero del año siguiente. Y el reestreno de otra cinta de Ritter, *Traidores* (Verräter, 1936), contó con cuatro carreras comerciales entre 1937 y 1938. Protagonizadas ambas por Lida Baarova, actriz amante de Goebbels, sus títulos, de una evidencia sólo comparable a la de sus contenidos, dan una idea clara del contenido de estas películas, aún más sangrante al saber que eran concebidas especialmente para un público juvenil, cuando no infantil. El trazado ideológico de las cintas que dirigió Ritter permitió a las temibles SS, guardia personal de Hitler, conceder al director el título de “*nuestro querido amigo (...) un auténtico nacionalsocialista*”³⁶⁰. Todo un reconocimiento para un cineasta que en 1937 llega a realizar una película, *Unternehmen Michael*, con la intención de “*mostrar a la juventud alemana que una muerte sin sentido, como mero sacrificio, tiene un auténtico valor moral*”³⁶¹.

En efecto, este tipo de cine encontró el favor del público guipuzcoano, hasta el punto de que fueron rescatadas de los cajones de las distribuidoras viejas películas de propaganda ya explotadas previamente. Es el caso de *Santa Juana de Arco*, extravagante producción biográfica de la UFA en la que se parangonaba a *la Pucelle* con el propio Hitler, pues, como señalaba el programa de mano de la película, la santa era “*un guía que había salvado a su pueblo de la desesperación*”³⁶². La cinta fue reestrenada en el Victoria Eugenia el 23 de noviembre de 1937, pero no superó el día único de exhibición.

Al margen de este cine de abierta propaganda, la producción nazi realizaba un enorme número de cintas de intención

³⁶⁰ Altmann, John: “Movie’s role in Hitler’s conquest of German youth”, en *Hollywood Quarterly* n. 32, p. 382. Berkeley, California.

³⁶¹ *Ibidem*, p.383

³⁶² *New York Times*, 28 de abril de 1935.



aparentemente aséptica pero en las que no es difícil rastrear huellas de los principales rasgos de los planteamientos nacionalsocialistas. Era un cine abiertamente comercial y visto con agrado por la jerarquía nacionalsocialista, cuyo alcance ideológico se preveía mucho mayor al aparecer camuflado bajo la apariencia de los géneros más populares. Algo especialmente notorio en las películas de aventuras, muy habituales en la cinematografía alemana. El verano de 1937 las pantallas del Miramar y el Petit Casino ofrecen a un mismo tiempo el estreno de *El emperador de California* (*Der kaiser von Kalifornien*, 1936), un *western* dirigido e interpretado por Luigi Trenker que va a encontrar tal éxito que la película será reestrenada un año después con un fuerte aparato promocional, volviendo a encontrar un gran eco entre el público donostiarra. Trenker no contaba ni tan siquiera con la nacionalidad alemana: tirolés de pasaporte italiano, había comenzado su carrera como extra y actor de reparto para ir consiguiendo poco a poco una mayor notoriedad. Adquirirá la fama al comenzar a realizar películas dirigidas e interpretadas por él mismo en las que desarrolla un personaje no muy lejano al que interpretaba por aquellos años en Norteamérica John Wayne: un hombre fuerte, sencillo y honesto que vive al aire libre y que siempre está dispuesto a combatir cualquier tipo de injusticia. Posiblemente, las intenciones nacionalistas que se escondían bajo estas modestas historias no eran siempre evidentes, pero ello no implica que fueran inexistentes, y de hecho no sólo Trenker fue un combativo miembro del partido bajo el primer nacionalsocialismo, sino que el propio Hitler recordaba haber visto varias veces los principales títulos del realizador³⁶³. Y Goebbels, en el encuentro que mantiene con artistas y productores en el Kiserhof Hotel berlinés, había defendido que la película de Trenker *Por la libertad* (*Der rebell*, 1932) era uno de los espejos en los que debía mirarse la industria cinematográfica alemana por ser “*la síntesis perfecta entre la épica nacional y un alto nivel artístico*”.

Pero lo cierto es que, más allá de estas intenciones ideológicas más o menos escondidas en las películas de trayectoria comercial, el cine de propaganda nazi, por lo menos en su versión de largometrajes de ficción, no fue general en las pantallas guipuzcoanas. Sorprende incluso ver cómo una de las primeras películas alemanas proyectadas en San Sebastián tras la toma de la ciudad por las tropas franquistas fue precisamente *Amoríos* (*Liebelei / Une histoire d'amour*, 1933), una coproducción franco-alemana basada en una novela de Schnitzler en la que se mostraba

³⁶³ Wolf, Josef: *Theater und Film im Dritten Reich*, p. 335.



en pantalla a todo el *star-system* del cine nazi: Wolfgang Liebeneier, Gustaf Gründgens, Maga Schneider, Olga Tsechowa... Un seguro éxito de taquilla del cine del III Reich que (¡sorpresa!) escondía un canto al pacifismo al rechazar su director, Max Ophüls (por cierto, judío y por aquellas fechas ya exiliado en Estados Unidos), la exaltación de la clase militar que la película sólo aparentemente pretendía. Un nuevo ejemplo de cómo incluso en la Alemania nazi cualquier tipo de connotación ideológica jugaba siempre un rol secundario frente a las leyes de mercado.

Y de este modo, las películas alemanas con mayor presencia en las carteleras guipuzcoanas, las que realmente atraían al público a las salas, eran cintas mucho más comerciales y acordes con géneros menores que apasionaban especialmente al público femenino de la época. Basta leer los títulos de la mayor parte de las estrenadas en Donostia para comprender a qué tipo de cine nos referimos: *Amor de húsar* (Ihr leibhusar, Hubert Marischka, 1937), *El teniente del amor* (Liebeskommando, Géza von Bolváry, 1931), *Érase una vez un vals* (Es war einmal ein walzer, Victor Janson, 1932), *Déjame quererte* (Des jungen dessauers grosse liebe, Arthur Robison, 1933), *Desfile de primavera* (Frühjahrsparade, Géza von Bolváry, 1935), *La bailarina vienesa* (Fanny Elssler, Paul Martin, 1937), *La reina del amor* (Liebeslied, Fritz Peter Buch y Herbert B. Fredersdorf, 1935), *La felicidad no es el dinero* (Die fahrt ins grüne, Max Obal, 1933)... En fin, nada que levantara especiales suspicacias en la Junta de Censura. El producto medio alemán era una película realizada bajo el patrón del más rutinario cine norteamericano, alejada de cualquier parámetro político y orientada hacia los géneros más comerciales del momento: comedias románticas, cintas de aventuras y sobre todo musicales, que en este caso explotaban el vals hasta la extenuación. Era un cine de rápido consumo, por lo general muy correctamente realizado, y que apasionaba en las salas donostiarras... y en las del III Reich, donde pese a los esfuerzos del gobierno por hacer circular las películas de propaganda, éstas distaban de ser las más solicitadas por el público. El cine alemán contaba además con un arma de éxito seguro: un *star-system* asentadísimo que permitía levantar películas al servicio exclusivo de sus principales figuras. Especialmente, las grandes divas del cine nacionalsocialista: Zarah Leander, Anny Ondra, Mártha Eggerth, Lil Dagover, Magda Schneider, Franziska Gaal, Lilian Harvey, Sybille Schmitz, Käthe von Nagy, Carola Höhn y tantas otras actrices, hoy completamente olvidadas, pero que en la época contaban con una fama sólo equiparable a la de las primeras figuras del cine de Hollywood.



7.7 Las “coproducciones” hispanoalemanas

La muestra más patente de la colaboración cinematográfica entre España y Alemania fue la realización de cinco películas en carácter de coproducción. Carácter sólo aparente, pues en realidad todas ellas fueron filmadas en castellano por equipos artísticos españoles en estudios de Berlín, aunque el único capital existente en ellas era de procedencia alemana.

La empresa que va a poner en pie estas películas será la Hispano-Film-Produktion, fundada en 1936 en Berlín. Sus impulsores eran Johann W. Therr, muy vinculado al gobierno nazi y con relaciones comerciales con CIFESA, y el emigrante ruso Serge Otzoup, y entre sus colaboradores encontramos a Joaquín Reig Gonzalbes, delegado de Prensa y Propaganda de Falange en Alemania, y a Norberto Soliño, delegado de CIFESA en Hispanoamérica con un gran conocimiento del mercado sudamericano, que se esperaba fuera el cliente más lucrativo de la compañía. La firma levantará en un primer momento una serie de documentales propagandísticos sobre la Guerra Civil, y a partir de 1937 se lanza a la realización de diversos largometrajes en este aparente régimen de coproducción. Todo ello bajo la atenta mirada de las autoridades franquistas, que si bien veían con agrado cómo dos de sus principales figuras cinematográficas (y, a la sazón, militantes de Falange) como Florián Rey e Imperio Argentina intentaban *“exponer las virtudes de la Raza y difundir el castellano”*, no podían evitar suspicacias ante el resto del equipo, que había pasado anteriormente por Hollywood *“sugestionados en un principio por extranjerismos de moda”* y al que, en consecuencia, *“les dio el vértigo del vacío y, desorientados en la espantosa materialidad de la música de negros, de la masa anónima de girls mecanizadas y del machaqueo estúpido de vices gangosas, que huelen a morfina y a perversiones de burdel, pasaban de largo un día y otro día ante los valores de su propio pueblo”*³⁶⁴.

Queda fuera de las intenciones de este estudio el análisis del bloque de cinco películas *españolas* salidas de la Hispano Film Produktion³⁶⁵. Aún así, debemos remarcar que tres de ellas fueron

³⁶⁴ “Misión españolista”. AGA (03)49.001 21/00266.

³⁶⁵ Para los interesados en este tema, no podemos dejar de señalar el minucioso estudio que realiza sobre estas cintas el investigador Manuel Nicolás en su libro *La*



estrenadas en España durante el periodo bélico, y que las tres llegarían con gran velocidad a la cartelera guipuzcoana, donde disfrutarían de un éxito apoteósico: todas ellas se sitúan entre las siete películas más vistas en Donostia durante el periodo 1936-1939. Serán *El barbero de Sevilla / Der barbier von Sevilla* (Benito Perojo, 1937), *Carmen la de Triana / Andalusische Nächte* (Florián Rey, 1937) y *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938).

El barbero de Sevilla / Der barbier von Sevilla fue una gran producción dirigida por Benito Perojo e interpretada por el popularísimo actor Miguel Ligeró, sobre una libre adaptación de la obra de Beaumarchais que intercalaba en su desarrollo diversos números musicales interpretados por Estrellita Castro. Distribuida en España por la empresa U-Films de Saturnino Ulargui, pasa censura con un único corte el 9 de abril de 1938³⁶⁶ y su estreno simultáneo en once ciudades españolas³⁶⁷ (entre ellas, San Sebastián) se planea para el día 16, Sábado de Gloria y fecha clave de salida de las más esperadas producciones del año. La carrera comercial de la película en Gipuzkoa fue espectacular. Estrenada en el Teatro Principal, se va a mantener en cartel durante dieciséis días, con un éxito de público tal que la publicidad señalaba cómo “39.000 espectadores la han visto ya”³⁶⁸, y contará con un multitudinario reestreno en marzo del año siguiente que le permitió mantenerse en cartelera de manera irregular durante todo un mes.

Carmen la de Triana / Andalusische Nächte fue de todas ellas la cinta que mayor apoyo directo recibió del gobierno alemán, llegando el Führer, como se ha señalado en capítulos anteriores del estudio, a recibir personalmente en Berlín al matrimonio formado por Florián Rey e Imperio Argentina. Siguiendo un conocidísimo argumento de Merimée que agrupaba los más manidos tópicos manejados por el movimiento romántico sobre España, Rey realiza una labor de dirección excelente en una notable película destinada a obtener una enorme repercusión en todo el planeta: no debemos olvidar que la película suponía el regreso a la pantalla del matrimonio de artistas tras el descomunal éxito de *Morena clara*.

intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939). Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2004.

³⁶⁶ Expediente de censura de la película (número 25), en AGA 36/03132.

³⁶⁷ Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994, p. 300.

³⁶⁸ *El Diario Vasco*, 29 de abril de 1938.



Carmen la de Triana, o más correctamente su versión alemana *Andalusische Nächte* (Noches andaluzas) fue la primera *coproducción* estrenada en Berlín. Con todos los honores: el 5 de julio de 1938 tiene lugar su primera proyección en el UFA Palast am Zoo, el mayor cine existente en la capital alemana, aunque su recaudación no pasó de discreta. Las peores previsiones se confirmaron poco después, cuando la cinta comenzó su carrera internacional y no terminó de despegar en Europa, en Estados Unidos ni en el que se preveía su mercado más importante, Hispanoamérica.

Pero nada de esto repercutió en la carrera española de la película. Tras pasar censura sin ninguna objeción el 26 de octubre de 1938 y pese a ser permitida sólo para mayores de 14 años³⁶⁹, lo que mermaba parcialmente sus ingresos, la cinta se proyecta por primera vez en Zaragoza el 25 de noviembre y poco después (el 9 del siguiente mes) se estrena en San Sebastián en dos enormes cines de la SADE: el Salón Miramar y el Teatro del Príncipe, donde se mantendría durante todo el mes de diciembre, convirtiéndose en una de las películas más taquilleras de las Navidades de 1938.

Por último, *Suspiros de España* se convirtió en otro de los éxitos monumentales de la taquilla donostiarra del tramo final de la guerra. Repitiendo el esquema de la ya popularísima *El barbero de Sevilla* (esto es, Benito Perojo en la dirección, con Miguel Ligeró y Estrellita Castro en los papeles principales), la cinta se basaba en el conocido pasodoble homónimo para plantear una tragicomedia sobre los españoles que se han visto obligados a emigrar al extranjero y que añoran su patria. La cinta reservaba una importante novedad, al alejarse de los habituales planteamientos de su realizador limitándose a respetar unas consignas posiblemente marcadas desde los nuevos estamentos: “«*Suspiros de España*» supuso el tránsito del populismo republicano (con el tema de la joven gitana que quiere preservar su independencia y autonomía existencial, leal a su grupo) al nuevo orden sentimental del franquismo (con la exaltación del panhispanismo y de la patria lejana, pero no perdida)”³⁷⁰.

³⁶⁹ AGA 36/03129, expediente 348.

³⁷⁰ Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994, p. 306.



La película pasa censura sin ningún problema en octubre de 1938, siendo permitida su visión para todos los públicos³⁷¹. El 30 de noviembre tiene lugar su estreno en Zaragoza y poco después será comprada por la SADE para su exhibición en Donostia. La cinta llegará a los cines Miramar y Príncipe el 18 de enero del año siguiente, donde consigue renovar los éxitos de las anteriores cintas hispanoalemanas, manteniéndose en pantalla hasta principios de febrero.

³⁷¹ Expediente de censura 319. AGA 36/03129.



7.8 La exhibición del cine italiano

Pese al enorme impulso a la industria cinematográfica forzado por el gobierno de Mussolini a lo largo de la década de los 20 y 30, que confiaba en levantar un emporio cinematográfico comparable al de la industria hollywoodiense y que siempre vio el mercado español como uno de sus principales objetivos, la exhibición de cine italiano en el país vecino fue siempre minoritaria y nunca consiguió encontrar un apoyo masivo del público.

El gobierno mussoliniano había lanzado la producción cinematográfica en el país de manera espectacular: de las 15/20 cintas que entre grandes dificultades se conseguían producir en Italia antes de la llegada del fascismo, se pasará en poco más de una década a la denominada *quota cento*, esto es, a la realización de cien largometrajes por año, cifra que no tardaría en ser rebasada cómodamente. Para ello, el gobierno fascista no había escatimado en esfuerzos notables, como la renovación del material de exhibición en las salas o sobre todo la creación de Cinecittá, complejo cinematográfico que además de contar con unas importantes cineteca y biblioteca especializada ofrecía una bien equipada escuela de cine y los estudios de rodaje más importantes de Europa. Determinadas medidas tomadas por el gobierno, como la prohibición de exhibición del cine norteamericano, impulsarán además el consumo interno del producto italiano de manera espectacular.

Sin embargo, la exportación de estas películas seguía siendo una cuenta pendiente difícil de superar. Las cuotas de pantalla alcanzadas en todo Europa por sus competidores americanos y alemanes ofrecían grandes dificultades al cine italiano para encontrar un espacio en las pantallas extranjeras. Y si en un principio el gobierno pensaba no sólo en los dividendos que podía reportarle la exportación de películas al extranjero, sino también en su rentabilidad propagandística (una empresa que aunara en perfecta sintonía *“espiritualidad y comercialidad”*³⁷²), lentamente los intereses crematísticos irán tomando mayor peso y los planteamientos económicos se convertirán en prioritarios.

Pero el cine italiano nunca llegó a alcanzar en España los objetivos marcados por el gobierno mussoliniano. El estallido de la

³⁷² *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale "LUCE"*, Roma, 1934.



Guerra Civil marcó un punto de esperanza ante la posible venta de material cinematográfico al nuevo país aliado, más aún cuando los años de la II República habían visto un inicio de despeque comercial del cine italiano en España, pero el público siguió condenando a estas películas a un lugar secundario tras las producciones norteamericanas, alemanas y locales.

Como se detallará en el siguiente apartado, con el estallido de la contienda la actividad cinematográfica italiana en España se centró inicialmente en Salamanca, donde a partir de enero de 1937 se situó la oficina de la USP (*Ufficio Stampa e Propaganda*), despacho encargado de la venta y distribución de cine italiano en la España nacional. Pero poco después su actividad pasará a las manos del Real Consulado italiano de San Sebastián, y Donostia se convertirá en el centro de la exhibición de cine italiano en la España franquista.

La embajada italiana en San Sebastián realizará notables esfuerzos para la exhibición en las mejores condiciones de sus películas, pero su trabajo nunca llegará a conseguir grandes resultados. Si bien el cine de Hollywood tenía su espacio ya asentado en la cartelera y el alemán había alcanzado una comercialización rentable en toda la España nacional, el proveniente de los estudios de Cinecittá siempre se vio obligado a despegar con todo tipo de apoyos oficiales y, pese a ello, nunca consiguió abrirse con garantías un espacio comercial en la cartelera.

Los estrenos de películas italianas, por consiguiente, fueron siempre puntuales y muy apoyados por el Real Consulado de Italia en San Sebastián. Contaban siempre con un aparato propagandístico enorme y tenían lugar, normalmente, en el Teatro Principal (de propiedad institucional), gracias a las excelentes relaciones que mantenía la Embajada con el gobierno franquista. Muchas de las veces servían además como acto central de homenajes y festivales patrióticos que intentaban reforzar las alianzas con el país vecino.

Sobra decir que tal aparato propagandístico oficial era reforzado en la prensa local, que se hacía siempre eco de las proyecciones y del *selecto* ambiente que se respiraba en los estrenos. Sin embargo, sus películas encontraron numerosas trabas para su circulación comercial, impuestas desde la estricta censura que mutilaba películas tan inocuas como *El corsario negro* (Il corsaro nero, Amleto Palermi, 1936) y desde una crítica que si rara vez fue clemente con ellas siempre reflejó la desidia con la que los



espectadores vivían, por lo general, los estrenos de cine italiano. El 19 de octubre de 1938 llegaba a las pantallas donostiarras, por ejemplo, la cinta *Centinelas de bronce* (Sentinelle di bronzo, 1937). Su director, el reputado documentalista Romolo Marcellini, era una de las figuras clave del nuevo cine italiano. Hombre de confianza del gobierno mussoliniano, había realizado con esta película un melodrama épico sobre la campaña de Somalia que recogía los temas más queridos por el fascismo: defensa de la expansión geográfica africana, placer por el riesgo y la aventura, subordinación del rol femenino a una virilidad asociada con el heroísmo... E incluso en las fechas del estreno de la película Marcellini estaba en España filmando el ambicioso filme bélico *Los novios de la muerte* (I fidanzati della morte, 1938), un mediometraje ambientado en la guerra de España que afianzaba la alianza entre ambos gobiernos. *Centinelas de bronce* era, por consiguiente, un gran fresco político de los planteamientos de la Italia fascista cuyo estreno en España interesaba sobremanera al gobierno de Mussolini. Como tal, fue estrenado en el Miramar, cine de lujo de la SADE, y como complemento se le adjudicó la sexta edición del *Noticiero Español* que realizaba el Departamento Nacional de Cinematografía. Sin embargo, la crítica, prácticamente inexistente en la prensa de la época, apareció y consistentemente en el diario local para dar un enorme varapalo a la cinta: *“por la pantalla del Salón Miramar desfilaron ayer los muchos metros puestos de película «Centinelas de bronce», y decimos así porque observamos que se han desperdiciado unos cuantos de ellos por los confeccionadores de la cinta. Hay en ella una serie de situaciones de guerra perfectamente logradas (...) pero adolece de prolongación excesiva de vistas en relación con el poco interés que logra despertar el argumento. Es una lástima, porque en las escenas de grandes extensiones de terreno resalta el buen tacto del director del film”*. No hace falta señalar que el anónimo crítico señalaba, sin embargo, que *“en cambio, el Noticiero Español número 6 contiene un interés extraordinario”*³⁷³. Posiblemente, la demoledora valoración de la cinta no es ajena a su desangelado paso por la cartelera: en un momento en el que la falta de estrenos hacía a los espectadores devorar con avidez cualquier nueva película llegada a los cines, *Centinelas de bronce* no resistió más que dos tristes días en la pantalla del Miramar, comenzando un largo peregrinaje en el que se hacía progresivamente patente la falta de interés de los espectadores: del lujoso Miramar pasó rápidamente al Petit Casino, y de allí se perdería en la cartelera de dos cines de segunda fila como

³⁷³ *El Diario Vasco*, 20 de octubre de 1938.



el Trueba y el Bellas Artes. Diez días después de su estreno su destino era completar un programa doble junto a *Mundos privados* (Private worlds, Gregory La Cava, 1935) en el Trueba, labor que habitualmente cumplían las películas varias veces reestrenadas cuya rentabilidad económica se preveía nula.

Lo cierto es que la totalidad de cine de propaganda italiano que se pasó en San Sebastián sólo consiguió abrirse camino en la cartelera gracias a las salas de cine institucionales y, por lo general, encontraron una carrera comercial tan irregular como la de *Centinelas de bronce*. Por un lado, una película como *El escuadrón blanco* (Lo squadrone bianco, Augusto Genina, 1936), que justificaba la presencia de las tropas italianas en África, fue estrenada con todos los honores en el Teatro Principal, pero sólo pudo mantenerse cuatro días en cartelera, encontrando un fugaz reestreno al año siguiente que pasó completamente desapercibido para el público donostiarra. *Camisas negras* (Camicia nera, Giovacchino Forzano, 1933), ambiciosa metáfora sobre el nacimiento y desarrollo del fascismo italiano, no encontró hueco en la cartelera más que un único día: el 21 de noviembre de 1936 en el Principal. *La gran llamada* (Il grande appello, Mario Camerini, 1936), sobre las campañas militares italianas en Abisinia y sobre el deber a la patria, aguantó seis días justitos en la cartelera. Y *Aldeabaran o la llamada del submarino* (Aldeabaran, Alessandro Blasetti, 1935), cinta sobre el deber patriótico que mostraba al mundo la potencia de la marina italiana, se estrenó en el Victoria Eugenia y no consiguió permanecer en las pantallas más de tres días.

Ni tan siquiera consiguió huir de estos mediocres resultados la gran superproducción propagandística del cine fascista, *Escipión el Africano* (Scipione l'Africano, Carmine Gallone, 1937), una abierta metáfora sobre el mismo Mussolini a quien Annibale Ninchi, actor que encarna a Escipión, toma abiertamente como modelo interpretativo tanto en gestos como en vocalización³⁷⁴. La cinta era la más ambiciosa emprendida hasta entonces por el cine italiano, y tuvo un estreno en consecuencia en las pantallas donostiarras. El 16 de diciembre de 1938 el Kursaal acoge su primera proyección estrenando para la ocasión una pantalla gigante. La crónica local habla de la “*expectación inusitada [que] había producido la proyección de este gran film. Una prueba elocuente la tenemos en el hecho de que se agotaron las localidades de todas las sesiones*”, y

³⁷⁴ Cabrerizo, Felipe: “*Frente de Madrid: un primer (y frustrado) intento de cine de reconciliación nacional*”. Revista *Mundaiz* número 67, junio de 2004.



señala las notorias virtudes de la película: “*la producción (...) posee excepcionales méritos, por lo que encontramos justo el premio Copa Mussolini que se la concedió por un jurado de técnicos competentísimos*”. Pero el periodista no deja de señalar también su principal y más evidente error: “*carece de ese dinamismo que el público de cine gusta ver*”, aunque no deja de matizar sus afirmaciones: “*a nuestro juicio, la carencia de este factor cinematográfico la suple con los altos valores históricos a que hemos hecho referencia anteriormente*”³⁷⁵. Y entre unas cosas y otras, *Escipión el Africano* se convirtió en la única cinta de propaganda italiana que logró una carrera comercial no espectacular pero sí más acorde a sus expectativas, al mantenerse una semana escasa en cartelera.

El cine más abiertamente comercial producido en Italia, sin embargo, encontró mucho mejor acogida entre el público donostiarra. No por carecer de intereses inmediatos propagandísticos se encontró sin apoyo oficial, ni mucho menos: el Real Consulado de Italia ofreció siempre las mejores condiciones para el estreno de su cine y facilitó grandes espacios en prensa para su publicitación. Así, el 9 de marzo de 1939 el Miramar acoge el estreno de la película *Han raptado a un hombre* (*Hanno rapito un uomo*, Gennaro Righelli, 1938) y el Consulado le reserva grandes espacios en la prensa local. La sesión de estreno se celebró “*bajo los auspicios de S. E. el embajador de Italia*”³⁷⁶ y el eco de la cinta se prevé será tal que los gestores del cine Kursaal aprovechan para reestrenar el mismo día la película francesa *Se ha robado un hombre* (*On a volé un homme*, Max Ophüls, 1933), ya antigua en la cartelera donostiarra, intentando confundir a algún incauto espectador con la similitud de sus títulos. La prensa se hizo eco de la importancia de la cinta y del ambiente de su sesión de estreno: “*anoche fue una noche de jornada de acontecimiento en el Salón Miramar. Se había anunciado el estreno en sesión privada, de la grandiosa producción italiana Juventus Films. Asistieron ilustres personalidades, los embajadores de Italia y Portugal, la embajadora de Alemania, todas las autoridades militares y gubernativas de la capital donostiarra, representaciones oficiales de distintos organismos y los críticos locales (...). La producción de la Juventus Films merece consignarse como algo extraordinario en el terreno cinematográfico porque, aparte de la dirección, a cargo de*

³⁷⁵ *El Diario Vasco*, 17 de diciembre de 1938.

³⁷⁶ *El Diario Vasco*, 9 de marzo de 1939.



*Gennaro Righelli, es digna de excepcional mención (...)*³⁷⁷. Y en efecto, la cinta italiana consiguió un notable éxito de público, manteniéndose una semana entera en el cotizado salón Miramar antes de prolongar su carrera comercial en el Petit Casino y el Bellas Artes durante tres días más.

Otras películas italianas conseguirían ser estrenadas en los cines donostiarras e incluso alcanzaron un interesante rendimiento en taquilla, como la operística *Casta diva* (Divine Spark, the casta diva, Carmine Gallone, 1935) o el melodramón *Vivir* (Vivere!, Guido Brignone, 1937), pero no dejan de ser hechos puntuales. Rara era la cinta que conseguía alcanzar la semana de proyección, y la cinematografía italiana se mantuvo siempre como un elemento muy secundario en la cartelera. Sólo 22 largometrajes de ficción del país aliado conseguirían ser estrenadas en Gipuzkoa durante los tres años de la contienda, un escaso 2% de la cuota total de pantalla.

³⁷⁷ *El Diario Vasco*, 10 de marzo de 1939.



7.9 El cine de Hollywood

De todas las cinematografías nacionales, la producida por Estados Unidos era, sin duda alguna, la que contaba con mayor presencia no sólo en España sino en todo el planeta. Los estudios de Hollywood habían alcanzado la supremacía absoluta a nivel internacional en los años posteriores a la I Guerra Mundial y generaban unos beneficios sin comparación posible con los de ninguna otra cinematografía nacional. La excelente organización industrial del cine norteamericano y la por lo general intachable factura técnica de sus películas había permitido la expansión por todo el planeta de sus filmes, que no tenían rival en ninguna de las carteleras del mundo entero.

Hollywood pretendió también afrontar el único problema de peso que había encontrado para su expansión durante el tránsito de la década de los 20 a la de los 30: la aparición del sonido. Los productos norteamericanos se encontraban ya para entonces lo suficientemente asentados en el mercado internacional, pero el rechazo de los espectadores a los subtítulos y el escaso desarrollo de los estudios de doblaje habían creado en las cinematografías nacionales un enemigo todavía pequeño pero con grandes posibilidades de crecer en un futuro cercano. Los grandes estudios norteamericanos optaron por afrontar al enemigo de frente: si el mercado en castellano era tan amplio, ¿por qué no realizar en Hollywood producciones filmadas directamente en español?. Y el cine norteamericano se puso en marcha, rodando sus grandes películas en dobles versiones que se grababan a un mismo tiempo: una en castellano, pensada para el mercado español e hispanoamericano, y otra en inglés, para el resto del planeta. No sólo se facturaban productos en la lengua de los espectadores, sino que además se podía eliminar parte de la competencia directa al atraer a California a los grandes artistas cinematográficos del mercado hispanoamericano. Que, fascinados por el cine estadounidense, no tardaban en aceptar las ofertas que les llegaban desde Los Ángeles.

No fue ni mucho menos una solución anecdótica: en la primera mitad de la década de los 30 Hollywood facturó unas 145 películas habladas en castellano. Sobre el papel, productos de gran calidad: además de compartir guión y estudios con su versión en inglés, ambas se realizaban con el mismo equipo técnico y, en ocasiones, artístico. Desde España partió hacia California un notable grupo de



artistas: los guionistas Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela o José Luis López Rubio se encargaron de la adaptación al castellano de los guiones, y actores tan populares como Catalina Bárcena o Julio Peña se ocupaban de la interpretación ante las cámaras. Hollywood no apostó sólo por cómicos populares, sino que sirvió también como plataforma de lanzamiento a nuevas figuras. Entre ellas, encontramos a un guipuzcoano: Juan de Landa, que tras un largo y aventurado periplo había conseguido triunfar en el cine norteamericano. Nacido en Mutriku, Landa había emigrado a Italia, país que abandonó al iniciar una larga serie de giras como tenor por Europa y Sudamérica. Su voluntad de alcanzar el éxito le había llevado a Estados Unidos, pero su fracaso fue estrepitoso: completamente arruinado, estuvo a punto de trasladarse a Utah, donde un amigo le ofreció un puesto como pastor entre la colonia vasca allí asentada. Pero en el último momento consiguió un papel en Hollywood en una de las versiones que se rodaban para el mercado hispano. Allí terminaría trabajando en una decena de producciones, entre las que destacó como protagonista de *El presidio* (Ward Wing, 1930) en el papel que originalmente había realizado Wallace Berry. Landa regresará a España poco antes del inicio de la guerra, y en 1939 se traslada a Italia, donde permanecerá más de cinco años y se convertirá en uno de los rostros más populares de Cinecittá, llegando a interpretar un papel en una de las cintas claves de la historia del cine universal, *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943). Tras el periplo italiano, Landa se trasladará definitivamente a España, donde se convertirá en uno de los más característicos actores secundarios de nuestro cine.

Las producciones estadounidenses en castellano, sin embargo, no alcanzaron el éxito al que parecían indicadas. Muchas razones podrían esgrimirse al respecto, pero todas ellas se pueden resumir en una de las cartas que desde Hollywood escribió Enrique Jardiel Poncela a su familia, en la que narra cómo preveía el estreno de la película en la que estaba trabajando, *Asegure a su mujer* (Lewis Seiler, 1935): *“la cinta de Roulien³⁷⁸ que estamos haciendo podía haber quedado bien, pero se han metido a cortar y «arreglar» el script después que yo lo arreglé y, como siempre, han quitado lo bueno y han dejado lo malo, reforzándolo con cosas peores que malas. Por si eso fuera poco, el reparto es asqueroso; nadie habla español en la película y está resultando una ensalada anglo-brasileño-chileno-mexicano-argentino que da grima. La torpeza de lengua de los intérpretes le quita espontaneidad y gracia al diálogo*

³⁷⁸ En referencia a Raul Roulien, uno de los intérpretes de la misma.



y, en fin –como siempre- *estará mal pudiendo estar bien*³⁷⁹. Y esta falta de comprensión de las peculiaridades del castellano terminó echando por tierra unas películas que habían nacido con grandes aspiraciones pero que quedaron envueltas en una notable mediocridad y fueron en muchas ocasiones recibidas con mofa por el público español.

A esta rivalidad comercial nacida con el cine sonoro, Hollywood va a tener que añadir un nuevo problema completamente inesperado. La llegada de la convulsa década de los 30 había creado un nuevo riesgo a la supremacía de sus películas en el mercado, y curiosamente éste provenía del aspecto que siempre había tratado con más tacto la industria de Hollywood: el componente político. Los diversos vaivenes que se vivían en Europa habían convertido, si no al público, sí a muchos gobiernos totalitaristas en reacios a la exhibición de cine norteamericano, y si el primer paso en esta dirección lo había dado la Unión Soviética, pronto las nuevas dictaduras fascistas comienzan a amenazar la exhibición de cine estadounidense.

En realidad, la carga ideológica del cine de Hollywood se resumía en una famosa frase del director de la Metro Goldwyn Mayer, Louis B. Mayer: *“si quieres enviar un mensaje llama a la Western Union”*. Las películas norteamericanas conformaban un cine absolutamente al margen de la situación política internacional, inconexo con la realidad que lo rodeaba y que evitaba la posibilidad de que sus contenidos pudieran encontrar cualquier arista que evitara su aceptación por públicos de todo el planeta. Y, evitando la eterna discusión sobre la (im)posibilidad de abstracción de la realidad por parte del hecho cinematográfico, es cierto que salvo en contadas excepciones el cine norteamericano era ideológicamente el más neutral del producido en aquellos años. Pero no lo entendía así el gobierno de Burgos, que siempre mantuvo un punto de mira abierto hacia él, y si la prohibición total de su producción, como había sucedido en la Italia de Mussolini, nunca terminó de llegar, sólo fue por el complejo juego de intereses políticos y necesidades industriales que no permitían eliminar de las pantallas una cinematografía más que arraigada en el país. Aun así, las simpatías que sentía gran parte del *stablishment* de Hollywood por el bando republicano provocó recelos constantes en la zona nacional y levantó momentos de gran tensión, principalmente en agosto de 1937,

³⁷⁹ Carta de Enrique Jardiel Poncela a su familia fechada en Hollywood entre el 14 y el 25 de agosto de 1934. En Jardiel Poncela, Evangelina: *Op. cit.*, p. 106.



cuando la mismísima Secretaría General de Su Excelencia el Jefe de Estado alertó a la Delegación de Prensa y Propaganda de que los dirigentes de la Paramount, la Fox y “*la Matro [sic] Goldwyn Mayer*”, así como la inmensa mayoría de productores, “*son judíos y partidarios encubiertos o declarados del Frente Popular y del Gobierno de Valencia*”³⁸⁰. Opinión, por otra parte, no muy lejana de la que manejaba el propio gobierno norteamericano, que había facilitado la creación por parte de las principales firmas de Hollywood de un rígido método de autocensura que creara una total higiene moral y política en sus producciones. Elaborado por la Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA), el resultado será el *Motion Picture Production Code*, más conocido internacionalmente como *Código Hays*, adoptando el nombre del ultrarreaccionario senador que lo propulsó. Hollywood se entrampaba en su particular *caza de brujas*, uno de los momentos más turbios y confusos de su historia.

En efecto, tanto planteamiento aséptico y tanta medida preventiva hacía difícil que cualquiera de los proyectos salidos de la factoría norteamericana pudiera levantar el más leve conflicto moral o religioso en cualquier país del planeta. Pero, por supuesto, no lo entendía igual el régimen franquista: el cine americano era un peligro potencial. Por su inmenso éxito popular, que demuestra que en realidad el gusto del público poco o nada ha cambiado desde entonces, o por su supuesta finalidad maligna: como señalaba la Asociación de Padres de Familia de Guipúzcoa, Hollywood sólo buscaba “*formar una conciencia pagana en la humanidad*”³⁸¹. Los esfuerzos de los censores no sólo se centraban en buscar leves detalles que demostraran el apego del cine americano a la Internacional Comunista, sino que llegaron a actuar de manera directa en Hollywood para intentar frenar las producciones de simpatías republicanas que pudieran surgir en las colinas de California. La necesidad de mantener un buen contacto con un gobierno norteamericano que lideraba el bloqueo del envío de armas a la República suavizaba ocasionalmente algunas tensiones, pero aun así los esfuerzos por controlar la ingente cantidad de cine norteamericano que intentaba acercarse a un mercado tan jugoso como el español fueron siempre ímprobos.

³⁸⁰ Nota para Prensa y Propaganda de la Oficina de Información de la Secretaría General de S.E. el Jefe de Estado del 21 de agosto de 1937. AGA (03)049.001 21/00266.

³⁸¹ Documento de la Asociación de Padres de Familia de Guipúzcoa de septiembre de 1938. AGA (03)049.001 21/00719.



En un principio, y pese a las presiones de todo tipo de asociaciones reaccionarias que funcionaban en paralelo al gobierno, los gabinetes de censura consiguieron sortear los problemas sin mayores dificultades. Las cintas de Hollywood no encontraron grandes trabas para su exhibición, y los leves reparos con que se toparon se solventaron con la revisión por Censura de alguna vieja película y con la eliminación de breves escenas en un par de cintas que podían desconcertar el espíritu nacional: aquella de *Bolero* (Wesley Ruggles, 1934) en la que suena de fondo *La Marsellesa*, himno del principal enemigo europeo de la España de Franco, o el “¡Salud!” que con el puño en alto sirve como despedida a dos personajes de *Nobleza obliga* (Ruggles of red gap, Leo McCarey, 1935). Muchas de las cintas norteamericanas estrenadas en época republicana encontraron ciertos reparos por parte de alguna de las Juntas de Censura, pero tras un periodo de hibernación terminarían saliendo nuevamente a un mercado necesitado de películas en circulación: es el caso de *Las vírgenes de Wimpole Street* (The barretts of Wimpole Street, Sydney Franklin, 1934), que había llegado a España en 1935 y tras pasar un periodo de observación bajo los atentos ojos de la Junta de Sevilla (ese título...) terminó reestrenándose en 1938 (el 17 de septiembre llegaba, sin ningún reparo y ante la indiferencia general, a la pantalla del Victoria Eugenia). E incluso algunas cintas posteriormente prohibidas consiguieron colarse en la cartelera donostiarra durante los primeros meses de la contienda, cuando la falta de unidad de la censura permitía encontrar un punto de fuga a muchas películas que después chocarían con muchísimos problemas: es el caso de la cinta musical *Aquí viene la armada* (Here comes the Navy, Lloyd Bacon, 1934), que se pasó en los cines de la SADE en octubre de 1936, cuando poco después terminaría siendo rigurosamente vetada. O de *Entre dos esposas* (Second hand wife, Hamilton McFadden, 1932), que sería proyectada en San Sebastián poco antes de ser prohibida por el Gabinete de La Coruña... al mismo tiempo que era permitida por el de Sevilla.

Curiosamente, estas bondades llegaron incluso a facilitar la proyección de películas cuyo estreno en la España nacional, desde una perspectiva actual, resulta prácticamente incomprensible. Sólo los complejos juegos de intereses existentes dentro del gobierno de Burgos pueden dar alguna clave para comprender la situación. Una de las escasas, escasísimas películas salidas de los estudios norteamericanos que contaba con un componente ideológico importante fue *El pan nuestro de cada día* (Our daily bread, 1934). Su director (y también productor) King Vidor realizaba en la película



un canto a la colectivización del trabajo y a las teorías cooperativistas en el que un matrimonio, profundamente afectado por la crisis que asoló los Estados Unidos en la primera mitad de los años 30, consigue sobrevivir al acoso de la carestía y del sistema capitalista gracias a la fundación de una comuna junto con un grupo de voluntarios campesinos. Un contenido, evidentemente, muy cercano a los planteamientos ideológicos de grupos izquierdistas e incluso anarquistas que hacía prever una prohibición directa por la Junta de Censura. Más aún cuando observamos que la producción de la misma correspondía a la compañía hollywoodiense *de izquierdas*, la United Artists, liderada por Charles Chaplin, no sólo *judío* sino además *comunista* para el común de los dirigentes franquistas...

Y en efecto, *El pan nuestro de cada día* no tardó en encontrar problemas. El Gabinete de Sevilla no dudó en suspenderla, alegando que el tema de las colectivizaciones “*tiene todo el sabor preconizado por las organizaciones marxistas*”. Pero contra todo pronóstico la Junta Superior retiró el veto, quizás por haber mediado en su favor directamente el ministro de Agricultura Fernández Cuesta. Que, no debemos olvidar, pertenecía a Falange, grupo en realidad no muy lejano al planteamiento ideológico de la película. Y, paradójicas de la censura, una de las películas americanas en principio más conflictivas con las que se enfrentó la Junta terminó siendo no sólo permitida sino incluso reutilizada como film de propaganda del gobierno franquista³⁸²...

Pero los problemas que pudieran surgir con el film de Vidor no eran sino la punta de lanza de una estricta observación hacia una cinematografía, cuando no un Estado, que nunca dejó de ser *sospechoso* para las autoridades franquistas. Y el conflicto, como no era difícil prever, terminó estallando. Las suspicacias del gobierno de Burgos hacia un cine consumido con avidez como el americano le habían llevado mucho más allá de lo que eran en principio sus limitaciones. La censura intentaba no limitarse al cine producido o exhibido dentro del territorio nacional, sino que comenzaba a centrar también sus fuerzas en controlar el material audiovisual que procedía del extranjero. Esta prevención llevó incluso a intentar prohibir la exhibición fuera de sus fronteras de las películas que podían resultarle especialmente molestas. El gobierno franquista era consciente de que su imagen internacional era uno de sus puntos

³⁸² AGA 269. La película, por otra parte, terminó proyectándose en el cine Bellas Artes en enero de 1937, ante la indiferencia más absoluta de los espectadores.



más débiles, y el miedo a la repercusión que el material filmado sobre la contienda pudiera tener en el difícil equilibrio de alianzas con países extranjeros levantó siempre notables suspicacias en las oficinas de Burgos. Incluso con sus propios aliados: en otros capítulos se da cuenta de las numerosas objeciones que el gobierno franquista opuso al material filmico italiano y, en menor medida, alemán.

Para controlar estas acciones externas, Burgos trabajaba por apuntalar un eficaz entramado de informadores, formado especialmente por las redes internacionales de Falange, que dieran noticia de cualquier proyecto alejado de su causa que intentara rodarse en Estados Unidos. El estreno de una película que apoyaba tímidamente la causa republicana como *Bloqueo* (Blockade, Willian Dieterle, 1938) o la exhibición en la Casa Blanca de *Tierra de España* (The Spanish Earth, Joris Ivens, 1937) delante del mismísimo presidente Roosevelt habían alarmado sobremanera a Burgos.

Sin embargo, la presión que pudiera ejercer el gobierno franquista sobre las todopoderosas *majors* era escasa, y García Viñolas se vio obligado a utilizar la única arma arrojadiza con la que contaba el gobierno franquista: anunciar medidas drásticas contra cualquier productora cuyos proyectos no respetasen escrupulosamente los principios del bando nacional. Había sobrados motivos para ello: en un momento en el que los actores de Hollywood todavía mostraban inquietudes políticas, muchos de ellos se habían movilizado muy activamente en favor de la causa republicana y dedicaban parte de su tiempo a recaudar fondos que destinar a las tropas leales. Sus actividades encontraban gran eco en la prensa internacional, y Burgos temía que este hecho pudiera obstaculizar su trabajo para encontrar reconocimiento en el extranjero. La respuesta del gobierno de la España nacional, por consiguiente, no se hizo esperar y se anunció el bloqueo de cualquier película en la que pudiera participar algún actor prorrepblicano.

Pero las medidas represivas no eran fáciles de aplicar, pues el arraigo del cine norteamericano y de gran parte de estos actores impedía cualquier tipo de represalia drástica. De llevarse a sus últimas consecuencias las medidas anunciadas por Burgos la exhibición cinematográfica corría el grave riesgo de quedar bloqueada, y los beneficios económicos que ella acarrearba al gobierno franquista desaparecerían.



Todo ello llevo a una continua serie de tiras y aflojas entre la administración y distribuidores y exhibidores cuyo rastro es difícil seguir. Las consecuencias, sin embargo, pueden observarse con facilidad en la cartelera donostiarra, convertida en la más importante de la España nacional por el juego de intereses que en ella tenían lugar y por ser la que normalmente abría el fuego de los escasos estrenos que tenían lugar en territorio franquista.

Tres serán las películas convertidas en caballo de batalla por el gobierno de Burgos. Las tres fueron realizadas por *majors* de Hollywood y poco después de su estreno norteamericano habían levantado gran preocupación en la administración franquista por su posible apoyo abierto a la causa republicana. Serán *Amor bajo el fuego* (Love under fire, George Marshall, 1937), *The last train from Madrid* (James P. Hogan, 1937) y la famosa *Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938), que provocó enormes tensiones entre su productora, United Artists, y el gobierno nacional. Pese a las alarmas que la red internacional de informadores había levantado en Burgos, las dos primeras no dejaban de ser melodramas al uso ambientados en mayor o menor medida en la España en guerra. *Amor bajo el fuego*, de la muy profranquista 20th Century Fox, no era más que una historia romántica insignificante, con un pie en lo rutinario y otro en lo previsible, en la que un inspector inglés seguía hasta el Madrid asediado a una joven acusada por robo de la que, evidentemente, terminará enamorándose. Película en la que, por otra parte, si pudiera señalarse un asomo de intención ideológica no sería precisamente prorrepública. Por su parte, *The last train from Madrid*, de la casa Paramount, no era sino una nueva historia de amor ambientada en la capital en la que una pareja espera ansiosamente para tomar el último tren con dirección a Valencia antes de que las vías sean dinamitadas. Su escasa orientación a favor de las tropas leales era tal que Julio Perucho llegó a pedir desde la revista republicana *Nuevo Cinema* que su negativo fuera quemado. Pero la valoración política de las cintas no resulta excesivamente justificada: en realidad, la guerra en ellas no era más que un fondo paisajístico en el que desarrollar dos tremebundas historias de amor, y toda esta amalgama se había traducido en una notable confusión ideológica de la que era imposible para cualquier espectador ajeno al conflicto sacar la más mínima conclusión política. Finalmente, tras tanta inquietud y tanta alarma, las autoridades franquistas terminarán dándose cuenta del escaso calado político de las cintas y permitirán su estreno en España.



El caso de *Bloqueo*, sin embargo, fue mucho más complejo. La película había sido realizada por la United Artists, la *major* situada más a la izquierda de las existentes en Hollywood, que había sido promovida por cineastas de claro sesgo ideológico como Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Samuel Goldwyn, Alexander Korda o el a estas alturas satanizadísimo Charles Chaplin, hebreo y notorio simpatizante izquierdista. Y su argumento, que contaba con un guión escrito por el miembro del Comité de Ayuda a la Democracia Española (y futuro represaliado en la *caza de brujas* hollywoodiense) John Howard Lawson, criticaba el bloqueo hacia la España republicana mantenido por los gobiernos occidentales y liderado por Estados Unidos. Pero pronto llegarían a Burgos ecos de la realización de la cinta, y el conflicto no tardó en estallar. La filial española de la United Artists comenzó a sufrir un auténtico bombardeo de acusaciones y trabas burocráticas, y la situación concluyó con una decisión tajante e inapelable de la administración franquista: no sólo la película fue rigurosamente prohibida, sino que las actividades de la United Artists quedaban bajo una vigilancia intensiva por parte de Burgos y los principales actores del filme (Henry Fonda, Madeleine Carroll y Leo Carrillo) eran vetados terminantemente en cualquier pantalla de la España franquista. La prohibición, sin embargo, nunca consiguió llevarse a cabo: la United Artists no dudó en aceptarla, temerosa ante las consecuencias que se le avecinaban, pero la eliminación de las pantallas de tres actores tan conocidos como los señalados era mucho más complicada, no sólo por su popularidad (especialmente de Madeleine Carroll, una de las más asentadas actrices del Hollywood de la época) sino porque trabajaban habitualmente con la mayoría de *majors* de Hollywood y posiblemente el gobierno franquista no tenía la fuerza suficiente para enfrentarse directamente a ellas. Pese a las amenazas de la administración franquistas las películas protagonizadas por estos actores se proyectaron sin ningún problema de censura en San Sebastián y sus rostros siguieron siendo habituales para el público guipuzcoano³⁸³. La represión fue tan leve que incluso Madeleine

³⁸³ Se proyectarían en total durante el periodo bélico tres películas de Henry Fonda: *A través de la tormenta* (*Way down east*, Henry King, 1935) y *Contrastes* (*The farmer takes a wife*, Victor Fleming, 1935), de la 20th Century Fox, y *Canción de amor* (*I dream too much*, John Cromwell, 1935), de la RKO Radio Pictures. De la actriz Madeleine Carroll, cuatro: *Treinta y nueve escalones* (*The thirty-nine steps*, Alfred Hitchcock, 1935) y *El agente secreto* (*The secret agent*, Alfred Hitchcock, 1936) de la Gaumont British, y *Paz en la tierra* (*The world moves on*, John Ford, 1934), de la 20th Century Fox. Y de Leo Carrillo, uno de los secundarios más característicos del cine de Hollywood, otros cuatro títulos: *¿Es esto amor?* (*Moonlight and pretzels*, Monte Brice, 1933) y *Laska del Río Grande* (*Lasca of the Rio Grande*, Edwards Laemmle, 1931) de la Universal, *Los gángsters del aire* (*Parachute jumper*, Alfred E. Green, 1933) de la



Carroll, retirada de las pantallas tras la II Guerra Mundial, optaría por trasladarse a vivir a la España franquista, falleciendo en 1987 en Marbella, donde está hoy enterrada.

Bloqueo fue el caso extremo de una censura hacia las películas y artistas norteamericanos que nunca fue fácil de llevar a cabo. Los métodos de información con los que contaba el bando franquista mezclaban una red de informadores que funcionaba con una precisión asombrosa (y que permitía al gobierno descubrir inmediatamente el pase de cualquier película sospechosa en países tan exóticos como Filipinas o Finlandia) con ingenuas y tajantes prohibiciones tomadas directamente de fuentes tan escasamente fiables como “*un artículo publicado en el Diario de Navarra*”³⁸⁴. Pero lo cierto es que estos no tan rutinarios servicios de información funcionaban y el gobierno de Burgos estaba al tanto de cualquier movimiento antifranquista que tuviera lugar en el cine norteamericano. El listado de actores sospechosos se irá alargando, y el gobierno seguía sus pasos con detalle amenazando con la prohibición total de cualquiera de las películas por ellos interpretadas. Pero poco después la realidad terminó imponiéndose sobre la propaganda, y “*viendo que tales medidas empeoraban la situación de los cines, carentes de divisas y permisos para importar material nuevo*”, el nuevo gobierno no tuvo otra opción que levantar la prohibición de sus películas realizadas antes de julio de 1936. La *lista negra* incluía a actores tan reputados como Clark Gable³⁸⁵, Gary Cooper³⁸⁶, Marlene Dietrich³⁸⁷, Bette Davis³⁸⁸ o James

Warner Brothers, y *Quiéreme siempre* (Love me forever, Victor Schertzinger, 1935) de la Columbia.

³⁸⁴ *Informe sobre la Sección de Cinematografía. Actores prohibidos*. AGA (03)049.001 21/00001.

³⁸⁵ Como se irá señalando a continuación, la enorme cantidad de películas interpretadas por estos actores que fueron proyectadas en San Sebastián demuestra la escasa capacidad de maniobra de la censura franquista ante la asentada industria cinematográfica norteamericana. Así, se pasaron en la ciudad un total de doce películas interpretadas por Clark Gable: *Casada por azar* (No man of her own, Wesley Ruggles, 1932), de la Paramount, *La llamada de la selva* (The call of the wild, William A. Wellman, 1935) de la 20th Century Fox; y *Alma libre* (A free soul, Clarence Brown, 1931), *Cuando el diablo asoma* (Forsaking all others, W.S. Van Dyke, 1934), *Danzad locos, danzad* (Dance, fools, dance, Harry Beaumont, 1931), *El enemigo público número 1* (Mahattan melodrama, W.S. Van Dyke, 1934), *El escándalo del día* (After office hours, Robert Z. Leonard, 1935), *Encadenada* (Chained, Clarence Brown, 1934), *Hombres de blanco* (Men in white, Richard Boleslawski, 1934), *Mares de China* (China seas, Tay Garnett, 1935), *Saratoga* (Jack Conway, 1937) y *Susan Lenox* (Susan Lenox, her fall and rise, Robert Z. Leonard, 1931) de la MGM.

³⁸⁶ Cinco son las películas de Gary Cooper proyectadas en San Sebastián durante la contienda: *Ahora y siempre* (Now and forever, Henry Hathaway, 1934), *Si yo tuviera un millón* (If I had a million, varios directores, 1932), *Tres lanceros bengalíes* (Lives of



Cagney³⁸⁹, por señalar sólo algunos, y prohibiendo sus películas se atacaba directamente la línea de flotación de las sucursales españolas de las grandes *majors* americanas.

El único caso realmente efectivo de censura hacia un cineasta fue el ejercido hacia Charles Chaplin, aunque en él se mezclan tanto motivos políticos como industriales. No hace falta señalar la extraordinaria importancia de *Charlot*, uno de los grandes creadores del siglo XX que ya en la época del cine mudo se había convertido en una figura inmensamente popular y muy respetada en todos los estamentos artísticos y comerciales. Esto le había permitido conservar una creatividad y una independencia ideológica admirables incluso en un medio tan adverso para ello como Hollywood. Nacido en 1889 en el seno de una humildísima familia de actores, Chaplin había llegado al cine en 1913, donde despliega una serie de películas de gran éxito en las que nunca cesa en la crítica demoledora contra los poderosos y la opresión. En ellas combina la poesía con el humor, introduciendo siempre renovadoras formas plásticas y sin plegarse nunca al convencionalismo que la industria le exige. Pero la llegada del sonido al cine no fue aceptada con facilidad por el genio, que miraba al nuevo medio con recelo al

a bengal lancer, Henry Hathaway, 1935) y *Deseo* (Desire, Frank Borzage, 1936, donde era secundado precisamente por otra de las *bestias negras* del cine franquista, Marlene Dietrich), de la Paramount, y *Noche nupcial* (The wedding night, King Vidor, 1935), de la *izquierdista* United Artists.

³⁸⁷ Sólo tres fueron las cintas protagonizadas por Marlene Dietrich que llegaron a las pantallas donostiarra durante los años de la contienda: *Capricho imperial* (The scarlet empress, Josef von Sternberg, 1934), *El expreso de Shanghai* (Shanghai express, Josef von Sternberg, 1932) y la anteriormente señalada *Deseo* (Desire, Frank Borzage, 1936), todas ellas de la Paramount.

³⁸⁸ Ocho fueron las películas interpretadas por Bette Davis que se proyectaron en la ciudad: *Oculto providencia* (The man who played God, John G. Adolphi, 1932), *Se necesita un rival* (The working man, John G. Adolphi, 1933), *Los gángsters del aire* (Parachute jumper, Alfred E. Green, 1933), *El altar de la moda* (Fashions of 1934, William Dieterle, 1934), *Una mujer de su casa* (Housewife, Alfred E. Green, 1934) y *Barreras infranqueables* (Bordertown, Archie Mayo, 1935), de la Warner Brothers; *Los desaparecidos* (Bureau of missing persons, Roy del Ruth, 1933), de la First National Pictures, y *La estatua vengadora* (The menace, Roy William Neill, 1932), de la Columbia.

³⁸⁹ Por último, diez fueron las cintas de James Cagney presentes en la cartelera donostiarra: *Aquí viene la armada* (Here comes the Navy, Lloyd Bacon, 1934), *Contra el imperio del crimen* (G-Men, William Keighley, 1935), *Desfile de candilejas* (Footlight parade, Lloyd Bacon, 1933), *Duro de pelar* (Hard to handle, Mervin Le Roy, 1933), *Duro y a la cabeza* (The St. Louis kid, Ray Enright, 1934), *El guapo* (Lady killer, Roy del Ruth, 1933), *Los diablos del aire* (Devil dogs of the air, Lloyd Bacon, 1935), *O todo o nada* (Winner take all, Roy del Ruth, 1932) y *Taxi* (Roy del Ruth, 1932). Todas ellas eran producciones de la Warner Brothers. A ellas se añade la producción de Vitaphone *Avidez de tragedia* (The crowd roars, Howard Hawks, 1932).



pensar que limitaba sus posibilidades estéticas y creativas: de hecho, produjo su primera película de la era sonora, *Luces de la ciudad* (City lights, 1931), sin aceptar introducir el más mínimo comentario y reduciendo al mínimo el número de carteles de diálogo. Pero finalmente Chaplin se vio obligado a plegarse a las condiciones que imponía la industria y realizó su primera cinta hablada: la excepcional *Tiempos modernos* (Modern times, 1936).

Cuando llega el estallido de la Guerra Civil, Chaplin es ya uno de los artistas más señeros de la izquierda norteamericana. Los planteamientos de *Tiempos modernos*, más cercanos en realidad al humanismo que al comunismo, le habían cerrado las puertas de los países inmersos en totalitarismos de derechas, y cuando en 1939 se anunció que preparaba su película *El gran dictador* (The great dictator, 1940), una nueva obra maestra que criticaba con dureza el autoritarismo, Chaplin se convirtió en la principal bestia negra de los países de la órbita fascista. Todo ello se vio complicado en la España nacional por el conflicto surgido con *Bloqueo*, que, recordamos, había sido producida por United Artists, la compañía dirigida por el propio artista. La proyección de cintas de Chaplin en la España nacional se convirtió en algo impensable, y repentinamente su nombre desapareció de la cartelera. Pero los motivos de esta desaparición no fueron sólo políticos: ninguna sala se planteaba proyectar una cinta muda en su pantalla, y hasta la fecha Chaplin sólo contaba con una película sonora, la ya mencionada *Tiempos modernos*, concluida con posterioridad al inicio de la contienda y, por consiguiente, todavía inédita en España. El único espacio en el que podían encontrar hueco las cintas de Chaplin eran los programas de actualidades, que seguían ofreciendo cortos de cine cómico mudo, pero el más reciente del realizador se remontaba al ya lejano 1922, fecha en la que había facturado *Nice and friendly*. Difícil era la exhibición de alguno de ellos, que en el raro caso de que se encontraran en la oficina de alguna distribuidora estarían probablemente en un pésimo estado de conservación. Y entre entramados políticos e intereses económicos, sólo una cinta de Chaplin terminó exhibiéndose en Gipuzkoa durante el periodo bélico: sería *La era del bombín*, que se pasó en una sesión infantil del Bellas Artes en diciembre de 1938, celebrada paradójicamente para recaudar fondos para las tropas franquistas. El pase fue fugaz, eso sí: al día siguiente la película había desaparecido de la cartelera, quizás por el *grave peligro* que representaba Chaplin para las mentes infantiles.



Fue un caso aislado. Las grandes empresas cinematográficas norteamericanas eran un enemigo demasiado grande para la administración franquista. Se mantuvo, eso sí, el veto para las nuevas realizaciones de los artistas acusados “*mientras los actores y las casas editoras no desmientan de una manera rotunda los hechos denunciados*”³⁹⁰, prohibición poco preocupante porque el cierre de fronteras había provocado la ausencia de estrenos de cine norteamericano en suelo nacional. De todos modos, y para evitar problemas, la maquinaria hollywoodiense no dudó en desmentir lo indesmentible, temerosa ante cualquier medida que pudiera recortar sus mercados. Práctica que por otra parte se estaba convirtiendo en habitual en la Europa totalitaria: recordemos que por aquellas mismas fechas sus sucursales alemanas procedían al despido de sus empleados no arios por mandato del gobierno del III Reich.

De este modo, el pulso entre la administración nacional y las grandes casas productoras de Hollywood quedó con el resultado de empate técnico. La cartelera donostiarra es buena prueba de ello: no deja de ser sintomática la desaparición de cualquier cinta protagonizada por algunos de los actores más populares de aquel entonces, como Charles Chaplin. Pero al mismo tiempo las distribuidoras siguieron exhibiendo sin problemas películas de muchos de los actores más belicosos con el bando franquista, como los que componían la larga lista señalada anteriormente. Caso particularmente señalado fue el de la actriz Joan Crawford, tan odiada por sus manifestaciones prorrepúblicas que la Junta Superior de Censura había intentado prohibir tajantemente la película *Ana Karenina* (Anna Karenina, Clarence Brown, 1935) “*por intervenir la Crawford*”³⁹¹, cuando en realidad la protagonista era de la cinta era... Greta Garbo. Película que, para mayor paradoja, había sido calificada como modélica por el propio Goebbels... Los casos son demasiado numerosos como para enumerarlos todos, aunque no podemos dejar de señalar uno por esperpéntico. La niña actriz Shirley Temple era posiblemente el rostro más querido por el público guipuzcoano. Nos da idea de ello que en los tres primeros meses de ocupación franquista los cines donostiarras habían exhibido cinco largometrajes y dos complementos interpretados por la pequeña, una cantidad realmente asombrosa que no tenía parangón con la de ningún actor o director del momento. Sin embargo, parece que la niña opinó sobre la situación bélica al

³⁹⁰ Informe sobre la Sección de Cinematografía. Noticiarios extranjeros. AGA (03)049.001 21/00001.

³⁹¹ Carta firmada por Francisco Ortiz, del Gabinete de Censura de Sevilla, del 7 de octubre de 1938. AGA (03)049.001 21/00719.



“prohibir que sus películas se rodaran en la España Nacional”, y aunque “le hicieran notar que los niños no deben meterse en política”, reafirmó su idea respondiendo que “los niños de España tampoco se metían en política y la aviación de Franco los está asesinando”³⁹². Toda una imprudencia para una niña que contaba con ocho años de edad: la Junta de Censura intentó vetarla terminantemente en las pantallas, aunque la realidad económica eliminó cualquier suspicacia sobre la criatura y sus películas siguieron exhibiéndose, como habitual, en las pantallas donostiarras³⁹³.

Estos casos de censura frustrada nos hablan de la imposibilidad del régimen franquista de bloquear el trabajo de las productoras norteamericanas, ante el riesgo de colapso de una industria nacional que pese a todas las dificultades seguía aportando grandes beneficios. Algunas compañías, como la Metro Goldwyn Mayer o la Paramount, que trabajaban libremente en zona republicana, serán acusadas de filocomunismo: a entender de la Asociación de Padres de Familia, realizaban una “*campaña de descristianización de la sociedad; así, rara es la película de la Metro que no es una película de tesis, más o menos visible, pero siempre dando un picotazo a nuestra moral católica*”³⁹⁴. Pero nunca planteó la administración franquista la posibilidad de prohibir su exhibición en el país. Y se dieron numerosas facilidades a las compañías que desde el principio de la contienda se habían escorado hacia el bando nacional, como la 20th Century Fox, que ejercía como principal propagandista en el extranjero de los triunfos franquistas. La Fox será incluso responsable de algunos de los documentales de propaganda fascista exhibidos en San Sebastián con gran éxito: en

³⁹² Junta Central de Censura. AGA (03)049.001 21/00720.

³⁹³ En total, a lo largo del periodo bélico se proyectaron once largometrajes de la niña-actriz, todos ellos con un descomunal éxito de taquilla: *Ahora y siempre* (Now and forever, Henry Hathaway, 1934), *Dejada en prenda* (Little Miss Marker, Alexander Hall, 1934), *Gracia y simpatía* (Baby take a bow, Harry Lachman, 1934), *La pequeña coronela* (The little colonel, David Buttlar, 1935), *La simpática huérfanita* (Curly top, Irving Cummings, 1935), *Nuestra hijita* (Our little girl, John S. Robertson, 1935), *Ojos cariñosos* (Bright eyes, David Buttlar, 1934), *Pobre niña rica* (Poor little rich girl, 1936), *Rebelde* (The littlest rebel, 1935), y las desconocidas *La caravana del Oregón* y *Acabe con las mujeres*, películas que no hemos podido ubicar pero que, según la publicidad aparecida en la prensa de la época, estaban interpretadas por la actriz. Además, los cortometrajes rodados por Shirley Temple fueron frecuentes en las proyecciones de actualidades donostiarras: entre otros, tenemos constancia del pase de cintas como *Disculpen mis cachorritos* (Pardon my pups, Charles Lamot, 1934), *El beso de la gloria* o *Amnesia efervescente*.

³⁹⁴ Texto de Francisco S. Apellániz, portavoz de la Asociación Católica de Padres de Familia de Sevilla. En AGA, archivador (03)049.001 21/00719.



abril de 1937, por ejemplo, el cine Miramar estrenaba una cinta de difícil catalogación titulada *Fox Movietone especial* que se publicitaba en prensa bajo los titulares “*Viva Italia / Viva Alemania / Viva Portugal / Viva España*” y que anunciaba la participación en el mismo de Franco, Hitler, Mussolini y Oliveira Salazar³⁹⁵. No es difícil suponer, con estos antecedentes, que la Fox encontró pocos problemas para la exhibición de sus películas en territorio nacional, pese a que los elementos más disparados del nuevo régimen franquista seguían poniendo a la compañía en observación: la integrista Asociación de Padres de Sevilla llegará a calificarla de “*enemiga nuestra*”³⁹⁶.

Y es que en realidad, ninguna distribuidora norteamericana encontró problemas para colocar su producto en las pantallas nacionales. Es el caso de la Radio Films SAE, filial de la *major* norteamericana RKO, que consiguió un importante rendimiento comercial en ambos bandos. Si en Madrid la RKO fue la productora que mayor número de películas consiguió colocar en cartelera tras la Metro y la Fox, prácticamente todas sus cintas se estrenaron también en la zona nacional. De las 75 películas de la RKO que circularon por España con posterioridad al inicio de la contienda, 24 de ellas llegaron al país tras el 18 de julio de manera un tanto azarosa. RKO había mandado sus cintas para la temporada 1936-1937 por barco en dirección a Barcelona, cuando el inicio de la guerra había hecho a Radio Films SAE desviar la nave hacia Marsella, “*lo cual permitió que pudiesen ser remitidas por RADIO FILMS SAE a su sucursal de Sevilla (de Marsella a Gibraltar y de Gibraltar a Sevilla)*”³⁹⁷, ya en zona nacional. De estas 24 películas, 17 de ellas fueron exhibidas sin mayores problemas en la zona nacional. Todas ellas llegaron a Donostia a lo largo de 1937 y consiguieron un enorme éxito de taquilla, al suponer unos de los escasísimos estrenos que llegaban a las pantallas donostiarras.

La llegada a San Sebastián del bloque de películas importadas por Radio Films SAE va a suponer todo un acontecimiento cinematográfico que consigue incluso copar completamente la cartelera donostiarras durante los meses de abril y mayo de 1937. Las

³⁹⁵ *El Diario Vasco*, 8 de abril de 1937.

³⁹⁶ Nota firmada en Sevilla de la Asociación de Padres de Familia referente a la película *Amor bajo el fuego* (Love under fire, George Marshall, 1937). Junta de Censura Cinematográfica: asuntos. AGA (03)049.001 / 21.00719.

³⁹⁷ “Informe para el Departamento Nacional de Cinematografía sobre películas importadas por Radio Films, SAE, desde julio de 1936 hasta la fecha”. AGA (03)049.001 / 21.00155.



primera en llegar a Gipuzkoa será *Mi ex mujer y yo* (The ex Mrs. Bradford, Stephen Roberts, 1936), uno de los grandes estrenos del Sábado de Gloria de 1937, que se encontró con una gran competencia en la cartelera y no pudo mantener más que una irregular carrera comercial, con cuatro escasos días en las salas³⁹⁸. Pero las restantes cintas del paquete de la RKO se convirtieron sin excepción en grandes éxitos de público: la llegada a las carteleras la semana posterior de *Sigamos la flota* (Follow the fleet, Mark Sandrich, 1936), película de Fred Astaire y Ginger Rogers que suponía uno de los platos fuertes de la temporada, se saldará con un éxito prácticamente sin precedentes, manteniéndose en cartel durante un mes, y en algunos días siendo incluso proyectada en dos salas al mismo tiempo³⁹⁹. La SADE, propietaria de los derechos de exhibición del paquete de películas de la RKO, comienza a anunciarlas en prensa bajo el título “*gran película de la Casa Radio, temporada 1937*”⁴⁰⁰ y pasa a estrenar las cintas a un ritmo de una o dos semanales. Todas ellas se saldaron con un importante éxito: nos da una idea de ello saber que la película del bloque que menos tiempo aguantó en la cartelera fue *Oro en polvo* (Yellow dust, Wallace Fox, 1936), una serie B de la compañía sin ningún actor popular entre el público que se mantuvo cinco días completos en los cines de la SADE, el equivalente a un buen rendimiento para cualquier película media.

³⁹⁸ Aún así, la cinta fue enormemente rentable al contar con tres reestrenos al año siguiente, los días 12 de enero de (seis días en cartel), 20 de agosto (dos) y 22 de diciembre (uno).

³⁹⁹ La película contaría con un reestreno igualmente exitoso el 7 de enero de 1938 (se mantuvo hasta el día 25 en cartel) y otro más minoritario el 30 de septiembre del mismo año (tres días en pantalla). Al final de la contienda, terminará siendo la cinta más proyectada en los cines de San Sebastián durante el periodo estudiado.

⁴⁰⁰ *El Diario Vasco*, 27 de abril de 1937.



7.10 Otras cinematografías en las pantallas guipuzcoanas

Frente al dominio de las cinematografías analizadas, la presencia de películas de otros países fue siempre puntual y si llegó a las pantallas guipuzcoanas fue de manera poco más que anecdótica. Dejando de lado la cinematografía soviética, eliminada fulminantemente de la España nacional por razones obvias (y que, por otra parte, había distado de ser frecuente en las pantallas guipuzcoanas durante la II República), dos van a ser los países que se van a repartir la parte del pastel en el terreno de la exhibición cinematográfica: Francia e Inglaterra.

Sorprende especialmente comprobar la proyección continua de filmes franceses en las pantallas donostiarras. Francia, aliada más o menos evidente de la *hidra roja*, había conseguido alcanzar una cuota de pantalla bastante elevada en la España del periodo de la II República. Sus películas respondían a los planteamientos que el Frente Popular francés había propuesto a su cinematografía: proyectos por lo general de elevada calidad artística y que recogían en muchas ocasiones las inquietudes sociales propias de un gobierno de sus características. La francesa se había convertido en una cinematografía muy respetada tanto por la crítica como por el público en los años anteriores a la contienda y algunos de sus actores (y directores, cosa más compleja en unos años en los que distaba de manejarse con soltura la política *de autor*) eran muy apreciados por los espectadores. Figuras como Jean Gabin, Annabella, Julien Duvivier o Jean Renoir eran tremendamente populares y sus cintas eran devoradas por el público de la época.

Pero con el nuevo régimen cualquier cinta que procediera del país vecino pasaba directamente a la categoría de *sospechosa* por sus posibles implicaciones políticas, y la cinematografía francesa parecía, a priori, condenada a desaparecer de las pantallas de la España nacional. No resultaba difícil imaginar las numerosas objeciones que cualquier asociación censora podría encontrar en la mayoría de sus películas, más aún cuando muchas de sus principales figuras no dudaban en mostrar en público sus simpatías por los principales partidos de izquierda de su país e incluso por el bando republicano en una guerra que inevitablemente veían como algo muy cercano. Pero pese a todas estas previsiones nunca terminó de llegar la sangre al río: las necesidades económicas de la industria no



permitieron eliminar de las pantallas unas películas que seguían dando buenos rendimientos en taquilla, y la Censura había establecido otros enemigos sobre los que descargar su ira.

De este modo, el cine francés terminó convirtiéndose en el único espacio que, aunque minoritario, permitía algún asomo de libertad en la pantalla. No excesivo, a decir verdad: la mayoría de sus películas no eran más que modestas comedias inocuas –*Anda y que te ondulen* (Coiffeur pour dammes, René Guisart, 1932)-, reediciones de grandes éxitos del melodramón decimonónico –*Las dos huerfanitas* (Les deux orphelines, Maurice Tourneur, 1933)-, o cintas sin el más mínimo sesgo político al servicio de popularísimos actores propios o ajenos –*El gavilán* (L'espervier, Marcel L'Herbier, 1933), con Charles Boyer; *El rey de los Campos Elíseos* (Le roi des Champs-Élysées, Max Nosseck, 1934), con Buster Keaton; *Hoy o nunca* (La chanson d'une nuit / Das lied einer nacht / Tell me tonight, Anatole Litvak, 1932), realizada para lucimiento del divo Jan Kiepura; *Violetas imperiales* (Violettes imperiales, Henry Rousell, 1932), con la superestrella Raquel Meller; o *Melodía de arrabal* (Louis Gasnier, 1933), cinta rodada en castellano por las grandes figuras Carlos Gardel e Imperio Argentina-.

Pero entre la cincuentena de películas francesas proyectadas en Donostia durante los años de la guerra también encontramos numerosas excepciones que se alejaban completamente de la asepsia deseada por las autoridades franquistas. Ya hemos señalado en capítulos anteriores el desconcierto que todavía nos invade cuando imaginamos las proyecciones en Donostia de *La bandera* (Julien Duvivier, 1935) o *La venus negra* (Zouzou, Marc Allegret, 1934), películas moralmente reprochables hasta para el más liberal de los simpatizantes franquistas. Pero no son las únicas: en meses posteriores llegaron a las pantallas cintas como *Crimen y castigo* (Crime et chatiment, Pierre Chenal, 1934), que rompía con uno de los principales puntos propugnados por el *Código Hays* al buscar la identificación del espectador con un asesino, *El signo de la muerte* (Le grand jeu, Jacques Feyder, 1933), en la que un legionario se enamoraba apasionadamente de una prostituta, o *La kermesse heroica* (La kermesse heroica, Jacques Feyder, 1935), que no sólo mantenía una intachable postura pacifista sino que sobre todo se tomaba a chirigota al entonces intocable ejército español.

La importancia del cine francés en las pantallas guipuzcoanas es, por lo tanto, notable, e incluso consiguió hacer colar algún estreno en las mismas, algo ciertamente extraño en aquellos



momentos y más al proceder de un país en continuo estado de observación por las autoridades: *Payasos* (Fahrendes volk / Les gens du voyage, Jacques Feyder, 1938), *Port Arthur* (Nicolas Farkas, 1936) o *Procesado de mi vida* (Un mauvais garçon, Jean Boyer y Raoul Ploquin, 1936), por citar sólo algunos títulos, consiguieron llegar a las pantallas donostiarras e, impulsados por la ausencia de nuevas cintas, alcanzaron un notable éxito en las mismas⁴⁰¹. Todas estas películas, unidas a la proyección de rarezas de diverso calibre como *Itto* (Jean Benoît Levy y Marie Epstein, 1934), coproducción franco-marroquí que supone la única aparición de una cinta de capital africano en las pantallas donostiarras, o *Curvas peligrosas* (Mauvaise graine, 1934), primera película realizada por un todavía desconocido Billy Wilder, permiten reconocer en la cinematografía francesa la presencia más libre e interesante del material ofrecido por los salones guipuzcoanos durante los años de la guerra

Con una similar cuota de pantalla, el cine británico encontró también un importante espacio en las pantallas guipuzcoanas durante el periodo bélico. La actitud del gobierno de Chamberlain parecía apoyar su difusión en la España nacional: Inglaterra no sólo había optado por una radical neutralidad ante el conflicto español, sino que lideró desde un primer momento el bloqueo comercial hacia ambos bandos. La medida, evidentemente, favorecía a los rebeldes: la posibilidad de cortar la llegada de armamento a la España republicana ponía a ésta en una notoria inferioridad de condiciones frente a un bando que no vería nunca mermado su apoyo por parte de las grandes potencias militares de Europa occidental, Alemania e Italia. Inglaterra se convertía de este modo en un notable aliado de las tropas franquistas y su producción cinematográfica no daba grandes motivos de alarma, al estar especializada en la realización de un cine por lo general inocuo, el que se ocupaba de adaptaciones literarias de calidad, de grandes películas históricas y de cintas técnicamente muy correctas que intentaban seguir la estela del cine norteamericano.

Todo ello permitió la llegada de un importante número de películas a las pantallas guipuzcoanas, por lo general con una buena respuesta de público. Pero esto no significó que las cintas británicas

⁴⁰¹ Si *Payasos* y *Port Arthur* se mantuvieron más de diez días en cartel, *Procesado de mi vida*, gracias principalmente a la enorme popularidad de su director, el actor Jean Boyer, se convirtió en una de las películas más rentables del periodo y fue reestrenada en numerosas ocasiones



quedaran al margen de los recelos de la censura: el pasado de la *Pérfida Albión* seguía presente en las rígidas mentes de los guardianes de la moral, y algunas de sus películas encontraron una fuerte oposición por su parte. Es el caso de *El desconocido* (*The passing of the third floor back*, Berthold Viertel, 1935), para la que el Gabinete de Sevilla solicitaba una fulminante prohibición por fomentar “*la lucha de clases y odio entre las mismas*”. La Junta Superior terminaría revisando la cinta y autorizando su exhibición al no encontrar ningún problema en ella: “*si realmente existiera en la cinta odio de clases no se hubiera escapado a la atención de los tres miembros de la Junta que asistieron a la censura*”⁴⁰². Pero fueron problemas poco más que puntuales: el cine británico no encontró grandes dificultades entre las autoridades censoras y una cincuentena de sus películas se proyectó con normalidad en Gipuzkoa durante los tres años de guerra.

La aparición de películas de otros países al margen de los estudiados en las pantallas guipuzcoanas no será más que algo muy eventual, cuando no simplemente anecdótico. Podría haber sido un momento indicado para el desembarco en el país de otras cinematografías, como las sudamericanas: evidentemente, sus películas no necesitaban doblaje, lo que abarataba sus costes de distribución; ni subtítulo, lo que favorecía la asistencia a las salas de un público al que no gustaba leer en la pantalla. Pero la indudable ventaja que todo ello aportaba no pudo ser aprovechado por unas cinematografías muy inestables, que ofrecían por lo general productos de escasa calidad. Su inferioridad de condiciones aumentó ante la feroz competencia que ofrecían las industrias de otros países que devoraron con avidez sus posibles puntos fuertes: la ventaja del idioma fue aprovechada rápidamente por Hollywood, que comenzó a levantar una larga lista de películas habladas en castellano, y los países sudamericanos vieron la fuga hacia otros destinos de sus figuras más populares. La cinematografía argentina, por ejemplo, no pudo aprovechar a una figura como la del cantante Carlos Gardel, muy popular en el mundo entero y que despertaba una auténtica veneración en el mercado hispanoparlante: Gardel emprendió una rentabilísima carrera cinematográfica en su país, pero al ver los astronómicos réditos que daban sus películas fue rápidamente absorbido por la industria extranjera. Las películas por él protagonizadas que se proyectaron en el periodo analizado fueron

⁴⁰² AGA (03)049.001 21/00719.



realizadas con capital francés –*Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1933) y, sobre todo, norteamericano –*Espérame, Cuesta abajo* y *El tango en Broadway* (realizadas por Louis J. Gardner entre 1933 y 1935) o *El día que me quieras* y *Tango bar* (ambas de John Reindhart, 1935)-. Y los países hispanoamericanos quedaron limitados a aportar poquísimas películas, por lo general de escasa calidad, cuya aparición en las pantallas guipuzcoanas es poco más que folklórica: sólo cuatro cintas argentinas⁴⁰³ y dos mexicanas⁴⁰⁴ fueron proyectadas en San Sebastián ante la indiferencia más absoluta del público. En el caso de estas últimas, por otra parte, las dificultades para llegar a las pantallas nacionales eran mayores: desde el principio de la contienda México, “país oficialmente marxista”⁴⁰⁵, se había mostrado sin ninguna reserva partidario del bando republicano, lo que convertía a cualquiera de sus producciones en potencialmente peligrosas. La distribuidora CIFESA, que contaba con alguna cinta azteca en su catálogo, se vio obligada incluso a preguntar a la Jefatura Nacional de Cinematografía si la censura estaría dispuesta a revisar sus filmes o si “por el hecho de ser películas de procedencias mexicana no han de ser autorizadas”⁴⁰⁶, previendo las dificultades que éstas encontrarían ante los comités censores.

El cine aportado por otros pequeños países europeos tampoco encontró un espacio mucho mayor ni un rendimiento más brillante. Quizás con la salvedad de las películas austriacas, que contaron a su favor con la interpretación de algunas actrices muy famosas en la época... y sobre todo con que por lo general eran confundidas por el público con las películas alemanas, mucho más apreciadas por el respetable. Austria contaba con una potente industria cinematográfica que había comenzado su declive ante el creciente empuje de la industria alemana, pero aún así consiguió hacer llegar a la cartelera donostiarra varias de sus películas, bien financiadas exclusivamente en el país, bien realizadas en coproducción con otros

⁴⁰³ *Ídolos de Buenos Aires* (Ídolos de la radio, Eduardo Morera, 1934), *La muchacha de a bordo* (Manuel Romero, 1936), *El forastero* (Antonio Ber Ciani, 1937) y *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938). Ninguna de ellas superó los cuatro días de exhibición.

⁴⁰⁴ *El vuelo de la muerte* (Guillermo Calles, 1933) y *Tribu* (Miguel Contreras Torres, 1934). Ambas desaparecieron de las pantallas tras un único día de exhibición.

⁴⁰⁵ *El Diario Vasco*, 28 de octubre de 1937.

⁴⁰⁶ Carta de Vicente Casanova a la Jefatura Nacional de Cinematografía fechada en Sevilla el 25 de mayo de 1938. AGA (03)49.001 / 21.00269.



países como Estados Unidos⁴⁰⁷, Hungría⁴⁰⁸, Francia⁴⁰⁹ o la misma Alemania⁴¹⁰. No fue el caso de Checoslovaquia⁴¹¹ ni de Hungría⁴¹², que habían liderado la producción europea de calidad en décadas anteriores pero que afrontaban ya un inevitable declive patente en su escasísima presencia en los cines donostiarras. Se ha señalado también anteriormente el curioso caso de la aparición en las pantallas de *Itto*, coproducción franco-marroquí. Y como poco más que anecdótico puede calificarse el estreno de una película procedente de una industria prácticamente inexistente como la portuguesa, hecho sólo comprensible por la política de alianzas establecida por el gobierno franquista⁴¹³.

⁴⁰⁷ *Sólo soy un comediante* (...Nur ein Komödiant, Erich Engel, 1935), o *Peter* (Peter, Henry Koster, 1934), un gran éxito de la taquilla donostiarra que contó también con una pequeña aportación de capital húngaro.

⁴⁰⁸ *El baile del Savoy* (Ball im Savoy, Steve Sekely, 1935).

⁴⁰⁹ *Viaje de novios* (Voyage de noces / Hochzeitsreise zu dritt, Germain Fried, Joe May y Erich Schmidt, 1932).

⁴¹⁰ Tres películas austroalemanas fueron proyectadas en las pantallas donostiarras: *Una muchacha inolvidable* (So ein Mädel vergißt man nicht, Fritz Korner, 1932), *Secreto que quema* (Brennendes Geheimnis, Robert Siodmack, 1933) y *Alta escuela* (*El secreto de Carlos Carelli*) (Hohe schule, Erich Engel, 1934).

⁴¹¹ Una única cinta checoslovaca aparecerá en la cartelera donostiarra: *Entre sábado y domingo* (Ze soboty na nedeli, Gustav Machaty, 1931). Su cinematografía aporta también una coproducción realizada con Francia, *Volga en llamas* (Volga en flammes / Volha v plamenech, Victor Tourjansky, 1933) y dos con Alemania, *El doble novio* (Der doppelbräutigam, Martin Fric, 1934) y su gran éxito internacional *Mil marcos por una noche* (Tausend für eine Nacht, Max Mack, 1933), que posteriormente daría lugar a un celebrado *remake* italiano que se convertirá en la película inaugural del filón del cine de *teléfonos blancos*: *Mil iras al mes* (Mille lire al mese, Massimiliano Neufeld, 1939).

⁴¹² La cinta *La hermana María* (Mária növér, Viktor Gertler, 1936). El cine húngaro aporta también a la cartelera donostiarra dos coproducciones realizadas con Alemania: *Romanza húngara* (Und es leuchtet die pussta, Heinz Hille, 1932) y *La madrecita* (Kleine Mutti, Henry Koster, 1934), así como una cosmopolita realización con Francia, *Un hijo en América* (Un fils d'Amérique, 1932), dirigida por el realizador italiano Carmine Gallone.

⁴¹³ Se trata de la cinta *Romance portugués / Las pupilas del señor rector* (As pupilas do Senhor reitor, José Leitao de Barros, 1935), único caso de presencia de material portugués en las pantallas donostiarras junto con el desconocido documental de propaganda *La revolución de mayo* que se proyectaría en un festival político en homenaje a la nación aliada en 1939.



CAPÍTULO 8

LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA DIRECTA: LA EXHIBICIÓN DE NOTICIEROS Y DOCUMENTALES



8.1 Actualidades y complementos: un relevante mercado secundario

La principal fuente de ingresos para la industria cinematográfica desde finales de los años 20 la constituían los largometrajes de ficción. Sin embargo, el cine había creado desde sus primeros momentos un mercado secundario, no por hoy desconocido irrelevante, con las cintas de cortometraje que bien en bloque bien como complemento a los largos se exhibían asiduamente en las salas de todo el mundo. Como ya se ha señalado en otros capítulos, la proyección de estas pequeñas cintas, denominadas *actualidades* en la época, era frecuente y había encontrado un notable espacio en las carteleras donostiarras. Salvo ocasiones excepcionales, cada sesión dedicada a largometrajes se abría con al menos un corto: si bien éste suponía por lo general una sorpresa para el espectador, ya que no solía indicarse en la publicidad cuál sería el proyectado en sala, su ocasional ausencia en la pantalla (motivada sólo por la proyección de películas de duración extraordinaria) era bien remarcada en la promoción de la sala al ser los *complementos* siempre exigidos por el público. Esto en el caso de las sesiones dedicadas a las películas de ficción: además de éstas, se realizaban con frecuencia otras dedicadas exclusivamente a las *actualidades*, llegando algunos cines a especializarse exclusivamente en su proyección, como era el caso en Donostia del salón Novedades. Pero el análisis completo de las cintas proyectadas es desgraciadamente imposible: las sesiones dedicadas a las *actualidades* eran anunciadas únicamente con el título de las dos o tres más atractivas para el público (muchas veces, ni tan siquiera eso), siendo desconocido el contenido restante de un pase que podía llegar a albergar hasta una docena de películas. Y los complementos que abrían las sesiones dedicadas a largometrajes, salvo en casos excepcionales, no solían ser publicitados, al no ser considerados más un pequeño *regalo* ofertado por el exhibidor a su público. De este modo, la reconstrucción de la cartelera nos ha ofrecido la localización de 440 títulos diferentes ofrecidos entre 1936 y 1939, aunque es evidente que el número real de cortometrajes exhibidos superaba con creces esta cantidad.

Los complementos proyectados podían ser de todo tipo. Los más queridos por el público eran sin duda alguna las cintas cómicas: en un momento en el que el cine mudo había ya desaparecido completamente de las salas, el rescate de viejas cintas de humor de



los grandes cómicos como Buster Keaton (*Pamplinas*, como era conocido por el público español en aquellos años), Harold Lloyd (*Gafitas*), la pareja formada por Stan Laurel y Oliver Hardy (*El gordo y el flaco*) o el grupo infantil *La Pandilla* no sólo eran aceptadas sino muy bien recibidas por el público. Pero sin duda alguna el cómico más popular y apreciado tanto por los espectadores como por crítica era desde hacía años Charles Chaplin. La censura, sin embargo, había prohibido rigurosamente sus películas, y sólo una de sus cintas cortas (*La era del bombín*) consiguió colarse fugazmente en una única sesión del Bellas Artes⁴¹⁴. Entre los restantes, alcanzaron notable éxito los cortometrajes protagonizados por algún actor particularmente popular: es el caso de *Disculpen mis cachorritos / Perdonen mis cachorritos* (Pardon my pups, Charles Lamont, 1934) o *El beso de la gloria*, interpretadas por la niña actriz Shirley Temple, que se mantuvieron varios días en cartel.

Y el cine cómico español. Atraídas por el éxito de este tipo de películas, varias empresas españolas se lanzaron a la realización de cortometrajes de humor a los que dedicó un notable esfuerzo de producción. El género alcanzó un momento de especial lucidez y difusión durante la II República, y aunque durante la guerra (salvo el extrañísimo caso de los *Celuloides cómicos* de Jardiel Poncela, que analizamos en otro apartado) fue un tipo de cine completamente impensable, la proyección de sus películas fue continua durante el paréntesis bélico. En ellos se agrupaba la primera línea del cine español de entonces: *Diez días millonaria* (José Buchs, 1934) contaba con la interpretación de primeros espadas como Milagros Leal, Luis Peña o Antonio Riquelme; *Ir por lana* (Fernando Delgado, 1935) presentaba a una de las actrices españolas más populares, Raquel Rodrigo; e incluso algunas cintas que habían sido realizadas por superestrellas conocidas internacionalmente, como sucedía con las películas que realizó en 1934 el gran director Florián Rey al servicio de Imperio Argentina (*Romanza rusa / Ojos negros*) y Miguel Ligeró (*Soy un señorito*), o la producción de Benito Perojo *Susana tiene un secreto*, con Rosita Díaz Gimeno. Y entre todas ellas, debemos reseñar el éxito que obtuvieron en Donostia dos de las cintas más lúcidas e interesantes que ofreció este pequeño género, *Una de fieras* y *Una de miedo*, que realizaría Eduardo García Maroto en 1934 y 1935.

⁴¹⁴ Sobre los problemas con la censura de las películas de Chaplin véanse las páginas 249-250.



Junto a éstas, tenían gran difusión las películas de dibujos animados. Muy numerosas, proyectadas habitualmente en sesiones de tarde para el público menudo, ocasionalmente se ofreció alguna como complemento de largometraje para los espectadores adultos. De la mayor parte de ellas sólo conservamos el título pero desconocemos su procedencia; de todos modos, podemos observar que las más populares fueron las realizadas por la compañía de Walt Disney (*Concierto de banda, Elmer elefante, Gala Mickey, Jardín de Mickey...*), seguidas por las protagonizadas por personajes también populares a través de los tebeos como Popeye o Betty Boop (*Basta de ruidos, Betty ante el juez, El tren bólico...*), tan queridos por la chiquillería que incluso eran recreados por las compañías de teatro en sus sesiones infantiles.

Y aparte de estos dos pequeños géneros se desarrollaba una innumerable cantidad de cintas pertenecientes al grupo de las *curiosidades*, denominación bajo la cual cabía cualquier tipo de proyección que pudiera despertar interés o sorpresa en el espectador. Las más habituales eran las llamadas *turísticas*, en boga desde los mismos inicios del cine, cuando los hermanos Lumière comenzaron a distribuir correspondientes por todo el planeta para filmar todo tipo de atracciones y fiestas públicas. Los operadores se encargaban de filmar escenas de ciudades, monumentos, paisajes o celebraciones folklóricas que pudieran interesar por su notoriedad o exotismo en el espectador. Durante el periodo bélico se proyectan decenas de ellas en los cines donostiarra: *Alas sobre el Everest, Islas Azores, La India fanática, Tierra de los incas, Monumentos orientales, Mosaico de Hong Kong, Nueva Zelanda...* Su éxito permitió incluso que diera lugar a dos pequeños subgéneros: las realizaciones españolas sobre los mismos planteamientos (*Jaén, Montserrat, Tarragona, Zaragoza*) o las películas *turísticas* utilizadas con fines propagandísticos por las potencias fascistas (*Hamburgo, Roma, La Riviera italiana, Venecia*). Las *curiosidades* también incluían películas que recogían pequeñas anécdotas (*Astucia animal, Habilidades animalescas*), escenas religiosas (*Congreso Eucarístico, La romería del Rocío, La vida de los cartujos*), vistas aéreas de ciudades y paisajes (*Berlín-Barcelona*), hechos históricos (*Grandes tragedias mundiales*), acontecimientos deportivos (*Cascos famosos, Derby de Epson*, la grabación del combate de boxeo entre Joe Louis y Schemelin o de un desconocido partido de fútbol del Mundial de Francia de 1938), reportajes sobre ganadería, caza y pesca (como *Lanceando osos salvajes, Pesca de altura, Pescadores de antaño* o *El paraíso de los caballos*, un suponemos apasionante “*documental sobre la cría caballar en*



Alemania”) y filmaciones de las proezas de aviadores famosos (como *Aviones y fieras*, interpretado por el piloto Udet, o *Byrd en el Atlántico*, que recoge la travesía sobre el océano del famoso piloto; este subgénero gozó de tal popularidad que incluso dio pie a una serie completa de películas sobre el más famoso de todos ellos, *La ruta de Lindbergh*),

Pero el espacio que presentaba mayor potencial político y sociológico era el que abría otro tipo de películas que rápidamente van a dominar este espacio en la cartelera. Serán los noticieros y documentales, eje principal del interés ideológico por el cine en una década tan convulsa como la de los años 30. El interés de las grandes potencias por este tipo de películas era hasta entonces desconocido. La I Guerra Mundial y la Revolución Soviética habían visto, todavía de manera artesanal, unos primeros intentos de experimentación con la fuerza de las imágenes para acercar al espectador de las salas de cine hacia una causa política concreta, pero no será hasta el estallido de la II Guerra Mundial cuando los operadores se conviertan en figuras básicas para la colosal máquina propagandística y comiencen a manejar recursos y apoyos casi ilimitados. Todo llevará poco después, con el desarrollo masivo de la televisión y sobre todo con la guerra de Vietnam, primer conflicto bélico televisado en directo, a un bombardeo continuo de imágenes sobre la mente del ciudadano cuyo contenido será primer objeto de litigio entre las fuerzas en conflicto.

La Guerra Civil, por consiguiente, se desarrolla en un momento de transición para el mundo audiovisual. Las fuerzas políticas con intereses en el conflicto comienzan a experimentar con unas imágenes bélicas que, por primera vez en la historia, cuentan con un complemento sonoro. Los ojos del mundo se vuelven hacia España y la complejidad de intereses que se desarrolla en la contienda va a llevar a la cinematografía propagandística a una intensidad desconocida hasta entonces.

Los noticieros y documentales exhibidos en suelo nacional no permitirán grandes espacios a la experimentación. Si bien en suelo republicano la gran cantidad de partidos políticos y asociaciones sindicales van a permitir todo tipo de filmaciones, en muchas ocasiones contradictorias entre sí y sin un modelo claro que seguir, los noticieros mostrados en las pantallas nacionales huyen de cualquier tipo de planteamiento novedoso o arriesgado. Su opción va a ser el trabajo sobre esquemas ya arraigados en el espectador, siguiendo modelos alemanes y sobre todo italianos. Sus bases



estéticas y narrativas nunca supusieron grandes problemas para la censura franquista.

Los distintos intereses ideológicos, la visión fragmentaria de los hechos e incluso las limitaciones que supone una maquinaria propagandística todavía no suficientemente desarrollada van a crear una ingente actividad fílmica en todo el suelo nacional cuyo control va a convertirse en objetivo fundamental de las diversas comisiones de Censura que van sucediéndose a lo largo del tiempo. Tanto en Italia como en Alemania el cine mantenía una doble vertiente: si los largometrajes de ficción cumplían una finalidad industrial y comercial, los noticiarios y documentales explotaban el aspecto propagandístico del cine. En la España nacional, sin embargo, la producción de largometrajes nunca fue considerada algo relevante y el Departamento Nacional de Cinematografía centraba sus esfuerzos en controlar un material documental extranjero que siempre temía pudiera escapársele de las manos. La rigurosidad y el exceso de celo dedicado por los dirigentes franquistas hacia el material filmado por los países aliados, aún más por los considerados neutrales o los que mostraban su apoyo a la República, alcanzaba límites extremos que se exacerbaban aún más en lo referente al material filmado por operadores extranjeros en suelo español. Los técnicos desplazados al conflicto no sólo no podían rodar imágenes sin un permiso concedido por el Departamento de Extranjero de la Delegación de Prensa y Propaganda, sino que además eran acompañados continuamente por un oficial de la Delegación que decidía lo que se podía o no filmar. Bajo esta situación de control, no es difícil suponer que el rodaje de noticiarios se convirtió rápidamente en moneda de cambio con las grandes casas productoras que realizaban los noticiarios: si éstas se comprometían a ser partidarias con la *Cruzada* en la pantalla, sus empresas podrían conseguir con facilidad permisos de importación o exenciones aduaneras que les librarán de pagar impuestos a la administración pública.

Numerosos fueron los noticiarios que circulaban por suelo español durante la contienda, especialmente en zona republicana, donde un gran número de organismos, partidos políticos y sindicatos empleaban en su elaboración sus fuerzas de propaganda. En zona nacional, sin embargo, los dirigentes tardaron años en impulsar una acción similar, que pese a algunos intentos anteriores no se materializará hasta que en julio de 1938 aparezca el *Noticiero Español*, antecedente directo del más duradero *NO-DO*. El espacio lo ocuparon los noticiarios extranjeros, en especial tres de ellos: el *Fox Movietone* americano, el *Cinegiornale LUCE* italiano y el



Noticario UFA alemán. Los tres, con mayor o menor continuidad según los vaivenes políticos del momento, tuvieron distribución en la zona nacional a lo largo de la Guerra Civil Española, aunque sólo el alemán encontraría acomodo regular en las pantallas guipuzcoanas. Y todos ellos terminarán constituyendo un mercado muy secundario, aunque con importantes ramificaciones ideológicas, que terminaría ocupando con continuidad su pequeño espacio en las salas de cine donostiarras.



8.2 Los noticieros alemanes: UFA

En Gipuzkoa, sería el donostiarra cine Novedades, dedicado durante gran parte de la guerra a la exhibición de las denominadas *actualidades*, quien contrató en exclusiva el informativo UFA para su exhibición en San Sebastián. El noticiario, ya proyectado regularmente en tiempos de la II República, había comenzado un primer y desafortunado periplo comercial en la ciudad durante el periodo bélico el 27 de octubre de 1936: no había pasado un mes desde la toma de San Sebastián cuando el UFA número 113 B se estrena en el Petit Casino, como complemento de la cinta francoalemana *Amoríos* (Liebelei / Une histoire d'amour, Max Ophüls, 1933)⁴¹⁵. Pero el noticiario no dejaba de ser considerado un pequeño relleno por los exhibidores, y el UFA no consiguió más que una errática carrera durante los primeros meses de paréntesis bélico.

Llegó entonces el turno del Novedades, cine de segunda fila siempre atenta a cualquier material fílmico que pudiera conseguir a buen precio. Los responsables de la sala contratarán en exclusiva la proyección del noticiario, que llegará nuevamente a la pantalla el 29 de marzo de 1937 incluido en un desconocido programa de actualidades⁴¹⁶, y que encontrará acomodo con puntualidad espartana en su pantalla. Cada semana, por lo general el lunes, se estrenaba una nueva edición del noticiario, al mismo tiempo que se rescataba algún número anterior. Varias de sus ediciones, que por el particular interés de las noticias que incluían eran especialmente comentadas por el público donostiarra, no tuvieron problemas para mantenerse en cartel más de los dos días marcados inicialmente para su proyección (como el caso del número 299, en el que se mostraban las famosas imágenes con el incendio de un zepelín alemán sobre Estados Unidos, o el reportaje *El viaje de Mussolini a Alemania*, que extraído del noticiario fue exhibido como reportaje independiente y se convirtió en un pequeño éxito de taquilla en el verano de 1937). Así sería durante todo el año, con la única salvedad de una proyección que su edición número 66 tuvo lugar en el Teatro Principal como complemento de la cinta alemana *La señorita de los cuentos de Hoffman* (Fräulein Hoffmanns Erzählungen, Carl Lamac,

⁴¹⁵ La película se proyectó durante el año 1936 en San Sebastián bajo el nuevo título *Amoríos en la nieve*.

⁴¹⁶ La publicidad lo señalaba bajo el título *Noticiario UFA 1937*, en relación con su año de edición y no con su número real de referencia.



1933). Y el Novedades se convirtió, de este modo, en el principal foco de propaganda cinematográfica del III Reich, fascinando con sus imágenes a numerosos espectadores que difícilmente podían quedar impasibles ante las excelentes coreografías visuales desplegadas por los operadores alemanes.

El informativo nazi se convirtió rápidamente en uno de los atractivos de la cartelera donostiarra, por su calidad filmica y por la hiperpoblada actualidad que iba creando en los espectadores una voluntad de absorber todo tipo de información con la mayor brevedad posible. El negocio de las actualidades comenzaba a ser interesante, más cuando la propaganda nazi, que contaba con una oficina oficial en San Sebastián, facilitaba todos los trámites para su exhibición puntual, cosa compleja en un momento en el que las comunicaciones se encontraban con numerosos problemas. El noticiario era uno de los ejemplos más evidentes del perfecto funcionamiento de la maquinaria propagandística del Reich: apenas concluido su montaje, las aproximadamente 200 copias que se tiraban con comentarios en castellano salían urgentemente en el avión semanal Berlín-Burgos⁴¹⁷, donde sobrepasaban sin mayores problemas el ingente trabajo retrasado que acumulaba la Junta de Censura para conseguir velozmente su visado de proyección y llegar poco después a San Sebastián. Estas facilidades y el creciente interés de los espectadores por el noticiario anunciaban un buen negocio y llevarán a la gran compañía de exhibición cinematográfica donostiarra, la SADE, a hacerse con la exclusiva de su proyección en 1938.

SADE apostaba con fuerza por la estabilización en sus pantallas de un programa de actualidades, y el noticiario UFA estaba llamado a convertirse en el plato central del mismo. Su nuevo estreno tuvo lugar el miércoles 9 de febrero de 1938, reservando para la sesión el cine Miramar, el más importante de la compañía. El pase se abría y cerraba con dos noticiarios italianos de la casa LUCE, y entre medias se incluían un cortometraje cómico (una revista musical interpretada por Leon Erriol y Maxime Doyle), una cinta de dibujos animados (*Bombero, salva a mi hijo*), un documental en color (*Pescadores del Polo*) y el noticiario UFA número 330. Los planes de la SADE pasaban por dedicar a este programa, que se renovaría semanalmente, las sesiones del Miramar de los miércoles y los jueves. Y así se hizo durante un tiempo, pero la idea no terminó de funcionar: si las actualidades eran un programa perfecto para un

⁴¹⁷ *El Diario Vasco*, 17 de abril de 1937.



cine de pequeño tamaño y precio reducido como el Novedades, los espectadores distaban de llenar una sala lujosa y mucho más cara como el Miramar para ver unas proyecciones que no dejaban de ser consideradas secundarias. En mayo la SADE volvía a dedicar su cine de gala a la proyección de largometrajes de ficción, y el noticiario desaparecerá de la cartelera hasta que sea recuperado en los meses de verano, dedicados a cintas de escaso tirón. Su exhibición se irá perdiendo por cines de categorías siempre inferiores: si del Miramar pasó al Príncipe, de él llegará al Petit Casino, para terminar siendo exhibido sólo ocasionalmente en el Bellas Artes y como complemento de alguna película. Al comenzar 1939, el noticiario alemán ya había desaparecido de los cines de la SADE, y sólo será recuperado en marzo para su proyección puntual en algunas sesiones del teatro Victoria Eugenia.



8.3 Documentales alemanes: *España heroica*

Si bien los noticiarios alemanes llegaron con continuidad a las pantallas donostiaras, los documentales producidos en el III Reich encontraron mayor dificultad en su distribución. Uno de ellos, sin embargo, se convertirá en uno de las cintas de mayor éxito que pasaran por las pantallas guipuzcoanas durante los años de la contienda: se trataba de la película *España heroica*.

Coproducción realizada entre la España franquista y la Alemania nazi, *España heroica* era uno de los grandes proyectos cinematográficos que en el terreno propagandístico se realizaron durante la guerra, y su materialización cumplió con las mayores expectativas. La película fue uno de los mejores filmes ofrecidos por el bando nacional, en el que se equilibraron a la perfección una cuidada elaboración y una lograda finalidad propagandística, pues amén de explicar profusamente el punto de vista de la España franquista sobre las razones del Alzamiento alcanzaba por momentos el rango de epopeya heroica cinematográfica que desde hacía años se buscaba sin éxito alguno en las producciones impulsadas desde Burgos. La cinta contenía además una fuerte carga simbólica, al ser la primera película en la que participaba el recién creado Departamento Nacional de Cinematografía, que intentaba lanzar la producción filmica en la España nacional tras más de un año de parón. Junto a él, entraron también en su financiación las compañías nazis Hispano-Film-Produktion y Bavaria FilmKunst, así como, muy posiblemente, la casa española CIFESA, que se encargó al mismo tiempo de su distribución por la zona nacional. Existen un total de cuatro versiones diferentes de la película, con notables variaciones de montaje: una es española y las otras tres alemanas. Con toda probabilidad, la estrenada en Donostia fue la versión española, de 84 minutos de duración, que contaba con una voz en *off* que leía un texto de José Pizarro.

Una película, por consiguiente, de importancia capital para el gobierno de Burgos y que deslumbró a sus principales responsables. El Ministerio del Interior llegó a proyectarla ante el Comité Europeo de No Intervención y felicitó personalmente a Vicente Casanova, solicitándole una copia para el propio Generalísimo, que quería verla en el frente⁴¹⁸. La carrera comercial de la cinta se preveía excelente.

⁴¹⁸ Carta del Ministerio del Interior para Vicente Casanova, fechada en Burgos el 17 de octubre de 1938. AGA (03)49.001 21/00269.



La proyección de la película en Gipuzkoa contó con un lanzamiento publicitario a la altura de sus expectativas. La primera noticia sobre la misma llega a la prensa el 16 de julio de 1938, patriótico aniversario de la fecha del Alzamiento que veía la celebración en la provincia de numerosas procesiones y actos de homenaje de todo tipo a los líderes militares franquistas. Queda todavía una semana para que la película llegue a las pantallas del Principal, pero los periódicos aparecen ya repletos de anuncios que señalan no sólo la existencia de la película sino el tipo de secuencias que incluye la misma : “*escenas auténticas de los frentes rojos / Brigadas Internacionales en Madrid*”⁴¹⁹. La publicidad se hace más insistente según van pasando los días, remarcando la oportunidad única que supone “*para ver el contraste elocuente entre los sin Dios y sin Patria y de los que luchan por salvar la civilización Cristiana*”, y la asistencia a su proyección comienza a convertirse en una cita ineludible para todos los franquistas donostiarras: “*ningún patriota debe dejar de ver esta soberbia película*”⁴²⁰. La cinta es la elegida para inaugurar la temporada de verano del Teatro Principal⁴²¹, y cuando se proyecte en riguroso estreno mundial a partir del viernes 22⁴²² se convertirá en un éxito sin precedentes para un documental, alcanzando los doce días en cartel en una de las salas más grandes de la ciudad. La película contaba además para el espectador local con el aliciente de diversas escenas filmadas en Gipuzkoa: varias imágenes de San Sebastián, del incendio y la toma de Irun por las tropas franquistas, y del desembarco de refugiados en el puerto de Pasaia (escenas procedentes del documental de CIFESA *Bilbao para España*). Una semana después, la prensa se hacía eco del continuo desfile de espectadores por el teatro: según señala *El Diario Vasco*, en su primera semana de proyección 21.753 personas habían pasado ya por taquilla para ver “*el soberbio documental*”. Dato posiblemente falseado, pero que no dejaba de sorprender teniendo en cuenta cuál era la población de la ciudad en aquellos años. La acogida no fue diferente en otras ciudades, donde la película fue recibida entre aplausos, ovaciones y sobre todo brazos en alto. Menos en Pamplona, donde el núcleo más duro del franquismo,

⁴¹⁹ *El Diario Vasco*, 16 de julio de 1938.

⁴²⁰ *El Diario Vasco*, 18 de julio de 1938.

⁴²¹ *El Diario Vasco*, 16 de julio de 1938.

⁴²² Se consideraba hasta ahora que el estreno en España de la película había tenido lugar en el cine “Campos Eliseos” de Bilbao el 3 de agosto de 1938. La cinta, sin embargo, tiene su estreno real en San Sebastián dos semanas antes. La película, por otra parte, no se proyectará en Alemania hasta fecha posterior a su pase por censura, en agosto de 1938.



encarnado en el Jefe Provincial de Propaganda navarro, que daba cuenta del peligro de que una película recogida con “*delirio*” por el público mostrara un “*carácter tendencioso de alguna de sus partes*”⁴²³ (!).

⁴²³ Informe fechado el 28 de febrero de 1939. AGA (03)49.001 21/00272.



8.4 Los noticiarios italianos: LUCE e Imperial Films

Los noticiarios del Istituto LUCE, realizados por la Italia de Mussolini, nunca llegaron a ser más que un producto de limitadísima difusión en España. En ningún momento circularon por la zona nacional más de tres copias de cada edición, y sólo a partir de una fecha muy avanzada: su primer pase en los cines donostiarras tendrá lugar el 5 de enero de 1938⁴²⁴, cuando se proyecte en los cines Miramar y Petit Casino como complemento de los largometrajes *El signo de la muerte* (*Le grand jeu*, Jacques Feyder, 1933) y *La brigada móvil de Scotland Yard* (*The flying squad*, F.W. Kraemer, 1932), respectivamente. En ambas salas las sesiones se complementaban con un desconocido documental, posiblemente también de la casa LUCE, titulado *Potencia naval italiana*.

La expansión de este material propagandístico italiano en territorio nacional seguía siendo anárquica. Así lo comunica al Ministerio di Cultura Popolare italiano el director del Ufficio Stampa de Salamanca: *“Estoy intentando centralizar en esta oficina todo el material cinematográfico enviado a España. He debido constatar que la distribución de las películas de propaganda ha sido hecha de modo caótico ya que cada Ufficio, ignorando en ocasiones el interés del otro, enviaba películas al mismo ente español y terminaba viendo acumular en una ciudad películas del mismo argumento, mientras otras quedaban privadas de cualquier proyección”*. Especial interés tenía para el Ufficio conseguir una importante distribución por las pantallas españolas de los noticiarios LUCE, ya que era el material alemán el que dominaba ampliamente el mercado español: *“He iniciado la distribución gratuita de las películas LUCE que desde los cines de Salamanca pasarán a los de todas las demás ciudades, por pequeñas que sean, poniendo como condición a las empresas la propaganda de las películas en los manifiestos y programas, y, en los casos en los que sea posible, en prensa (...) sobre la necesidad de dar tales películas gratuitamente, cumplo con el deber de comunicar que, por las informaciones recibidas, de este modo se están introduciendo los alemanes”*. Esta voluminosa petición de material por parte de Salamanca, sin

⁴²⁴ El noticiario fue anunciado como *Noticiario LUCE número 1*. Posiblemente, corresponde al conservado en el *Archivo LUCE* con referencia B1179, del 6 de octubre de 1937.



embargo, no encontrará eco en el Ministerio: la Direzione Generale per la Cinematografia sólo realizará un envío de material anecdótico que nunca conseguirá una correcta distribución: *“Con relación a cuanto hace presente el Director del Ufficio Stampa, esta Direzione Generale ha dispuesto el envío semanal, por medio aéreo, de un noticiario LUCE en triple ejemplar para distribuirse gratuitamente en los cinematógrafos locales. Además, a disposición del anteriormente nombrado Ufficio ha sido enviado un grupo de 4 películas, en triple copia, de importantes documentales de propaganda”*⁴²⁵.

Bossi, director del Ufficio Stampa de Salamanca, vio con desesperación que el material enviado no sólo era escaso, sino que además su calidad no era la adecuada para competir en igualdad de condiciones con las producciones nazis. Ante ello, toma la decisión drástica de renunciar a distribuir el noticiario. El Ministro de Cultura Popolare, alarmado, toma cartas en el asunto personalmente y se dirige a Guido Paulucci, encargado de la U.N.E.P. (*Unione Nazionale Esportazione Pellicola*, departamento del gobierno italiano encargado de la distribución de su material filmico) intentando encontrar una solución: *“Considero oportuno señalarte con mi carta a tu atención la necesidad de que el servicio noticiario LUCE para España funcione de modo satisfactorio (...). El director del Ufficio Stampa hizo presente que los noticiarios recibidos son bastante inferiores a los enviados por los alemanes (...). [Bossi] habría renunciado a presentar el noticiario LUCE y lo habría sustituido con documentales enviados a esta Direzione Generale. Estarás de acuerdo conmigo, querido Paulucci, sobre la necesidad de adecuar nuestros documentales a los alemanes. Te ruego cortésmente por lo tanto que des las órdenes convenientes en tal sentido”*⁴²⁶.

Es evidente que la calidad del noticiario italiano se mantenía alejada de las excelentes filmaciones de la UFA, pero las medidas que se tomaron animaron la distribución del material. La Oficina de Prensa italiana no sólo cede gratuitamente su proyección, sino que invierte en la realización de un doblaje al español de cada edición para que ésta resultara más atractiva para el público. Además, intenta acelerarse la velocidad de llegada de cada edición desde

⁴²⁵ Documento *Propaganda cinematografica in Spagna* - fechado a 13 de noviembre de 1937 (anno XVII). *Ministerio Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.

⁴²⁶ Documento fechado a 3 de diciembre de 1937 – anno XVI. *Ministerio Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 503*. Archivo Central del Estado, Roma,



Italia hasta España, intentando no hacerle perder actualidad. Y finalmente, estas iniciativas y sobre todo la continua presencia de noticias españolas en el mismo lo convertirán en uno de los principales atractivos de la cartelera, consiguiendo la asistencia regular del público donostiarra a las salas. La SADE responde trasladándolo al cine Miramar, donde se proyecta como complemento de las películas con mayor tirón presentadas en la ciudad. Así será hasta el 26 octubre de 1938, cuando repentinamente el noticiario desaparece de las pantallas.

¿Qué había sucedido para que tuvidera lugar esta interrupción? El director del Ufficio Stampa ve que sus esfuerzos no están dando grandes resultados a nivel nacional. Es cierto que en San Sebastián el *cinogiornale* es conocido y disfrutado por los espectadores, pero fundamentalmente por dos motivos locales: la presencia en la ciudad de la activa embajada italiana y de la oficina del Fascio, que hacen de la capital donostiarra punto de partida del recorrido por la península del noticiario, y como consecuencia la aparición más o menos continua de imágenes filmadas de la ciudad en el informativo. Todo ello había atraído al público a las salas, pero en el resto del territorio nacional la situación era bien distinta. La solidez de la presencia cinematográfica italiana en la España nacional es bien escasa, y la UNEP debe reconocer su posición secundaria ante la expansión imparable de los noticiarios alemanes, que cuentan con un mayor presupuesto y un elevado número de copias que sí permiten su rápida difusión por todo el territorio. A todo ello se une la competencia de los noticiarios americanos, que seguían cubriendo gran parte del mercado. La UNEP es consciente de tener la batalla perdida en un asunto que además, recordemos, no le reporta una sola lira, y opta por cambiar de táctica comercial: si el terreno del noticiario está ocupado por unas producciones alemanas de gran calidad, el gobierno italiano podrá lanzarse hacia la parte más jugosa del mercado español, la explotación de sus largometrajes de ficción. La administración de Mussolini no dejaba de lado la posibilidad de que Franco, a imitación del modelo italiano, prohibiera la exhibición del cine norteamericano, y la eliminación del gran enemigo abriría un terreno de enormes posibilidades, más aún al encontrarse la cinematografía española en un estado de absoluto raquitismo.

De este modo, en febrero de 1938 la UNEP llega a un acuerdo con CIFESA. Este acuerdo se traduce en cuatro puntos de colaboración: tres de ellos, ya analizados en el capítulo correspondiente, se referirán en exclusiva a la producción conjunta y



exportación de largometrajes, mientras que el último apoya el “*acuerdo entre CIFESA y LUCE para la difusión en España de documentales italianos y para la inserción en los documentales de LUCE de escenas concernientes a España*”. En resumidas cuentas: la UNEP considera secundaria la explotación de su material documental, que intentará quitarse de encima sacándole una cierta rentabilidad, y se centra en la exportación de la enorme producción de largometrajes en Italia, que empieza a apuntarse como un negocio de enorme potencial no sólo por el mercado español sino sobre todo porque éste podría ser una llave de entrada al sudamericano. No casualmente el acuerdo sobre la exhibición del material documental de LUCE se había establecido con CIFESA, principal distribuidora del mercado hispanoamericano. Así lo señalaba en un pequeño anexo el documento del Ministerio di Cultura Popolare: “*se debe señalar que CIFESA está perfectamente organizada para la distribución de películas, no sólo en España, sino en cualquier otro país de lengua española*”⁴²⁷.

A las señaladas dificultades de distribución del material documental se había añadido una completamente inesperada: los noticiarios del Istituto LUCE se topaban continuamente con los numerosos problemas que les presentaba la Junta de Censura, que los acusaba de centrarse exclusivamente en los logros militares de los voluntarios italianos en el frente (bastante escasos, por otra parte) y olvidar los alcanzados por las tropas españolas. Y además, el material filmado por los operadores italianos se estaba volviendo en contra de los rebeldes, pues comenzaba a ser utilizado con finalidad contrapropagandística en los medios republicanos para mostrar a la población la injerencia extranjera en el país. No se desdeña, por otra parte, el problema que podría suponer la llegada de estas imágenes a la comunidad internacional, satisfecha ante la ficcionalización de un pacto de no-intervención que beneficiaba abiertamente al bando rebelde.

Este celo con el que la Junta de Censura trató siempre el material italiano fue motivo continuo de tensiones y disputas, y San Sebastián se terminó convirtiendo en el foco donde éstas veían la luz, ya que la oficina central del servicio LUCE para toda la zona nacional se había trasladado al Consulado italiano de la capital donostiarra. El notable empeño de Mussolini por ayudar a Franco en una contienda a la que estaba dedicando importantes esfuerzos

⁴²⁷ Documento fechado a 18 de febrero de 1938. *Ministerio Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 503*. Archivo Central del Estado, Roma.



bélicos hacía todavía más incomprensibles los reparos de la Junta de Burgos, y la situación se tensó hasta tal punto que la Agenzia Stefani llegará a ponerse en contacto directo con Antonio de Obregón, director de los equipos cinematográficos del Departamento Nacional de Cinematografía, para exponerle “*confidencialmente*” que el servicio LUCE “*está algo molesto con la censura cinematográfica*”⁴²⁸ tras los incomprensibles cortes que ésta había efectuado a su documental *Tierra del Cid*. Molestia bien fundada, por otra parte: LUCE no sólo pagaba puntualmente los nada económicos derechos de censura, sino que además se veía obligada a costear la distribución de su material filmico por territorio nacional y, según se señalaba, éste era sistemáticamente deteriorado por el proyccionista oficial de la Junta, al que suponemos una escasa habilidad para cumplir sus cometidos. Pero el comunicado no sirvió de gran cosa, pues pese al empeño del gobierno italiano por participar muy activamente en la contienda los servicios filmicos que ofrecían al gobierno de Franco continuaron sin ser bien aceptados.

Mientras tanto, la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del gobierno de Burgos, hastiada de una situación que tenía visos de continuar alargándose en el tiempo, se había decidido a coger el toro por los cuernos y crear un noticiario propio cuya exhibición eliminara la de los noticieros extranjeros. A lo largo de la primavera de 1938 comienza a planearse la creación del *Noticiario Español*, primer informativo cinematográfico de carácter periódico organizado por el gobierno franquista, que en junio de 1938 llega a las pantallas de los cines de la zona nacional. El estreno da el golpe final a una batalla perdida de antemano⁴²⁹, y la UNEP decide finalizar estos largos tiras y aflojas olvidando la distribución del *cinogiornale* y los documentales vendiendo sus derechos a una empresa donostiarra: “*Considero oportuno señalar que, por interés de la U.N.E.P., ha sido firmado estos días un acuerdo entre el Instituto Nacional LUCE y la Imperial Film de San Sebastián para la distribución en España de los noticieros y otros documentales. Tal acuerdo eliminará totalmente el costo actual de la distribución que se considera grava en gran parte sobre el balance del Ministerio de Cultura Popular*”⁴³⁰. El gobierno italiano, cansado de

⁴²⁸ Carta de la *Agenzia Stefani* a Antonio de Obregón fechada en Burgos el 6 de junio de 1938. AGA (03)49.001 21/00269.

⁴²⁹ El representante de LUCE había llegado a trasladarse a Burgos con la intención de entrevistarse con la Junta Superior de Censura en agosto de 1938, pero no se obtuvo ningún resultado. AGA (03)49.001 21/00719.

⁴³⁰ Carta fechada el 16 de julio de 1938. En *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.



tantas tensiones y sobre todo de pérdidas económicas al no encontrar distribución regular para sus materiales, opta de este modo por desentenderse del documental propagandístico y centrarse en el que se esperaba fuera a ser un gran negocio para el cine italiano: el control del mercado español y sudamericano mediante el doblaje al castellano de su enorme producción filmica y, sobre todo, la coproducción de largometrajes de ficción con el gobierno franquista.

Y en este momento aparece la figura que se va a convertir en fundamental para este juego de ajedrez de la distribución del material cinematográfico italiano: el empresario Lorenzo Fargas de Funy. Fargas tenía una oficina de distribución y exhibición en Barcelona en tiempos de la II República, pero al confiscar la CNT en julio de 1936 sus salas de cine había optado por huir del *terror rojo* y trasladarse a San Sebastián. Allí, un poco por convicción y un mucho por venganza, decide ponerse a las órdenes del nuevo gobierno franquista, llegando a elaborar en colaboración con los distribuidores catalanes Castaño y Pascual *“una copia informe de todo lo acaecido en Barcelona con posterioridad al 18 de Julio”*⁴³¹ en la que delata a sus colegas colaboracionistas y se compromete a informar a otros compañeros del resto de la España nacional de lo sucedido en Cataluña, intentando crear una justificada alarma y de este modo acercarlos a la causa nacional. Y no tardará en otear en San Sebastián lo que parecía el futuro gran negocio de la industria: la distribución en exclusiva de todo el material cinematográfico procedente de Italia, que, pese a no contar todavía con un gran eco entre el público español, se pensaba podría tardar poco en conformarse como la cinematografía más popular de la España nacional.

¿Por qué estas perspectivas pese a que el material italiano seguía siendo, cuanto menos, secundario en las pantallas españolas? Los rumores de que, a imitación de la iniciativa de Mussolini, las fronteras franquistas podrían cerrar su entrada al amoral cine de Hollywood, que había incluso aceptado la nacionalización de los cines por parte del gobierno republicano, seguían arreciando e incluso algunos importantes exhibidores llegaban a plantearlo a sus compañeros (*“se llegó a exponer por parte del señor Lucas [empresario salmantino propietario, entre otros, del Teatro Moderno de la ciudad] sugerencias tales como la de no contratar ningún film americano hasta que las casas distribuidoras de dicho*

⁴³¹ AGA (03) 049.001 21/00268



material no ofrezcan a los empresarios expoliados una solución que indemnice sus pérdidas". La posibilidad de que el cine americano desapareciera de las pantallas españolas parecía compleja, dado su grado de asentamiento entre el público, pero de llegar a suceder el mercado quedaría en manos de las cinematografías italiana y alemana. Es cierto que el cine alemán contaba con mayor calado entre el público, pero la calidad del italiano era notable, las relaciones entre los gobiernos de Mussolini y Franco eran, cara al público, inmejorables, y el gobierno italiano estaba dedicando grandes esfuerzos económicos a doblar sus películas, dato fundamental que podía decantar la balanza del lado del cine del país vecino. E incluso ni así: en igualdad de condiciones, el público tendía a agradecer más el escuchar en pantalla un idioma como el italiano, que le resultaba mucho más grato al oído que el alemán (caso inédito, algunos críticos incluso apoyaban la exhibición del cine italiano en su versión original, pues contaban como elemento positivo *"el hecho de escuchar en nuestra pantalla, casi por primera vez, el dulce idioma italiano"*⁴³².

La cercanía entre Fargas y el gobierno franquista queda fuera de toda duda revisando fechas en los archivos. Si el 27 de junio de 1938 el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, en Burgos, informa al de Comercio y Política de que *"el instituto Luce no tiene hasta la fecha existencia comercial en España"*⁴³³, apenas una semana después, el 6 de julio, Lorenzo Fargas de Funy está ya en Roma firmando un precontrato que le da derecho a *"comprar a la UNEP (...) todas las películas de producción italiana en versión original y con títulos y subtítulos en lengua española"* No era un acuerdo especialmente ventajoso para Fargas, pues a su cargo corrían el pago inmediato del coste de las copias de las películas, de las presentaciones de las mismas, de los títulos y subtítulos en lengua española y del transporte de material, con el agravante de los gastos añadidos al deber ser pagado todo a la UNEP en moneda italiana⁴³⁴. Al parecer, Fargas no contaba con una cantidad económica suficiente para hacer frente a tantos gastos, y en el momento de la firma definitiva del contrato con la UNEP se ve

⁴³² Reseña sobre el estreno de la película *Genoveva de Brabante*, en *El Diario Vasco*, 7 de agosto de 1938.

⁴³³ Carta del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda para el Jefe del Servicio Nacional de Comercio y Política, fechada en Burgos el 27 de junio de 1938. AGA (03) 049.001 21/00267.

⁴³⁴ Datos provenientes del precontrato firmado por Santore Vezzari, el abogado Carlo del Re y Lorenzo Fargas de Funy en Roma el 6 de julio de 1938, XVI de la Era Fascista y III Año Triunfal. AGA (03) 049.001 21/00267.



obligado a rechazar las películas ya dobladas en Italia, que se prevén las más costosas: *“el señor Don Lorenzo Fargas de Funy declara y firma que desde ahora las películas italianas exportables en España en edición ya doblada a la lengua española no le interesan”*. El contrato, de una duración de tres años, prevé la exportación de al menos 40 cintas, todas ellas subtituladas, salvo *“en el año en curso”*, en el que *“el número de películas italianas (...) es reducido a un mínimo de veinte”*. Los gastos de envío, transporte, seguros y fronteras corren a su cargo, así como la posibilidad de doblaje del material en territorio español, si el distribuidor lo considera oportuno. Fargas se ve además obligado a viajar continuamente a Roma para seleccionar las cintas que le interesen, y ve cómo del contrato quedan excluidas las películas que sean vendidas en exclusiva por la UNEP a otras compañías para su distribución internacional, que se sobreentiende serán las de mayor calidad y tirón entre el público⁴³⁵.

La operación se completa poco después con un nuevo contrato con el Istituto Luce para conseguir la cesión de sus noticiarios, documentales y eventuales largometrajes. El nuevo acuerdo, de una duración de dos años y una cláusula mediante la cual tendrá trato preferencial en su posible renovación, prevé la retirada de un noticiero semanal y un mínimo de dos documentales mensuales⁴³⁶. Para la distribución de este auténtico monopolio de material italiano, Fargas funda la Imperial Film, que decide ubicar en San Sebastián. Con sede en el número 5 de la calle Prim, pronto abrirá sucursales en Bilbao, Salamanca y Sevilla para controlar efectivamente la distribución en todo el territorio nacional.

Pero lo cierto es que en el momento de firma de este contrato la importancia para el gobierno italiano de la distribución de su noticiario en suelo español había pasado a jugar un papel muy secundario. La sensación de las autoridades italianas tras el acuerdo con la Imperial Film era la de haberse quitado un problema de encima, y gracias a él se puede lanzar el trabajo (más beneficioso económicamente) de doblaje de largometrajes. Así lo señala el propio Giulio Santangelo, nuevo director de la UNEP, al Ministro de Cultura Popular Dino Alfieri: *“considero oportuno señalar que, por interés de la U.N.E.P., ha sido firmado estos días un acuerdo entre*

⁴³⁵ Datos provenientes de la carta dirigida por Giulio Santangelo, director de la UNEP, a Lorenzo Fargas de Funy, el Gr. Uff. Santore Vezzari y el abogado Carlo del Re, fechada en Roma el 29 de julio de 1938.

⁴³⁶ Carta del barón Paulucci di Calboli, presidente del *istituto Nazionale LUCE*, para Lorenzo Fargas de Funy. AGA (03) 049.001 21/00267.



*el Instituto Nacional LUCE y la Imperial Film de San Sebastián para la distribución en España de los noticieros y otros documentales. Tal acuerdo eliminará totalmente el costo actual de la distribución que se considera grava en gran parte sobre el balance del Ministerio de Cultura Popular. El subsidio pedido para los doblajes viene por lo tanto compensado de tales economías.*⁴³⁷. El gobierno italiano, de hecho, se había centrado casi exclusivamente en la difusión de largometrajes de ficción desde hacía ya unos meses, acompañados en ocasiones por alguna película documental producida por LUCE que pudiera servir de complemento en las sesiones: *“se consideraría conveniente enviar a cada uno de los compradores de películas-espectáculo un par de documentales por cada película adquirida. De tal modo, sería posible asegurar inmediatamente la circulación de los documentales y ofrecer sesiones completamente italianas en aquellos cines que proyectan las películas exportadas”*⁴³⁸.

La adquisición de los derechos de distribución del *Cinegiornale LUCE* abre una nueva etapa para el noticiario, que ya no cuenta con el apoyo directo de los servicios de propaganda italianos. Las relaciones entre Fargas y el gobierno italiano, por otra parte, fueron siempre excelentes: poco después de la firma del contrato, Alessandro Maieroni, jefe de prensa de la embajada, califica al distribuidor de *“persona española de inmejorable solvencia moral, comercial y política y de absoluto agrado de la Real Embajada en Italia”*⁴³⁹. Pero el pobre Fargas desconocía la marejada de fondo que acompañaba a la exhibición del *Cinegiornale LUCE* y, sin saberlo, había adquirido un material que seguía quemando las manos de quien lo poseía. Los recelos entre la España de Franco y la Italia de Mussolini no dejaban de aumentar, y al poco de tomar el distribuidor el mando de los noticiarios vuelve a encontrarse con otro problema que termina estallando poco después. Un documento secreto del gobierno franquista señala cómo *“con frecuencia llegan a este Departamento de Cinematografía informes sobre la orientación que el Instituto LUCE viene dando a sus noticiarios en que figuran reportajes cinematográficos sobre*

⁴³⁷ Carta fechada el 16 de julio de 1938. En *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.

⁴³⁸ Documento “Film italiani in Spagna e propaganda cinematografica”, fechado el 23 de noviembre de 1938 (anno XVI). En *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.

⁴³⁹ Carta de Alessandro Maieroni a Manuel Augusto García Viñolas, Jefe Nacional de Cinematografía, fechada en San Sebastián el 6 de agosto de 1938. AGA, archivador (03) 049.001 21/00267.



temas de la guerra española". El conflicto, que al parecer era continuo, se reabría porque *"recientemente ha sido exhibido, y creo que sigue exhibiéndose en las salas de espectáculos españolas el Noticiario Luce número 38 en el cual aparece una información que representa el momento de desalojar a los legionarios italianos al enemigo de las posiciones que éste ocupaba"*. La lectura que proponía la noticia no agradaba al gobierno franquista⁴⁴⁰, pues *"además de que el texto hablado presenta la operación de una manera tal que resultan las citadas fuerzas italianas como las principales forjadoras de la victoria, puede verse clavada en el parapeto una bandera italiana"*. Evidentemente, este papel secundario que las fuerzas españolas cumplían en los noticiarios italianos llevaban tiempo creando notables suspicacias en el gobierno de Burgos: *"los noticiarios Luce verifican una intensa propaganda, más que de la importancia del Ejército español en esta gesta, de la intervención de las citadas fuerzas legionarias"*. La tensión alcanza cotas desconocidas hasta entonces y las altas esferas se ven obligadas a tomar parte en la disputa.

Las autoridades italianas se alarman, y Carlo Bossi, preocupado por las disensiones entre ambos gobiernos, intenta dar marcha atrás enviando instrucciones a los operadores LUCE para que incluyan imágenes de soldados españoles en su material, al mismo tiempo que retira de la circulación el documental *Amanecer en España*, acusado de partidista por el gobierno de Burgos. Pero era ya tarde: García Viñolas, responsable del Departamento Nacional de Cinematografía, eleva un documento a las altas instancias del Ministerio del Interior en el que lamentará que los noticiarios italianos sólo den eco en sus imágenes a los *Legionari* de su país, dando una visión fragmentada del combate. La propuesta de Burgos será clara: *"los operadores cinematográficos del Instituto Luce están adscritos a las fuerzas legionarias italianas que se hallan en los frentes y por lo tanto el Estado español no ejerce ninguna clase de control sobre sus actividades. Por otra parte una vez impresionado el negativo por estos operadores sale para Italia por valija diplomática sin que el Estado español pueda intervenir su salida. La censura española no podrá pues hacer otra cosa sino impedir que esta propaganda se haga en el territorio nacional, pero no podrá evitar que en otros países se haga libremente. Por si a la política general del Estado conviniere tomar alguna resolución en este sentido me permito poner los hechos que anteceden (...)"*

⁴⁴⁰ No casualmente, fue uno de los escasísimos noticiarios italianos de 1938 que no fue proyectado en San Sebastián.



sugiriendo que tal vez pudiesen evitarse enviando al lado de estos operadores, como se hace con todos los demás, a un oficial de Prensa que vigilase sus trabajos y pudiese en todo momento informar a las Autoridades españolas sobre su marcha (...)”⁴⁴¹. La posibilidad de crear un control sobre el material rodado por un país aliado que había aportado grandes cantidades de efectivos a la contienda era, ciertamente, un tema delicado, y los documentos oficiales llaman continuamente a la prudencia (“*estudiado el asunto en todas sus fases y posibles derivaciones se ha creído conveniente abstenerse de toda iniciativa para cambiar la situación actual, pese a los inconvenientes que ofrece*”⁴⁴²). Pero la seguridad del gobierno franquista en sus posibilidades, cuando no su abierta arrogancia, no va a ayudar a la superación de los problemas entre ambos gobiernos. Y, en resumidas cuentas, dando la razón a Viñolas, el gobierno decide tomar una medida extrema: a partir de entonces, se hará pasar por censura el *Cinegiornale*.

Esta pretensión es denegada de plano por el gobierno de Mussolini, lo que provoca una seria tensión que terminará estallando en junio de 1938, cuando se filtren al noticiario francés *Éclair-Journal* las imágenes registradas por los operadores italianos en la toma de Castellón, batalla de extrema crudeza para el bando franquista. De nuevo el Servicio de Inteligencia Militar reprocha duramente a Manuel Augusto García Viñolas que las escenas de combate muestren exclusivamente a soldados italianos. Viñolas, profundamente ofendido, acentúa su presión sobre Bossi para hacer pasar por la censura franquista el material rodado. Son momentos de extrema tensión entre los departamentos propagandísticos de ambos países: en octubre de 1938, el *Noticiero Español* da la noticia de la concesión de diversas condecoraciones a voluntarios del frente por parte de Franco, pero en ningún momento señala que son italianos⁴⁴³.

Y como consecuencia de todos estos embrollos gubernamentales, cuando en octubre entra en vigor el contrato firmado por Fargas, éste se encontrará con que la distribución de un material que consideraba propicio para hacer negocios se ha convertido en un auténtico problema. Fargas se ve obligado a

⁴⁴¹ Informe confidencial para el Jefe del Departamento de Cinematografía, fechado en Burgos el 23 de agosto de 1938, II Año Triunfal. AGA (03) 049.001 21/00267.

⁴⁴² Documento de Vicente González con el asunto “Actuación del Instituto Luce en sus películas de Propaganda” fechado en Burgos el 7 de septiembre de 1938. AGA (03) 049.001 21/00267.

⁴⁴³ *Noticiero Español* núm. 8, octubre de 1938.



mostrar unas facilidades al gobierno de Burgos que en más de una ocasión rozan el absoluto servilismo (“*puede usted tener la más absoluta seguridad de que será para Imperial Film un verdadero placer poder servirle en todo lo que sirva Vd. mandar (...) estoy seguro que siempre más estrechas y cordiales serán nuestras relaciones y para ello le brindo mi entusiasmo incondicional*”, pero los ofrecimientos de Fargas no encontraron un gran eco en el gobierno franquista: las escasas relaciones entre Imperial Film y Burgos se limitaron a la petición de alguna cinta de propaganda pensada para “*sesiones especiales para niños de siete a quince años*”⁴⁴⁴.

Pese a todo, Fargas intenta sacar adelante su empresa y el 3 de marzo de 1939 pasará censura el número 1 del nuevo *Cinegiornale*, ya sin apoyo directo de los servicios de propaganda italianos. Con poca fortuna: la ya de por sí escasa distribución con la que contaba el informativo se ve ahora limitada por la del semanario *Noticario Español* de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. El *Cinegiornale* se ve abocado a mantener una errática trayectoria por las pantallas españolas hasta desaparecer de las mismas poco después, cuando la Disposición Fundacional del NO-DO⁴⁴⁵ lo elimine por completo del panorama cinematográfico español.

⁴⁴⁴ Carta de Lorenzo Fargas de Funy e Imperial Film para el Ilmo. Sr. D. Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda, fechada en San Sebastián el 21 de diciembre de 1938 / II Año Triunfal. AGA (03) 049.001 21/00267.

⁴⁴⁵ Según datos de Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente: *Op. cit*, p. 31.



8.5 Los documentales italianos

El trabajo de los operadores de LUCE se materializó en tres terrenos de límites a veces confusos. En un primer lugar, las imágenes captadas en la contienda van a ser utilizadas en sus *Cinegiornali*, especialmente y con cada vez mayor frecuencia las que documentan la presencia italiana en la guerra. Pero LUCE, viendo el esfuerzo desplegado para la obtención de estas escenas, planteó la posibilidad de elaborar con ellas documentales y semidocumentales monográficos apoyados por un fuerte respaldo financiero y equipos de mayor calidad técnica y artística. Remontados en Roma por cineastas completamente al margen de la contienda (y cuya localización en Italia permitía al gobierno marcar de cerca las consignas que debían seguirse en los mismos), de los estudios LUCE salieron un total de once documentales sobre la guerra que seguían de cerca el esquema de los noticiarios norteamericanos *The march of time*. Por último, la compañía también realizó en 1938, momento de mayor implicación italiana en la Guerra Civil, tres documentales propagandísticos de larga duración, *Cielo spagnolo*, *Los novios de la muerte* y *Volontari* para los que se trasladaron a España diversos artistas y realizadores que militaban en la causa fascista. Este último apartado queda fuera de nuestro estudio pues fueron cintas nunca exhibidas en Gipuzkoa.

De entre los documentales que agrupamos en este segundo bloque, todo parece indicar que cuatro de ellos fueron estrenados en San Sebastián durante el periodo bélico, aunque su deficiente estado de conservación, cuando no su desaparición, ha hecho compleja su catalogación definitiva.

La liberación de Bilbao (Liberazione di Bilbao) es el único de todos ellos que no presenta ninguna duda para su ubicación: se trata de un cortometraje fechado en 1938, de poco más de 15 minutos de duración, montado desde Roma por Raffaello Patuelli⁴⁴⁶ y que dejará, en palabras del periodista Gian Gaspare Napolitano, “*óptimas páginas cinematográficas*”⁴⁴⁷. Filmado por el equipo italiano destinado al frente Norte, muestra el avance de las tropas

⁴⁴⁶ Hasta ahora, se ha considerado erróneamente que se trataba de un medimetraje de 35 minutos de duración. Las erratas se alargaban también a su datación (se consideraba fechado en 1937) y su dirección (pues se adjudicaba a Corrado d’Errico).

⁴⁴⁷ Napolitano, Gian Gaspare: “Il cinema e la Guerra di Spagna”, en *Cinema*, núm. 32, 25 de octubre de 1937, pp. 258-260.



franquistas por Bizkaia entre el 12 y el 19 de junio de 1937 y su entrada triunfal en Bilbao. En él, se insiste nuevamente en el carácter civilizador de las tropas nacionales frente al caos y la anarquía que había llevado consigo el ejército republicano. El documental se abre con una escena clarificadora: en uno de los muros destruidos donde se había refugiado el ejército rojo, un escrito insulta a las tropas italianas. La cámara muestra un idílico paisaje rural vasco que, al acercarse la cámara, el espectador descubre destrozado por la ocupación republicana. El ejército nacional avanza entre las ruinas dejadas por sus oponentes, dominadas simbólicamente por una hoz y un martillo abandonadas por las tropas republicanas (*“símbolo que es de muerte, de desventura y de derrota”*). Pero nada impide el avance de las tropas italianas, que siguen su marcha hacia el *cinturón de hierro* bilbaíno (*“construido por técnicos rusos”*), donde comienza el combate. Las cámaras muestran constantemente lo que han dejado éstos tras su huida: cadáveres, animales muertos, edificios destrozados. Cualquier indicio de civilización ha sido arrasado por el ejército marxista. Pero las tropas nacionales entran en Bilbao. Combaten delante de su catedral, bombardeada, y consiguen el triunfo. La civilización y el orden vuelven a la capital vasca: las imágenes muestran grupos de jóvenes que comen sentados en la hierba, entre los que reparte bebida una hermosa chica. Un niño come pan. Todos son saludados desde sus camiones por la Guardia Civil y los soldados franquistas, que se dirigen a la ciudad a ser recibidos triunfalmente por sus habitantes, atraviesan el Nervión por el puente que ellos mismos han reconstruido y distribuyen sus propios alimentos entre la población civil. *“Como un terrible sueño, ha pasado la dominación absurda e inhumana del gobierno rojo”*. Un plano en el que un soldado nacional arranca un cartel en el que se lee “al pueblo antifascista” señala simbólicamente la vuelta de la civilización y el orden a la capital vasca, representada por dos escenas en absoluto casuales: el Banco de España vuelve a abrir sus puertas, y la campana de la catedral vuelve a llamar a misa tras el paréntesis republicano.

La película se proyectó en el teatro del Príncipe el 5 de abril de 1938, formando junto a un número desconocido del noticiario LUCE y a la película de animación en color *Beauty and beast* el conjunto de complementos que precedían a la proyección de uno de los grandes estrenos de aquellos meses, la producción de la Sección de Cinematografía de Falange *Los conquistadores del Norte (homenaje a las Brigadas Navarras)*. Al día siguiente, el programa se mantuvo aunque el escasamente coherente para el programa *Beauty and*



beast fue sustituido por el largometraje *El presidente fantasma* (The phantom president, Norman Taurog, 1932).

A partir de aquí, la catalogación del restante material italiano proyectado en la ciudad se hace más complejo. Sobre *Las dos caras de España* sólo conservamos dos breves referencias escritas, una del investigador Carlos Fernández Cuenca en su obra *La guerra de España y el cine*, y otra del *Catalogo storico* del Instituto Luce⁴⁴⁸. El documental, sin embargo, se encontraba desaparecido, lo que ha llevado a la mayor parte de investigadores a considerar que en realidad se trataba de una noticia del *Cinegiornale* del 25 de mayo de 1938 titulada *Huesca. I due volti della Spagna*⁴⁴⁹. Pero en realidad, esta identificación es equivocada: el documental existió realmente, fue realizado en 1936 con una duración total de 10 minutos y se proyectó en San Sebastián un único día. Fue en una de las sesiones de actualidades que realizó el salón Miramar⁴⁵⁰, en un programa que incluía dos noticiarios (uno italiano de la casa LUCE⁴⁵¹, otro alemán de la UFA⁴⁵²), dos cortometrajes turísticos (*Frente a las costas africanas* y *Monumentos orientales*), la cinta cómica de Buster Keaton *La gran ópera* (Grand slam opera, Charles Lamont, 1936) y el cortometraje de dibujos animados *La hora en mis manos*.

La existencia de *Hacia Madrid* ha despertado también numerosas dudas. Existe en los archivos de LUCE una copia de un cortometraje documental con dos títulos diferentes: *Sulla soglia di Madrid la Dolorosa* [A las puertas de Madrid la Dolorosa] y *Verso Madrid* [Hacia Madrid]. La pérdida de su banda de sonido ha hecho valorar tradicionalmente a los especialistas que se trataba de una película incompleta, posiblemente iniciada para celebrar la considerada inminente entrada en Madrid, pero nunca concluida ante la inesperada resistencia del pueblo madrileño y la no finalización de la batalla. Sin embargo, es una suposición

⁴⁴⁸ *Catalogo storico*, p. 291.

⁴⁴⁹ *Cinegiornale LUCE* referencia B1310, del 5 de mayo de 1938. El título de la noticia es *Huesca. I due volti della Spagna* [*Huesca. Las dos caras de España*].

⁴⁵⁰ La proyección tuvo lugar el 16 de marzo de 1938.

⁴⁵¹ Se trataba del número 19 del *Cinegiornale*, correspondiente al conservado en el Archivo LUCE con referencia B1249, de fecha 9 de febrero de 1938 y una longitud total de 274 metros. La primera de las siete noticias de la edición, que contaba con una duración de 1'23" (37'6 metros) hacía referencia a España. Su título era *Salamanca. Accademici dell'antica e famosa università di Salamanca vengono decorati da un rappresentante di Franco* [*Salamanca. Académicos de la antigua y famosa universidad de Salamanca son condecorados por un representante de Franco*].

⁴⁵² Número 334 de su explotación española.



equivocada, pues su proyección en el cine Miramar de San Sebastián está documentada los días 23 y 24 de marzo de 1938⁴⁵³.

La cinta que presenta mayores dificultades para su identificación es la proyectada en el teatro del Príncipe entre el 3 y el 8 de abril de 1937 bajo el título *Escenas de la Reconquista de España*. Resulta complicado señalar el contenido real de la película: lo único que conocemos de ella es que la publicidad de la época la anunciaba como un recopilatorio de diversas escenas de noticiarios y documentales. No tenemos constancia, sin embargo, de ninguna cinta que circulara por los cines franquistas con este título, por lo que las posibilidades que se nos plantean son dos: bien que fuera un montaje realizado por los propietarios del cine con diverso material que acumulaban en la sala de proyección, o, más plausible, que se tratara de la cinta italiana *¡Arriba España! Scene della guerra civile in Spagna* [¡Arriba España! Escenas de la guerra civil en España]. La película era una cinta de montaje de 35 minutos de duración dividida en dos partes: en la primera se reflejaba el ataque de las tropas nacionales a Porto Cristo, en las Islas Baleares; y en la segunda se realizaba una recapitulación de los principios del movimiento franquista. Dos datos permitirían suponer la identificación de ambas cintas: el primero, la cercanía de sus títulos; el segundo, más fiable, la coincidencia entre su año de producción y el de exhibición. El dato se refuerza al haberse concluido la toma de las Baleares en septiembre de 1936, tiempo suficiente para que la película pudiera estar concluida en el momento de su proyección. Aún así, la ausencia de documentación al respecto no permite dar a esta teoría más que la categoría de probabilidad.

Todos estos documentales, como el resto que produjo LUCE durante la contienda, no eran sino una traslación de los planteamientos que la compañía había empleado en sus anteriores filmaciones sobre la guerra de Etiopía y que había hecho extensivos al material incluido en sus *cinigiornali*. La representación del hecho bélico queda reducida, cuando aparece, a un hecho casual: la guerra es una empresa pacífica, civilizadora y por lo tanto necesaria, y las tropas no son más que el último eslabón de esta enorme maquinaria que lleva la civilización a los pueblos que nunca la han obtenido o, en el caso español, que la han perdido a manos de los enemigos. La

⁴⁵³ *Hacia Madrid* formaba parte de las sesiones de actualidades que conformaban la cartelera de esos días. Su proyección se complementaba con la de los noticiarios LUCE (número 20) y UFA (número 336), con una cinta de dibujos animados (*Aquellas hermosas mujeres*) y dos cintas desconocidas tituladas *Olimpiadas domésticas* y *Habilidades animalescas*.



imagen del bando contrario no existe: los soldados republicanos suponen una masa informe y destructora, sin rostro; la totalidad del pueblo está del lado de Franco. Tampoco las diferencias ideológicas dentro de ninguno de los bandos: lo republicano es identificado por completo con lo comunista, con la *España soviética*; las tropas franquistas son un bloque monolítico, sin ninguna división ideológica en su interior. Normalmente, ya desde los primeros minutos de los documentales aparecen las numerosas destrucciones efectuadas por la *hidra roja*: crucifijos caídos a tierra, estatuas destrozadas de la Virgen, casas y pueblos enteros destrozados por los bombardeos, carnicerías, barricadas y tiroteos. Una larga serie de escenas rotas por una llamada al orden: frente a esta *anarquía*, en las filas franquistas todo es orden y armonía, gracias a la perfecta organización de los soldados que permitirá a España regresar pronto a la normalidad.

La contienda se muestra, de este modo, como una confrontación entre el *orden y progreso* que aportan los nacionales frente al *caos y la barbarie roja*. Como señala la voz en *off* del relato de *¡Arriba España! Scene della guerra civile spagnola*, “*del flamante incendio colectivo surge la necesidad imperiosa de establecer un orden nuevo. Nace de este modo el movimiento falangista español, que se propone reconstruir a la fuerza lo que destruye la demencia (...) La nueva cruzada se opone a la demencia destructora: fuerzas vivas de una fe y civilización milenaria*”. Según Argentieri, el trabajo de los operadores LUCE en España refleja “*la visión apocalíptica de un gigantesco desastre al que supuestamente contribuyeron los «desleales» y los comunistas que encarnan un poder devastador, un cáncer maligno, una plaga purulenta*”⁴⁵⁴. La técnica había sido ya utilizada por los cineastas de LUCE desde los momentos finales de la I Guerra Mundial y desarrollada durante las guerras africanas, culminando con el trabajo de los equipos de operadores en la Guerra Civil Española como un prelude del enfrentamiento entre el comunismo y la civilización occidental. La *pesadilla roja* va encontrando una imagen codificada gracias a una larga serie de motivos recurrentes y de lugares comunes repetidos constantemente en su representación cinematográfica que conforman un espejo invertido, un negativo de la imagen que se autoatribuye el régimen franquista y, como extensión, las tropas italianas destinadas a la contienda. Cada rasgo peyorativo, cada pincelada despectiva, encuentra su reflejo en el autorretrato que las tropas fascistas diseñan de sí mismas y que

⁴⁵⁴ Argentieri, Mino: *Op. cit.*, pp. 134-135.



legitiman su lucha contra la *barbarie* bolchevique. El inicial tono moderado con el que los noticieros de LUCE habían reflejado al bando constitucionalista durante la contienda desaparece ya definitivamente, demonizando al enemigo con un tono “*de cruzada ideológica, de un maniqueísmo furibundo, mayor que el de los noticieros*”⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ *Ibídem*, p. 135.



8.6 Noticiarios y documentales norteamericanos: *Fox*

Como se ha señalado en el capítulo correspondiente, la *Fox* fue la productora que menor número de problemas presentó a la administración franquista. Sus noticiarios editados en Estados Unidos, así como los documentales que tocaban el tema de la Guerra Civil española, optaron siempre por un punto de vista muy cercano al ala más derechista del bando nacional. Por todo ello, con la llegada de 1938 la *Fox*, tras unos meses iniciales de recelos, se habrá convertido ya en principal aliada cinematográfica de la administración franquista, y ésta no tardará en devolverle el favor otorgándole numerosas facilidades para sus rodajes y trámites con la Junta de Censura. Y sobre todo permisos de importación, pues no olvidemos que la sucursal española de la *Fox* trabajaba también en el terreno de la distribución de largometrajes.

Ya desde muy pronto la *Fox* había comenzado a labrarse este camino. El 8 de abril de 1937 se estrenaba en el cine Miramar una cinta de la productora bajo el título *Fox Movietone especial*. Su exhibición fue acompañada por una imponente campaña publicitaria de inequívoco contenido político: la frase que introducía el anuncio de este “*supremo acontecimiento cinematográfico*” en la prensa local era la proclama “*Viva Italia. Viva Alemania. Viva Portugal. Viva España.*”⁴⁵⁶, escrita, además, en mayúsculas y a grandísimo tamaño. No conocemos su contenido, aunque todo parece indicar que era un remontaje del material de sus noticiarios, al incluir numerosas referencias a acontecimientos de actualidad, tanto españoles como extranjeros (el Duce pasando revista a la policía romana; la reunión en el Alcázar de Toledo de la XIV promoción de Infantería a la que había pertenecido Franco...). Su duración seguramente no superaba la de un mediometraje, pues junto a él la sesión incluía otras cuatro cintas, una de dibujos animados (*La nota fatal*), una cómica en dos partes (*Los frescos de la armada*), un documental (*Rincón romántico*) y otro noticiario, un número del francés Pathé Journal⁴⁵⁷ que curiosamente supone la única aparición de los diarios filmados de esta casa en las carteleras donostiarras durante toda la contienda. La cinta se mantuvo otros cinco días en cartelera (en uno de ellos, se proyectó al mismo tiempo en dos cines

⁴⁵⁶ *El Diario Vasco*, 8 de abril de 1937.

⁴⁵⁷ Posiblemente, se tratara del Pathé Journal número 384.19, correspondiente al 18 de marzo de 1937.



diferentes), en los que el resto de complementos habían ya desaparecido a favor de los largometrajes norteamericanos *La mentira de la gloria* (The farmer in the dell, Ben Holmes, 1936) y *El hijo de la parroquia* (Oliver Twist, William J. Cowen, 1933).

Gracias a estas credenciales, el noticiario Fox se asentará sólidamente en las pantallas guipuzcoanas a partir de 1938, contando con el indisimulado apoyo del recién creado Departamento Nacional de Cinematografía. El 23 de mayo aparece por primera vez en un cine donostiarra: será en la pantalla del Novedades y acompañado por diversos complementos de los que sólo conocemos un título, el del reportaje, también de la Fox, *Viaje de Hitler a Roma*. El repaso a la publicidad con la que se anunciaron los noticieros en la prensa local no deja ninguna duda sobre su posicionamiento ideológico. Prácticamente todos ellos recogían algún suceso triunfal de las potencias fascistas: discursos multitudinarios de Mussolini en Génova⁴⁵⁸ o Trieste⁴⁵⁹, el Duce segundo embarcado en la *batalla del grano*⁴⁶⁰, la celebración del Congreso Nacional socialista en Munich⁴⁶¹, el recibimiento ofrecido a Hitler en los Sudetes tras su ocupación militar nazi⁴⁶², los continuos triunfos nipones en la guerra chino-japonesa⁴⁶³... Por el contrario, los países más alejados de la política franquista sólo eran recogidos como lugares donde tenían lugar acontecimientos pintorescos (las bodas reales en Inglaterra⁴⁶⁴ o la salida del Tour de Francia⁴⁶⁵) o en los que sus representantes y ciudadanos se plegaban dócilmente ante los líderes aliados (el viaje de Chamberlain a Alemania⁴⁶⁶, la llegada de Lindbergh a Berlín⁴⁶⁷), cuando no como países asolados por desgracias y dominados por la más absoluta anarquía (disturbios en Palestina⁴⁶⁸, incendios en Marsella⁴⁶⁹ o Kansas City⁴⁷⁰, accidentes de tren en Montana⁴⁷¹). El

⁴⁵⁸ Noticiario número 21 del año 1938 (seguiremos en todos los casos la numeración española del mismo), exhibido en Donostia en mayo de 1938.

⁴⁵⁹ Noticiario número 39 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

⁴⁶⁰ Noticiario número 28 del año 1938, exhibido en Donostia en julio del mismo año.

⁴⁶¹ Noticiario número 40 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

⁴⁶² Noticiario número 41 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

⁴⁶³ Noticiario desconocido, exhibido en Donostia en diciembre de 1938; noticiario número 31 del año 1938, exhibido en Donostia en agosto del mismo año; noticiario número 44 del año 1938, exhibido en Donostia en noviembre del mismo año.

⁴⁶⁴ Noticiario número 4 del año 1939, exhibido en Donostia en febrero del mismo año.

⁴⁶⁵ Noticiario número 28 del año 1938, exhibido en Donostia en julio del mismo año.

⁴⁶⁶ Noticiario número 39 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

⁴⁶⁷ Noticiario número 43 del año 1938, exhibido en Donostia en noviembre del mismo año.

⁴⁶⁸ Noticiario número 44 del año 1938, exhibido en Donostia en noviembre del mismo año.

⁴⁶⁹ Noticiario número 45 del año 1938, exhibido en Doostia en noviembre del mismo año.



servilismo hacia el gobierno de Burgos resultará aún más patente en los numerosos casos en los que el noticiario recoge acontecimientos de la actualidad española: el *Fox Movietone* aparece repleto de celebraciones franquistas (honras fúnebres por José Antonio en Burgos⁴⁷²), conquistas militares (entrada de las tropas en Tarragona⁴⁷³) y hasta alocuciones directas de sus máximos cargos militares filmados por sus cámaras (como la conferencia de Queipo de Llano⁴⁷⁴ o el reportaje “El Generalísimo habla al mundo”⁴⁷⁵). Y gracias a este contenido político, a la gran calidad de sus filmaciones y sobre todo a la velocidad con la que llegaban a sus montajes las noticias de actualidad, el noticiario *Fox* terminó convirtiéndose en el seguido con mayor asiduidad por el público: mientras el resto de diarios filmados no solía mantenerse en cartelera más de dos o tres días, era extraño ver una edición del *Fox* que no superaba la semana de exhibición en la pantalla del cine Novedades. Tal fue el éxito que sus reportajes de mayor éxito e interés político llegan incluso a ser exhibidos de manera individual: es el caso de los que recogían los actos del día de solidaridad italo-española en Roma⁴⁷⁶ o las primeras imágenes de la toma de Castellón⁴⁷⁷.

⁴⁷⁰ Noticiario desconocido, exhibido en Donostia en diciembre de 1938.

⁴⁷¹ Noticiario número 27 del año 1938, exhibido en Donostia en julio del mismo año.

⁴⁷² Noticiario desconocido, exhibido en Donostia en diciembre de 1938.

⁴⁷³ Noticiario número 2 del año 1939, exhibido en Donostia en enero del mismo año.

⁴⁷⁴ Noticiario número 42 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

⁴⁷⁵ Noticiario número 22 del año 1938, exhibido en Donostia en junio de 1938.

⁴⁷⁶ Acontecimiento recogido en el noticiario *Fox* número 24 del año 1938. Tanto el noticiario como el reportaje individual se proyectaron en Donostia en junio del mismo año.

⁴⁷⁷ Acontecimiento recogido en el noticiario *Fox* número 26 del año 1938. Tanto el noticiario como el reportaje individual se proyectaron en Donostia en julio del mismo año.



8.7 La exhibición del *Noticiero Español* del Departamento Nacional de Cinematografía

Se ha analizado anteriormente el nacimiento y difusión del noticiero oficial único que las autoridades franquistas planificaron con la intención de evitar cualquier desliz ideológico en las pantallas. El Departamento Nacional de Cinematografía se encargó de la realización de este *Noticiero Español* que, pese a sus irregulares resultados, llegó con asiduidad a las pantallas guipuzcoanas y fue seguido por una importante cantidad de espectadores. Así sería desde su primer número, que concluido en junio de 1938 llegará a las salas donostiarras en agosto del mismo año y será exhibido en condiciones más que favorables. La cinta se estrena en el gran teatro de la ciudad, el Miramar, y se proyecta como complemento del largometraje alemán *Comedia trágica* (Traumulus, Karl Froelich, 1936), uno de los platos fuertes de la cartelera de aquel verano no sólo por ser uno de los raros estrenos realizados durante la guerra sino sobre todo por estar protagonizado por Emil Jannings, uno de los actores más populares y queridos por el público de la época. Y curiosamente, y como caso único a lo largo de todo el periodo bélico, sería el largometraje el encargado de abrir la sesión, proyectándose el noticiero en segundo lugar “*para que nadie se quede sin verlo, dada su excepcional importancia*”⁴⁷⁸. La sesión se completaba además con otro complemento que revestía enorme importancia para el DNC, productora del mismo: el documental *Prisioneros de guerra* (Manuel Augusto García Viñolas, 1938), sobre la “recuperación” que experimentaban los brigadistas internacionales tras su ingreso en campos de concentración franquistas. Donde se mostraba cómo “*miles y miles de hombres que, engañados por los rojos, combatieron contra nosotros*”, ahora “*abren amorosamente el puño que con odio y saña cerraron un día fatídico para ello*”. Indudablemente, “*las enseñanzas que se desprenden de la película son altamente beneficiosas*”⁴⁷⁹.

Esta primera edición del *Noticiero Español* nos muestra ya el que va a ser principal enemigo para su exhibición: la falta de actualidad de las noticias en él incluidas. Sirva como muestra de ello un dato: más de la mitad de los acontecimientos incluidos en este primer número habían tenido lugar en el mes de mayo (esto es, cuatro meses atrás), y muchos de ellos incluso habían aparecido

⁴⁷⁸ *El Diario Vasco*, 5 de agosto de 1938.

⁴⁷⁹ *El Diario Vasco*, 1 de septiembre de 1938.



previamente en los reportajes extranjeros (una de las noticias principales, la referente a los actos del día de Solidaridad Hispano-Italiana, se había exhibido en San Sebastián durante una entera semana⁴⁸⁰... dos meses antes de la llegada a la ciudad del *Noticiero Español*). El retraso era aún mayor en las escasas imágenes filmadas en territorio enemigo. Teniendo en cuenta que San Sebastián era uno de los primeros destinos de las películas que se estrenaban en zona nacional, no resulta difícil suponer el desfase con el que el noticiario llegaba a los espectadores de toda España. Pese a todo, alcanzó un notable rendimiento en las taquillas donostiaras, circulando por diversos cines de la SADE hasta el 12 de agosto como complemento de varios largometrajes.

El teatro Miramar irá viendo el estreno de los restantes números del *Noticiero Español*, siempre en inmejorables condiciones al presentarlos Hispania Tobis como complemento de una serie de grandes estrenos que esperaban su proyección en la ciudad: *El cantante de Viena* (Opernring, Carmine Gallone, 1936), con el gran divo ruso Jan Kiepura; *Alarma en Pekín* (Alarm in Peking, Herbert Selpin, 1937), con el popularísimo actor Gustav Fröhlich; *Brillan las estrellas* (Es leuchten die sterne, Hans H. Zerlett, 1938), con La Jana; o *El agente secreto* (The secret agent, Alfred Hitchcock, 1936). En el peor de los casos, el *Noticiero Español* acompañó el reestreno de cintas que habían conseguido un enorme éxito en las pantallas donostiaras con anterioridad, como es el caso de *Húsares de la muerte* (Ritt in die freiheit, Karl Hartl, 1936) o *Catalina* (Katharina, die Letzte, Herman Kosterlitz [Henry Koster], 1936). Sobra decir que sus ediciones encontraron un eco enorme en la prensa local, que señalaba puntualmente cuáles eran sus contenidos, para los que “*mayor acierto ya no cabe*”: todos ellos eran invariablemente “*de alto valor nacional*”, “*de incuestionable enseñanza para el mundo*” y “*deben ser vistos por todo San Sebastián*”⁴⁸¹. El noticiario consiguió siempre una importante difusión y llegó con puntualidad a las pantallas donostiaras: con la excepción del número 5, cuya proyección no está documentada, sus 10 primeras ediciones se exhibieron generosamente en la ciudad⁴⁸².

⁴⁸⁰ La noticia había sido incluida en el *Noticiero Fox* número 24 e incluso se había exhibido de manera individual como complemento.

⁴⁸¹ *El Diario Vasco*, 24 de septiembre de 1938.

⁴⁸² Las fechas de estreno en el Teatro Miramar de sus diversas ediciones son las siguientes: el número 1, 5 de agosto de 1938; número 2, 12 de agosto del mismo año; número 3, 16 de septiembre; número 4, 23 de septiembre; número 6, 5 de octubre; número 7, 8 de noviembre; número 8, 2 de diciembre; número 9, 21 de diciembre; número 10, 14 de febrero de 1939; y, por último, el número 14 tuvo su primer pase en la ciudad el 2 de marzo.



Además de sus números *regulares*, el *Noticiero Español* realizó en ocasiones especiales alguna edición extraordinaria centrada en acontecimientos de especial interés. Es el caso de la cinta titulada *El conde Ciano en España*, que recogía la visita del Ministro de Asuntos Exteriores de la Italia de Mussolini a la España de Franco entre el 10 y el 17 de junio de 1939. Las fechas quedan ya fuera del periodo analizado en este estudio, pero resulta de interés reseñar la existencia de la película pues parte de su metraje recoge escenas filmadas en San Sebastián, no muy diferentes de los rodados por otros noticiarios que se hicieron eco de la visita. Ciano llega a Gipuzkoa en avión desde Barcelona, primera etapa de su viaje, y las cámaras filman su recibimiento triunfal en Donostia, donde se dirige a su entrevista con Franco en el palacio de Ayete cruzando la ciudad en un coche descubierto. Además, el noticiero recoge la corrida de toros que se celebra en su honor en la plaza del Chofre, a la que acude acompañado por Serrano Suñer, y su visita al Museo de San Telmo, convertido parcialmente por aquellas fechas en museo de guerra. De San Sebastián, Ciano partirá hacia Santander en el crucero *Almirante Cervera*.



8.8 El noticiario de CIFESA: *Reconstruyendo España*

El *Noticiario Español* no fue la única producción de estas características proyectada en la zona nacional. La casa CIFESA, que se jactaba de haber sido “*declarada FASCISTA aun antes del inicio de nuestra gloriosa cruzada*”⁴⁸³, realizó para Falange Española Tradicionalista y de las JONS algunos números de un noticiario que nunca consiguió alcanzar una mínima continuidad.

CIFESA (Compañía Industrial Film Español S. A.) había sido fundada en Valencia en marzo de 1932 y adquirida por la familia Casanova al año siguiente. Los Casanova, enriquecidos gracias a la venta de aceite, consiguen la distribución de las películas de Columbia en España y lanzan una compañía que a partir de 1934 comenzará a producir películas de ficción con importantes resultados económicos. De notoria afinidad a la Derecha Regional Valenciana, partido nacionalista perteneciente a la CEDA de Gil Robles, los Casanova no ocultaron su simpatía por el fascismo en auge en Europa a lo largo de los años 30 y al producirse el intento de golpe de estado el 17 de julio de 1936 se pondrán inmediatamente a las órdenes de las tropas franquistas.

Con el estallido de la contienda CIFESA queda dividida en dos centros diferentes: Valencia y Sevilla. La primera sede, así como las dos principales oficinas de la compañía, en Madrid y Barcelona, quedaban en zona republicana y serán gestionadas por un Comité Obrero formado por sus propios trabajadores que consiguió mantener en pie la empresa y evitar su previsible nacionalización. Pero las oficinas de Sevilla serán las que centren la mayor parte de su actividad durante la guerra. Vicente Casanova, sin embargo, nunca se estableció definitivamente en la capital andaluza, sino que pasó gran parte de la contienda en San Sebastián. Desde allí elaboró un curioso sistema de equilibrios mediante el cual intentaba no perder la parte de la compañía que había quedado en manos republicanas y al mismo tiempo creaba gran parte de la producción cinematográfica de la zona nacional. Producción de importancia capital para la España franquista: en el periodo bélico, CIFESA pondrá en pie 17 documentales y una miniserie cinematográfica de tres episodios, según Díez Puertas un 20% del material realizado por

⁴⁸³ Carta de Vicente Casanova al Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fechada el 25 de agosto de 1938. AGA (039)049.001 21/00269.



el franquismo en el periodo bélico⁴⁸⁴. La ausencia de estudios y laboratorios fue rápidamente cubierta por las alianzas internacionales del nuevo gobierno, enviando la empresa diversos responsables en un primer momento a Lisboa y posteriormente a Berlín. Allí se revelaba y montaba el material cinematográfico filmado por los operadores en la contienda.

Pese a esta fluida relación entre CIFESA y el gobierno nacional, las autoridades franquistas nunca dejaron de manifestar una notoria desconfianza ante una empresa con autonomía suficiente como para poder moverse con libertad al margen de sus dictados. Desconfianza que fue en aumento según fueron pasando los meses y especialmente cuando el gobierno de Burgos comienza a plantearse la realización de documentales y noticiarios propios. La relación entre CIFESA y las autoridades franquistas, por consiguiente, estuvo siempre formada por complejas alianzas e inestables equilibrios, pero la compañía sevillana pudo al final de la guerra realizar un balance positivo en el que no faltaron los beneficios.

Según los propios datos de CIFESA⁴⁸⁵, el noticiario de la compañía constó de un total de tres números. Carlos Fernández Cuenca aporta varios datos técnicos sobre su realización: según sus informaciones, fueron dirigidos por Alfredo Fraile, montados en Portugal por Eduardo García Maroto aprovechando las instalaciones de Lisboa Filme, y musicados por José Font de Anta. Sin embargo, el material de los dos números conservados contradice parcialmente estos datos, y la caótica exhibición del noticiario en San Sebastián, por lo general sin indicar su numeración o confundiendo las diferentes ediciones, termina añadiendo aún más confusión a la reconstrucción de su equipo y sus contenidos. La desaparición parcial de las copias del material tampoco permiten moverse con pie seguro sobre estas incertidumbres.

El primer número de *Reconstruyendo España* que llega a San Sebastián se proyecta en el cine Kursaal el 24 de febrero de 1938 con diversos complementos y un largometraje⁴⁸⁶. No se señala su

⁴⁸⁴ Díez Puertas, E.: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Laertes, Barcelona, 2002, p. 33.

⁴⁸⁵ Folleto *Aportación de Cifesa y Cifesa Producción a la reconstrucción de España*. Editado por Cifesa en Valencia en 1944.

⁴⁸⁶ Se proyectaron también los cortometrajes *Despertar de una gran ciudad* y *Frente de Aragón* (también producción de CIFESA este último) y el largometraje fantástico *El hombre invisible* (The invisible man, James Whale, 1934).



número de edición, pero los contenidos que ofrecía (la inauguración de unas viviendas sociales en Sevilla, la obra del Auxilio Social de Málaga y, como *rellenametrage*, el resumen del partido de fútbol celebrado en Vigo entre las selecciones de España y Portugal) nos indican que se trataba de su primer número, editado en diciembre de 1937 con una duración total de 11'31". Se mantuvo en cartelera, con varios cambios de complementos, hasta el día 26.

El 3 de marzo el cine Kursaal estrena una nueva edición del noticiario. Según señala la cartelera de la época, se trataba del número 9, aunque es indudablemente una errata. A partir del día siguiente, la publicidad señala que sus contenidos son la constitución del Instituto de España en Salamanca y un homenaje a Queipo de Llano celebrado en Sevilla, lo cual coincide con el segundo número del noticiario, montado en febrero de 1938 y con una duración total de 12 minutos. Los reportajes son también los que se incluían en otro número, también sin numerar, que se proyectó en una sesión de actualidades en el Novedades el 29 de noviembre del mismo año. Desde hacía un tiempo, la cartelera de los cines de la ciudad que ofrecía *El Diario Vasco* no incluía las sesiones del cine Novedades, pero tradicionalmente sus programas de actualidades se estrenaban en lunes y se mantenían en cartel hasta el viernes, lo cual permite suponer que la cinta se estrenó el lunes 28 y se mantuvo hasta el viernes 2 de diciembre. Reafirma esta posibilidad la documentación que muestra cómo el sábado 3 se reestrenaba en este cine la película *Princesita* (Laddie, George Stevens, 1935), lo que suponía evidentemente un cambio de cartelera y marcaba el final de la exhibición anterior.

Finalmente, la tercera de sus ediciones se proyectará en el cine Novedades el lunes 12 de diciembre de 1938. No teníamos hasta ahora constancia documental de sus contenidos, pero la publicidad de la época señala que incluye reportajes sobre los bombardeos republicanos en ciudades de la provincia de Salamanca, el reflote de una nave en Gijón y la conquista de Teruel. Por los motivos señalados anteriormente, puede suponerse sin grandes riesgos que la cinta se mantuvo en cartelera hasta el viernes 16.

8.9 Documentales españoles: CIFESA

Aparte de los dos noticiarios de la España nacional, las pantallas donostiarras vieron con frecuencia la programación de documentales de producción nacional que recogían escenas tomadas por los operadores que viajaban con las tropas franquistas. Documentos de gran valor para el público de la época, pues suponían la única manera de ver con sus propios ojos el desarrollo de unas operaciones militares sobre las que existía mucha información escrita pero que eran difíciles de conocer con la inmediatez del medio cinematográfico.

Entre ellos, los que con mayor asiduidad fueron proyectados en las pantallas guipuzcoanas fueron los realizados por la casa CIFESA. Pese a su ya comentada tensa relación con las autoridades franquistas, CIFESA siempre encontró la complicidad de los exhibidores locales, que pasaron sus películas con una regularidad a la que posiblemente no fuera ajena la presencia en San Sebastián de su presidente, Vicente Casanova, durante la mayor parte de la guerra.

CIFESA realizó un ciclo de diecisiete documentales de guerra, realizado por lo general por un equipo estable proveniente de la película *El genio alegre*, que encontró un notable interés entre el público y fue proyectado prácticamente en su totalidad en las salas donostiarras. Así lo anunciaba el enorme éxito que alcanzó en San Sebastián su primer proyecto, *Hacia... la nueva España*, estrenado con todos los honores en el Miramar el 25 de junio de 1937 tras una impresionante campaña publicitaria de diez días de duración⁴⁸⁷, algo impensable incluso para las mayores producciones de Hollywood. Y como auténticos galanes de la pantalla trataba la publicidad a los militares participantes en la misma, entre los que se magnificaba la presencia en la cinta del recientemente fallecido general Mola. La película, que pretendía en su inicio convertirse en una auténtica epopeya visual de la *Cruzada*, narra el avance de la columna del general Varela desde Extremadura hasta las puertas del Madrid sitiado y recopilaba la mayor parte del material rodado desde el inicio de la contienda por los excelentes operadores Alfredo Fraile y Mariano Ruiz-Capillas. Su estreno se había visto retrasado una y otra vez pues se esperaba completarlo con las primeras imágenes de la (se consideraba) inminente toma de la capital. La resistencia del

⁴⁸⁷ *El Diario Vasco*, a partir del 16 de junio de 1937.



pueblo madrileño, sin embargo, no permitió al equipo concluir de manera triunfal la cinta, lo cual no impidió un enorme éxito en las pantallas de toda la España nacional al que no fue ajena la cartelera donostiarra: ocho días se mantuvo en las salas, cifra disparatada para un género, el documental que raramente superaba las dos o tres jornadas en pantalla.

El éxito alcanzado por *Hacia... la Nueva España* desconcertó a los mismos responsables de la SADE, que quedaron sorprendidos al ver que la semana contratada con CIFESA expiraba y el público seguía acudiendo a las salas: el contrato con la compañía se prorrogará y la cinta seguirá en cartel en el Bellas Artes y el Trueba unos días más. La popularidad de “*esta maravillosa película altamente patriótica*”⁴⁸⁸ no hacía sino reflejar la curiosidad que despertaban entre el público donostiarra las imágenes tomadas en la contienda. El nombre CIFESA se había convertido además en garantía de calidad en el terreno del documental y poco tiempo después comenzaría a ocupar la primera línea en la publicidad de sus cintas.

Las restantes películas realizadas por CIFESA con su material bélico pueden agruparse en dos bloques principales, atendiendo a su contenido y temática.

El primero de ellos es posiblemente el de menor interés, tanto artístico como político, hasta el punto de que lo escasamente elaborado de su realización llegó a “*despertar sospechas de descuido en Salamanca*”⁴⁸⁹. Se trataba de la serie denominada *Ciudades de la Nueva España*, bloque de cortometrajes de escaso valor cinematográfico, muy cercanos al modelo aportado por las películas de vistas turísticas que abundaban en las salas de cines ya desde que los hermanos Lumière inventaran el género. Estas producciones de CIFESA fueron dirigidas por el ultrafascista actor Fernando Fernández de Córdoba, un “*místico de amor a la Patria*”⁴⁹⁰ en definición de Millán Astray, con una falta de recursos y un estatismo agravados por una escasez de medios más que notable. Su única aportación original fue la introducción en todas ellas de un catolicismo exacerbado que aliñaba el contenido de las cintas. Todas ellas fueron montadas por un equipo liderado por el realizador Eduardo García Maroto (que, por cierto, poco después se trasladaría

⁴⁸⁸ *El Diario Vasco*, 1 de julio de 1937.

⁴⁸⁹ Álvarez Berciano, Rosa, y Sala Noguer, Ramón: *Op. cit.*, p. 113-117.

⁴⁹⁰ “Los actores de cine en nuestra guerra de liberación”. En *Primer Plano*, número 57, 16 de noviembre de 1941.



a San Sebastián) desde Lisboa, donde el régimen de Salazar permitía a Franco el uso de los estudios cinematográficos allí ubicados.

La primera de estas realizaciones será *Salamanca*, un “*detalladísimo documental de la histórica ciudad castellana*”⁴⁹¹, presente en la cartelera donostiarra desde el 6 de diciembre de 1937. De él sólo conservamos un breve fragmento que muestra diversas escenas de escaso interés sobre la instalación del mando militar en la ciudad⁴⁹². La serie se complementará con *Santiago de Compostela*, que no ofrecía grandes novedades respecto a su antecesora: de nuevo recopilaba con escaso espíritu cinematográfico una serie de imágenes panorámicas en las que se mezclaba el catolicismo con los logros de las tropas franquistas, como señalaba la publicidad utilizada para su promoción: “*las solemnes fiestas del Patrón de España, con asistencia del Cardenal Gomá, generales Dávila y Aranda*”⁴⁹³. El estreno donostiarra de la cinta en diciembre de 1937 sirve también para datar correctamente la película, que hasta ahora, siguiendo las indicaciones del investigador Carlos Fernández Cuenca, se pensaba realizada en 1938. La fecha, evidentemente, debe ser adelantada en un año.

El segundo bloque, de mayor interés, consiste en diversas películas rodadas por los operadores que viajaban con la vanguardia del ejército franquista, que serán tituladas con el nombre de la ciudad apenas conquistada a las que se añadía el anexo “... *para España*”. Realizadas de manera seriada, intentaban ser una narración de los avances de las tropas por el frente Norte. A diferencia de las anteriores, serán realizadas por un director con muchos más recursos y conocimiento del medio, Fernando Delgado, y su principal valor estriba en contener material rodado en el frente por dos excelentes operadores como Alfredo Fraile y Mariano Ruiz Capillas. Dos fotógrafos que serán durante años piedra básica del cine español y que en el periodo bélico filmaron imágenes fundamentales, por lo general sorprendentes y siempre arriesgadas. Es ésta la principal aportación de la serie, que por lo que conocemos de ella era un listado de documentales de propaganda que reproducían continuamente un esquema ya usado hasta la saciedad por las noticias de la contienda que aparecían en los noticiarios

⁴⁹¹ *El Diario Vasco*, 6 de diciembre de 1937.

⁴⁹² La copia, de 4'45” de duración, se conserva en Filmoteca Española bajo el nombre de archivo *Instalación de oficinas del mando en Salamanca*. Parte de su metraje sería reutilizado para otro documental franquista, también titulado *Salamanca*, conservada en Filmoteca bajo el título *Salamanca – Homenaje al ejército*.

⁴⁹³ *El Diario Vasco*, 14 de diciembre de 1937.



italianos: la vuelta al orden, el regreso de la normalidad tras el enfrentamiento entre la *civilización* y la *construcción* fascista frente a la *barbarie* y la *destrucción* roja.

Componen esta serie varios cortometrajes como *Asturias para España*, estrenada en el Novedades poco después de la conquista de Oviedo, que mostraba el final de la operación bélica y la entrada de las tropas franquistas en la localidad. La puntual actualidad del documental llenó de curiosidad al público, que la acogió muy positivamente⁴⁹⁴. Su éxito permitió el estreno de una producción previa, *Santander para España*. Hoy en día se encuentra, como la anterior, desaparecida, pero el resumen argumental que nos dejó Fernández Cuenca nos permite comprender que su contenido no variaba respecto al de las demás películas de la serie: en él nos habla de imágenes de la entrada nacional en la ciudad, de la huida hacia Asturias de las tropas republicanas, de la vuelta a la normalidad de la población civil santanderina. Por último, *Bilbao para España*, única de las tres conservada en su integridad hoy día, reunía nuevamente al mismo equipo técnico y artístico y concluía la serie. Incluía en su metraje diversas escenas filmadas en Pasaia, como se ha señalado en el segundo capítulo del texto.

Aparte de estos dos bloques de cintas, CIFESA realizó una larga serie de películas que retrataba otros aspectos de la contienda. Fueron todas ellas realizadas por un mismo equipo y exhibidas en San Sebastián. Encontramos filmaciones sobre acontecimientos de la contienda como *El entierro del general Mola*⁴⁹⁵, dirigida por el propio operador de cámara de sus imágenes, Alfredo Fraile, que seguía el modelo de la película *El entierro del general Sanjurjo*, realizada por CIFESA en 1936 bajo la dirección del realizador portugués José Nunes das Neves⁴⁹⁶. También material sobre diferentes victorias bélicas y el regreso al orden tras las conquistas como *La gran victoria de Teruel*⁴⁹⁷, dirigida por Alfredo Fraile en 1938 con imágenes del triunfo definitivo de las tropas franquistas en la batalla por la capital aragonesa, o *Sevilla rescatada*, documental

⁴⁹⁴ La cinta se encuentra perdida en la actualidad.

⁴⁹⁵ Sólo se mantuvo dos días en cartel, el 13 y el 14 de agosto de 1937, como complemento de diversas películas.

⁴⁹⁶ *El entierro del general Sanjurjo* es la única de las cintas aquí reseñadas que no nos consta llegara a estrenarse en las pantallas donostiarras.

⁴⁹⁷ El investigador Emeterio Díez Puertas señala que en el número de diciembre de 1937 de la revista falangista *Vértice* figura material publicitario de la película en el que es anunciada como producción de FET y de las JONS, ejerciendo CIFESA labores exclusivamente de distribución. No parece, sin embargo, un dato fiable, y podría adjudicarse con toda probabilidad a una errata en la promoción de la cinta.



de 1937 también de Alfredo Fraile sobre el trabajo de Queipo de Llano tras la conquista de la ciudad andaluza⁴⁹⁸.

El rendimiento en taquilla de todas estas películas fue siempre importante, llegando a acaparar la programación de algunas salas. El 14 de diciembre de 1937, por ejemplo, se había estrenado en el cine Novedades un programa de actualidad en el que se habían incluido dos películas de guerra de CIFESA, *Santiago de Compostela* y *Santander para España*. Junto a ellas se encontraban interesantes complementos que se suponían apetecibles para el público, como la cinta cómica *Ir por lana*, un cortometraje rodado en 1935 por Fernando Delgado e interpretado por la actriz Raquel Rodrigo, muy popular tras haber realizado la excelente versión cinematográfica de *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935), un gran éxito del cine republicano que había sido reestrenado en las pantallas donostiarras pocas semanas antes. Sin embargo, el público les dio la espalda y solicitó más cintas bélicas: al día siguiente, el programa estaba formado, amén de por las ya mencionadas *Santiago de Compostela* y *Santander para España*, por dos nuevas cintas sobre la contienda, *Sevilla rescatada* y *A través de España*.

No cambiaba el esquema anteriormente señalado la primera de ellas, pues según el investigador Carlos Fernández Cuenca (la cinta se encuentra hoy desaparecida) se centraba en “*la labor social desarrollada en Sevilla por el general Queipo de Llano durante los primeros meses de la guerra, con la demolición de viejas e inhóspitas chabolas y la construcción de barriadas de casas para los obreros*”. Realizada por el habitual tándem formado por Alfredo Fraile como operador y Eduardo García Maroto como montador, la dirección de la película había sido encargada al propio Alfredo Fraile. Desconocemos por otra parte el contenido de la cinta que completaba el programa, *A través de España*, pues no consta la existencia de ninguna película con ese título. La única manera de intentar ubicarla es la reconstrucción de la cartelera de la época: posiblemente se tratara de una vieja serie de cortometrajes de época republicana coloreados (pues la publicidad la señalaba como “*tecnicolores*”⁴⁹⁹) que habían pasado a principios de mes como complementos en el mismo Novedades.

⁴⁹⁸ Película hoy desaparecida. Fue estrenada en el salón Novedades el 15 de diciembre de 1937.

⁴⁹⁹ *El Diario Vasco*, 6 de diciembre de 1937.



El ciclo de películas bélicas de CIFESA, por consiguiente, encontró con facilidad hueco en las pantallas y fue seguido ávidamente por un público siempre deseoso de ver imágenes sobre el conflicto. Sin embargo, su acogida no fue tan entusiasta entre las autoridades franquistas, que *“a pesar de que era la crónica más puntual de las conquistas militares y el avance imparable del Caudillo, se veía en ella descuido, falta de profesionalidad y de dignidad artística. En otras palabras: mal podían ser estos reportajes de anodinos y poco movilizados títulos una representación de la Nueva España”*⁵⁰⁰. No andaban muy desencaminadas estas duras críticas: a fin de cuentas, como señalan Rosa Álvarez y Ramón Sala en su excelente estudio *El cine de la zona nacional*, *“a la CIFESA que empezaba a consolidarse como productora-distribuidora, la cruzada que de verdad podía interesarle no era otra que la de conservar su patrimonio en ambas zonas de la contienda y obtener nuevos mercados para sus films”*⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguera, Ramón: *Op. cit.*, pp. 10-11.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 105.



8.10 Otros documentales españoles: *Films Nueva España*

Aunque siempre recibidas por curiosidad por el público donostiarra, menor difusión van a encontrar las producciones de otras precarias productoras surgidas durante los años de guerra. Serán cintas muy menores, no tomadas en cuenta por la administración central, y cuya exhibición va a resultar siempre errática y de escasa continuidad.

Es el caso de las películas ofrecidas por Films Nueva España, compañía creada poco tiempo después del inicio de la guerra por el operador Andrés Pérez Cubero y por “*un señor cuyo nombre desconocemos y que facilitó el capital necesario*”⁵⁰² para la fundación de la compañía. Ambos contaron con el apoyo del Estado Mayor Central, que proporcionó un generoso crédito a la compañía. Sus películas ofrecen el mínimo balance de tres cortometrajes documentales de escaso valor cinematográfico realizados en lo que posiblemente no sobrepasó el año de duración de la empresa. El primero, *Presentación de credenciales del embajador de Alemania en Salamanca* (1937), era un breve reportaje de tan escasa entidad que no llegó a ser proyectada en las pantallas donostiarras.

Mayor interés (aunque no excesivo, en honor a la verdad) revisten sus otras dos producciones. La primera, *Frentes de Aragón*, es realizada en 1937 bajo dirección del propio Pérez Cubero⁵⁰³ y estrenada en San Sebastián como complemento del largometraje norteamericano *El capitán odia el mar* (The capitan hates the sea, Lewis Milestone, 1934). Encontró una notable acogida entre el público e incluso contaría con un breve reestreno al año siguiente, gracias a la quiebra de *Films Nueva España* y a la adquisición de su material por una distribuidora mucho más asentada en el mercado como CIFESA⁵⁰⁴. La segunda, *La reconquista de Málaga*, era un cortometraje de 16 minutos de duración que narraba la llegada de las tropas franquistas a la costa malacitana. Se trata de una película de urgencia, que intentaba mostrar con la mayor rapidez posible las

⁵⁰² Documento de la Delegación del Estado para Prensa y Proganda, fechada el 30 de noviembre de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.

⁵⁰³ Se conserva de ella sólo un breve fragmento (apenas 200 metros de longitud) en la *Cinemateca Portuguesa*.

⁵⁰⁴ Se proyectó en el cine Kursaal el 24 y el 25 de febrero de 1938 con diversos complementos y largometrajes.



imágenes obtenidas por los operadores franquistas durante la toma de la ciudad en febrero de 1937. Imágenes, por otra parte, de mediana calidad, muchas de ellas tomadas por los fotógrafos Mariano Ruiz Capillas y Alfredo Fraile. La celeridad con la que se realizó fue tal que ni tan siquiera existió un director que coordinara el material, sino que fue Eduardo García Maroto quien, desde los estudios Lisboa Films, montó por su cuenta el celuloide que sobre la batalla había llegado a Portugal, aportándole una cierta coherencia interna y estableciendo un logrado discurso fílmico al conjunto. La película llegó a la pantalla del Teatro Principal el 17 de abril de 1937 y se mantuvo en cartel cinco días: los dos primeros como acto central de una sesión de actualidades con documentales y algún cortometraje de dibujos animados, y los dos últimos como complemento de la película norteamericana *El noveno huésped* (*The ninth guest*, Roy William Neill, 1934).



8.11 *Films Patria y Toledo, la heroica*

Por último, cabe reseñar la existencia de *Films Patria*, una pequeña compañía nacida en Vigo poco tiempo después de comenzar la contienda. Sus escasos contactos con el círculo industrial cinematográfico eran tan evidentes que incluso se vio obligada a anunciar sus productos en la prensa generalista intentando darles alguna difusión: su publicidad aparecerá profusamente en *El Diario Vasco* a lo largo de los últimos meses de 1936 (“¡La Guerra en España! Películas interesantísimas del Movimiento Nacional. Visiones auténticas de diversos frentes y de diversas poblaciones conquistadas a los rojos. Documentales realizados con autorización del alto mando. Películas de exaltación patriótica en las que se rinde un homenaje de admiración a los salvadores de la Patria (...) Se conceden exclusivas para Europa y América”⁵⁰⁵). El material producido por *Films Patria* fue escaso, por lo general no sonorizado y de nula calidad. Su cinta más conocida y exhibida fue *Toledo, la heroica*, cuya proyección en San Sebastián presenta numerosas dudas.

El 5 de noviembre de 1936, mes y medio después de finalizar la lucha por la plaza toledana, se había estrenado en el Petit Casino una sesión compuesta por el largometraje alemán *Órdenes secretas* (Im geheimdienst, Gustav Ucicky, 1931) y el documental titulado “*Toledo*” – *Los héroes del Alcázar*. Al parecer, fue esta cinta la que atrajo la curiosidad de los espectadores donostiarras, pues al día siguiente su nombre aparecía en la publicidad por encima del largometraje alemán que centraba la sesión. De todas maneras, el ciclo de exhibición de una película de este calibre parecía breve y, tras tres días de exhibición, desapareció de la cartelera. Y en este punto comienzan las dudas: no consta a día de hoy la existencia de ningún documental con este título.

La localización de la cinta se complica poco después. A principios de diciembre San Sebastián recibe la visita del general Moscardó, líder de la resistencia franquista en el asedio toledano, y su llegada se convierte en uno de los grandes acontecimientos sociales del invierno de 1936. Moscardó, en auténtica *tournée* en olor de multitudes por la España nacional, llega en tren a San Sebastián para recoger un álbum en oro y plata que a suscripción popular la ciudad había realizado para recordar el asedio de la

⁵⁰⁵ *El Diario Vasco*, 18 de octubre de 1936 y siguientes.



fortaleza. Y la SADE, atenta al tirón popular de la visita, decide retomar la proyección de filmaciones sobre los acontecimientos del Alcázar: el 9 de diciembre se proyecta en el cine Miramar *La liberación de Toledo*, “el mejor documental de la actual guerra”⁵⁰⁶, acompañada por una agresiva publicidad que animaba al público a acudir a la sala mediante soflamas sobre “la epopeya de nuestra Historia, realizada por los bravos y heroicos defensores del Alcázar de Toledo”, sobre cómo “los titanes del Alcázar resistieron durante 72 días bárbaras acometidas de los rojos, sin que pudieran abatir la resistencia heroica” y sobre cómo el espectador podría ver en la película “en sus proporciones auténticas las impresiones de grandeza que tuvo la gesta toledana”. En conclusión, “todos al Miramar a aplaudir a nuestro querido General Franco y a los heroicos Cadetes. Nadie puede dejar de verlo. ¡Viva España! ¡Arriba España!”⁵⁰⁷. Y entre este derroche de oratoria, encontramos un dato que podría servirnos para localizar la cinta: según se indicaba, ésta había sido producida por la casa norteamericana Paramount Films. Sin embargo, tampoco tenemos constancia de ninguna película de la Paramount centrada en el asunto toledano. La confusión no hace sino aumentar cuando al día siguiente la cinta se anuncia con dos títulos diferentes: el ya utilizado anteriormente y el nuevo *Alcázar de Toledo*, que según se señala es una realización “de la acreditada casa Paramount”⁵⁰⁸. Y el baile de títulos continúa: el día 15 se publicita en prensa el “último día en San Sebastián” de *La liberación del Alcázar*. La ubicación de todos estos títulos nos es desconocida, aunque la escasa distancia en su exhibición con el documental proyectado el mes anterior hace suponer que, en realidad, todos ellos hacen referencia a la misma película.

Pero volvemos a las andadas. El 13 de enero de 1937 encontramos en la cartelera una nueva película sobre el Alcázar: su título, *Toledo (la ciudad heroica)*. No, esta vez no era la misma, como bien señalaba la publicidad, “este reportaje sonoro en dos partes no tiene nada que ver con otros del mismo título estrenados anteriormente en esta ciudad”. Todo parece permitirnos ubicar la cinta correctamente. En primer lugar, su similitud con la película de la productora gallega (que, recordemos entre tanto baile de títulos, era *Toledo, la heroica*), pero también otras dos importantes coincidencias: en primer lugar, el dato aportado por la publicidad sobre la duración de la cinta, que corresponde perfectamente con los

⁵⁰⁶ *El Diario Vasco*, 9 de diciembre de 1936.

⁵⁰⁷ *El Diario Vasco*, 9 de diciembre de 1936.

⁵⁰⁸ *El Diario Vasco*, 10 de diciembre de 1936.



señalado en los documentos enviados por la compañía gallega al Jefe del Servicio Nacional de Propaganda⁵⁰⁹; en segundo, el contenido del documental: si el de Films Patria era un compendio de imágenes sobre los daños sufridos por la ciudad durante su asedio, un cronista local señalaba cómo “*patéticamente van desfilando ante el asombrado expectador [sic] ruinas y más ruinas de lo que fue otrora el Alcázar*”⁵¹⁰. Confirma aún más la coincidencia que la película compartió espacio en todas sus sesiones con una cinta titulada *El cerco de Madrid*, que corresponde con la producción de Films Patria *¡¡Madrid!! Cerco y bombardeo de la capital de España*⁵¹¹, así como la cercanía en la proyección de un nuevo documental de la compañía gallega, *En el frente de Asturias*⁵¹². No es arriesgado suponer que el cine Novedades había alquilado para su exhibición un bloque completo de películas a la compañía y éstas fueron proyectadas en su pantalla durante las mismas sesiones.

Sólo un dato permite albergar alguna duda sobre la coincidencia de la película proyectada en el Novedades y la realizada por Patria Films y la proyectada en el Novedades: ésta última sólo fue aprobada por las juntas de Censura meses más tarde. La Comisión de Sevilla dio su *placet* el 24 de abril de 1937, y la de La Coruña el 4 de junio del mismo año⁵¹³. La validez dada por esta última no tiene relevancia, pues había sido fundada el 21 de abril, cuando la película se había ya proyectado en San Sebastián; la ausencia de un visado de la primera en el momento de su exhibición, sin embargo, resulta cuanto menos desconcertante.

⁵⁰⁹ Resumen remitido por *Films Patria* al Jefe del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior, fechado el 22 de julio de 1938. En él se señala que la longitud de la cinta es de 550 metros, divididos en dos partes. En Amo, Alfonso del: *Op.cit.*, p. 844.

⁵¹⁰ *El Diario Vasco*, 15 de enero de 1937.

⁵¹¹ Otros títulos de referencia con los que se conoce la película son *¡Arriba España! La Reconquista de la Patria, Cerco y bombardeo de ¡¡Madrid!!*, así como los dos aportados por Carlos Fernández Cuenca: *Arriba España. La Reconquista de la Patria, ¡¡Madrid!! Cerco y bombardeamiento* y el coincidente con el título donostiarra *El cerco de Madrid*.

⁵¹² Exhibida en la ciudad entre los días 19 y 22 de enero de 1937.

⁵¹³ Amo, Alfonso del (coordinador): *Op. cit.*, p. 844.



8.12 Crisol de España

De entre todo el material de propaganda filmado durante la contienda, el documental *Crisol de España* es el que más interrogantes ha despertado entre los investigadores. Su existencia era hasta el momento tan dudosa que ni tan siquiera el exhaustivo *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* daba noticia de su existencia. Sin embargo, los estudios realizados permiten demostrar que la cinta no sólo se concluyó, sino que fue estrenada en San Sebastián muchos meses antes de que protagonizara un sonado *affaire* entre la administración franquista

La primera noticia que se tenía hasta el momento sobre la realización de la película proviene de un documento conservado en el archivo de Alcalá de Henares. En él, se recoge el dato de que un particular llamado Gallart⁵¹⁴ está montando en Bruselas diverso material de guerra bajo el título *Crisol de España (1916-1936)* con la intención de ponderar “*los esfuerzos autoritarios realizados por el país para superar la reciente crisis de la demagogia marxista*”. La cinta realizaba una panorámica sobre los últimos veinte años de historia del país, centrándose especialmente en “*los desmanes y violencias producidas durante ésta [la República] y la descripción gráfica de la guerra de liberación de España emprendida por el Ejército*”⁵¹⁵.

La realización de un documento cinematográfico profranquista en el extranjero era ciertamente una buena noticia para las autoridades rebeldes. Conscientes de su debilidad propagandística en el exterior, preocupaban enormemente en Burgos los avances en este terreno de los partidarios de la República en Estados Unidos y especialmente en Francia, donde el Pabellón español de la Exposición Universal de París proyectaba continuamente material de guerra. La Delegación para Prensa y Propaganda, en consecuencia, no tardó en mover ficha ante *Crisol de España*, acelerando los trámites para obtener su aprobación y acordando su distribución en territorio nacional por Ulargui Films.

⁵¹⁴ El único dato biográfico que se conoce de este hombre era que en tiempos de la República había regido un indeterminado negocio cinematográfico en Barcelona, ciudad de la que había escapado en septiembre de 1936.

⁵¹⁵ Documento “Memoria del Grupo n. 6”. AGA (039)049.001 21/00266.



Pero la Delegación no tardó en comprender que se había pillado los dedos con el mediometraje. La película tiene previsto su estreno en París el 19 de octubre de 1938, pero éste tendrá lugar en un espacio cuanto menos desconcertante: la sala de proyecciones de la aduana parisina, pues se descubre que la cinta no había *“cumplido todavía los requisitos aduaneros necesarios”*. Por si ello fuera poco, el enviado del Servicio Nacional de Prensa hace un balance demoledor de la cinta: no sólo *“es una película francamente mala”*, sino que *“no proyecta en ningún momento la reconstrucción social de España, y en lo que se refiere a la España nacional no hay más que unos cuantos desfiles de falangistas”*⁵¹⁶.

Sin embargo, el análisis de la cartelera donostiarra nos permite comprobar que la proyección fantasma de la película en la aduana parisina no era el estreno real de la cinta, pues ésta se había exhibido comercialmente en San Sebastián seis meses antes. El 25 de febrero de 1938 el Teatro Principal la había proyectado entre una apabullante campaña publicitaria institucional, con un complemento alemán que recogía diversas imágenes de la Olimpiada de Berlín de 1936. Al día siguiente, *El Diario Vasco* ofrece un extenso artículo sobre sus virtudes en el que habla de una *“cinta de éxitos de nuestro valeroso Ejército que, día a día, se va cubriendo de gloria, arrancando al separatismo y al marxismo de toda su presa, para que brille de una vez y para siempre el más puro y fiel españolismo, para honra de la Patria y de la sin par bandera rojo y gualda (...) «Crisol de España» es un acierto y una lección viva de sano y legítimo patriotismo”*. No cabe ninguna duda sobre la identificación de la cinta con la filmada por Gallart: amén de sus títulos idénticos, el periodista señala que ésta *“no es un reportaje más, sino la historia de España en película con todo su dinamismo e intensa emoción durante los últimos veinte años”*, lo cual concuerda con el contenido de la película montada en Bruselas.

La carrera comercial de la cinta, sin embargo, distó de ser brillante. La publicidad hablaba del *“triunfo grandioso del interesante documental”*, y el cronista de *El Diario Vasco* señalaba que *“el público siguió todas estas facetas de la hermosa producción con interés verdaderamente excepcional, y los aplausos, las ovaciones, las aclamaciones cerradas acogían las figuras de nuestros grandes hombres, pero principalmente, la del salvador de España, el Caudillo, cuyo retrato hizo estallar en una atronadora e*

⁵¹⁶ Carta al Jefe del Servicio Nacional de Prensa fechada el 20 de octubre de 1938. AGA (039)049.001 21/00269.



*interminable ovación del público puesto en pie*⁵¹⁷. Datos indudablemente ciertos en el día de su estreno, pero tras tres únicos días de proyección los gerentes del Principal se vieron obligados a retirar la película de la sala ante la escasa afluencia de público, y *Crisol de España* desapareció para siempre de la cartelera donostiarra.

La proyección de *Crisol de España* en el Principal despierta por consiguiente varias dudas. ¿Cómo es posible que su exhibición, más de medio año después, en la aduana francesa levantara tantas suspicacias en una administración como la franquista, que sin duda alguna conocía ya su existencia? No cabe la posibilidad de que el documental se hubiera proyectado en San Sebastián sin su conocimiento y aprobación: en un año como 1938 era impensable esquivar la censura, a lo que debemos añadir que el Principal no era una sala de propiedad privada, sino que era gestionada por la propia administración franquista, lo que imposibilitaba aún más la proyección de una cinta que no contara con todos los parabienes oficiales. Por otra parte, un documento del archivo de Alcalá fechado en septiembre de 1937 señalaba que *Crisol de España*, con algunos pequeños retoques, “*había sido aprobado y censurado por esta Delegación hace ya tiempo*”⁵¹⁸.

Todo ello parece indicarnos que la película fue concluida por Gallart en 1937, y su pase en la cartelera donostiarra supuso con toda probabilidad su estreno mundial (no debemos olvidar que su distribuidor, Saturnino Ulargui, residía en San Sebastián y estrenaba regularmente en la ciudad su material cinematográfico). No resulta descabellado suponer, por otra parte, que su fracaso de público no le permitió encontrar una distribución generosa en el resto del territorio franquista y condenó a la cinta a un más que probable olvido. Y por consiguiente, la película proyectada en París en 1938 podría ser una nueva versión, quizás con varios cambios sobre el montaje original, pensado para su exhibición en el extranjero. Así parece demostrarlo un nuevo documento conservado en Alcalá, en el que se habla de la posibilidad de crear con el material pensando en su distribución en Europa y Norteamérica dos nuevas versiones montadas “*según los regímenes políticos que en ellos dominen*”⁵¹⁹.

⁵¹⁷ *El Diario Vasco*, 26 de febrero de 1936.

⁵¹⁸ Carta de la Sección de Cinematografía para el Departamento de Extranjero fechada el 9 de septiembre de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.

⁵¹⁹ Documento “La propaganda cinematográfica en el extranjero”, fechada el 3 de septiembre de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.



8.13 Otros noticiarios

Aparte de los señalados anteriormente, que cuentan con una exhibición más o menos continua en las pantallas guipuzcoanas, existía un gran número de noticiarios que por su orientación ideológica no consiguió llegar más que puntualmente al territorio franquista.

Destaca sobremanera, por su importancia en las pantallas internacionales, la ausencia de los noticieros franceses. Sus informativos contaban con gran difusión internacional y siempre dieron espacio a los acontecimientos vividos en España durante la contienda. Pese a que la orientación de los mismos nunca fue abiertamente republicana, la implicación velada del gobierno frentepopulista francés en favor de la República cerró el camino a su distribución en la zona nacional. Sólo una edición del noticiario *Pathé Journal* llegaría a las pantallas donostiarras, siendo proyectado como complemento un único día: la sesión tendrá lugar el 8 de abril de 1937⁵²⁰ y no encontrará continuidad. La presencia del *Gaumont Actualités* y del *Éclair Journal*, por su parte, fue inexistente en Gipuzkoa.

La sorpresa la constituye la aparición, aunque fugaz, de algunas producciones de la casa Paramount. Entre junio de 1937 y mayo de 1938 la compañía SADE proyectó en sus cines cuatro números de un informativo que contaba con el título *Paramount gráfico*⁵²¹, del que desconocemos contenido y procedencia (pues la Paramount realizaba diversas producciones mediante sus filiales en diversos países europeos). Pero desconcierta sobremanera la proyección de un número del *British Paramount News* que se pasó en el salón Miramar. Este noticiario, dirigido por el periodista independiente Tom Cummings, se había mostrado siempre muy crítico con las potencias fascistas y rechazó duramente la posición del gobierno británico frente a su imparable ascenso. Las presiones recibidas le hicieron ir tornando el planteamiento del noticiario hacia una posición más neutral, y sólo por ello se comprende que en abril de 1938 pasara por la cartelera donostiarra una de sus ediciones. Sería el número realizado el 6 de enero del mismo año, en el que se recogían unas breves escenas del ataque a Teruel por las

⁵²⁰ Posiblemente, se tratara del *Pathé Journal* número 384.19, correspondiente al 18 de marzo de 1937.

⁵²¹ Números 37 (el proyectado en 1937) y 18, 19 y 30 (en 1938).



tropas franquistas⁵²², que posiblemente interesara al gobierno de Burgos por las posibilidades propagandísticas de la victoria. Pero fue una aparición puntual: el *British Paramount News* no volvería a llegar nunca a los cines guipuzcoanos

Del mismo modo, no circularon por las pantallas donostiaras otros noticiarios que se disputaban un espacio en la industria. Muchos de ellos pagaron su inicial beligerancia contra el golpe de estado, y de este modo ni los informativos realizados por las *majors* Metro y Paramount ni el *March of Time* del grupo editorial Time consiguieron del gobierno franquista los permisos necesarios para su exhibición. Salvo las raras excepciones señaladas, el espacio abierto para los noticiarios fue rigurosamente ocupado por realizaciones propias del gobierno franquista o de países aliados.

⁵²² Noticia *500.000 Spaniards locked in death fight for Teruel; Aragón [500.000 españoles entrampados en una lucha a muerte por Teruel; Aragón]*, segunda de las cinco que componían el noticiario de referencia BP 716, del 6 de enero de 1938. La duración de la noticia era de 50 segundos.



8.14 Un espacio exiguo: los documentales no propagandísticos

La mayor parte de documentales exhibidos en la provincia entraron directamente en el carácter propagandístico de gran parte de la producción cinematográfica de la contienda. Sin embargo, es destacable la puntual aparición de algunas cintas que huían de estas intenciones, pues con ellas se colaron ocasionalmente en la cartelera un par de películas de carácter artístico y por lo general de notable interés. Posiblemente, son éstas las producciones cinematográficas más ambiciosas de las producidas o exhibidas en España durante la contienda, tanto por su calidad cinematográfica como por constituir el único espacio fílmico por el que en ocasiones consigue entrar en las pantallas el vocabulario más cercano al cine de vanguardia y por consiguiente más arriesgado. Cine por lo general de gran valor pero que apenas contó con la posibilidad de introducirse en el circuito comercial. Ninguno de ellos consiguió ser proyectado en alguna de las pantallas más visitadas por el público guipuzcoano del periodo bélico, sino que fueron exhibidos de manera rutinaria en los cines secundarios dedicados a la proyección de complementos.

Su llegada a las pantallas donostiarras no fue precisamente masiva: sólo podemos señalar dos títulos, *Castillos de Castilla* y *El Escorial / Felipe II y el Escorial*, producciones de CIFESA que llegaron al cine Novedades en la primavera de 1937 ante el vacío existente en la producción de noticieros y documentales de la compañía. La estabilización de un público seguidor de este género forzó el rescate por parte de CIFESA de algunas de sus viejas producciones de carácter remotamente cercano a la propuesta estética franquista con la intención de cubrir un espacio en los cines dedicados a los “complementos”.

Los dos títulos habían sido realizados en tiempos de la II República por los directores izquierdistas Carlos Vela y Fernando García Mantilla, que se habían dado a conocer gracias a un documental científico sobre la célula. La alta calidad de la película y lo inédito de un proyecto de este tipo en la España del momento habían sorprendido enormemente a Vicente Casanova, presidente de CIFESA, que había quedado fascinado al verla en un cine-club a principios de la década de los 30. El productor decide entrar en contacto con sus responsables para encargarles la filmación de varios documentales para su compañía. Nacen así dos películas de



gran interés: *Castillos de Castilla*, un excelente reportaje sobre las más destacadas fortalezas castellanas de inquietudes más estéticas que políticas, y *Felipe II y el Escorial*, un crudo manifiesto antimonárquico camuflado bajo la apariencia de un documental sobre el palacio escurialense. Más allá de sus mensajes ideológicos, en ocasiones confusos y nunca prioritarios, las inquietudes mostradas por ambas cintas las convierten en dos de los títulos más apreciables estéticamente de una cinematografía como la española que seguía enormemente apegada a construcciones narrativas y visuales poco dadas a la renovación y a la experimentación. Uno de sus realizadores, Mantilla, no negaba las altas miras de estas películas, pues según él estos documentales “no hacían más que cumplir con el deber al que faltaron las películas de largo metraje: llevar al blanco universo de las pantallas, aspectos parciales del alma de España, país inédito casi, y maravilloso y excepcional en todo”⁵²³.

La diferente orientación política de Velo y García Mantilla los irá distanciando con el paso del tiempo, y sus diferencias se acentuarán con el estallido de la contienda: si Mantilla, cercano al comunismo radical, combatirá en las filas de las milicias republicanas, Velo, socialista, queda bloqueado en territorio nacional al inicio de la contienda y se ve obligado a enrolarse en el equipo cinematográfico del III Reich destinado a España. Casanova, por su parte, ve nervioso la desconfianza mostrada por la administración franquista hacia CIFESA y comienza a pensar en la posibilidad de transformar ciertos títulos de su compañía amoldándolos a la realidad del momento. CIFESA mantenía los derechos de exhibición de los documentales de Velo y García Mantilla, pero el momento de rodaje de ambos y las intenciones antimonárquicas de *Felipe II y el Escorial* los había convertido en un material potencialmente peligroso. Al parecer, en ambos bandos: el militante comunista Arturo Ruiz Castillo había remontado y resonorizado *Castillos de Castilla* al iniciar la contienda, acostando su mensaje a las propuestas del bando republicano. El documental también se había convertido en material incómodo en el bando franquista, y CIFESA decide introducir numerosos cambios en la película que intentan eliminar cualquier suspicacia que pudiera surgir en su reestreno en zona nacional: *Castillos de Castilla* será presentado de nuevo ante el público con renovado ímpetu patriótico al añadir su publicidad un subtítulo que rezaba “*hoy de nuevo baluartes de la Reconquista*”⁵²⁴.

⁵²³ “La no intervención”, en diario *El Sol*, 11 de julio de 1937.

⁵²⁴ *El Diario Vasco*, 18 de mayo de 1937.



Posiblemente, la película había sufrido también diversas variaciones en un remontaje que cambiaba completamente su discurso original, lo que explicaría que incluso llegara a ser exhibida con un cierto éxito en la Alemania nazi bajo el título *Castilianische Burgen*. Algo similar, por otra parte, había sucedido con *Felipe II y el Escorial*, que será completamente resonorizada, cambiando completamente su discurso y eliminando cualquier asomo antimonárquico de su discurso.

De este modo, *Castillos de Castilla*, con el fervoroso subtítulo colocado por CIFESA, llega a las pantallas donostiarras en mayo de 1937. Su reestreno sirve como apertura al programa del cine Novedades, completado por dos noticiarios de la UFA y un cortometraje de dibujos animados en *technicolor*, *Don Quijote*. Tras cuatro días en cartel, el programa es retirado, pero *Castillos de Castilla* volverá a ser proyectado en un cine donostiarra: será pocos meses más tarde, el 11 de julio de 1937, cuando el cine Kursaal lo coloque como apertura de una sesión que también incluía el cortometraje norteamericano *Sinfonía musical* y la película alemana *Fiesta en palacio* (*Der letzte walzer*, Georg Jacoby, 1934), largometraje musical basado en una opereta de Strauss .

Felipe II y el Escorial, que será también exhibido bajo el título *El Escorial*, se proyecta por primera vez el 13 de abril de 1937, y junto a un noticiario UFA “*muy de actualidad*”⁵²⁵ forma parte de los complementos de un oscuro documental en dos partes titulado *En la patria de Vidukind* que suponía el acto central de las sesiones. El programa se mantuvo durante cinco días en cartelera, un buen rendimiento económico para un cine como el Novedades, e incluso la película se rescató en el verano de 1937 como complemento en el reestreno del largometraje norteamericano *De cara al cielo* (*Face in the sky*, Harry Lachman, 1933).

Las complicaciones surgidas con la exhibición de estos dos documentales de creación, posiblemente los únicos exhibidos en las pantallas nacionales que no albergaban ninguna finalidad propagandística, dan idea de la complejidad que llegaban a alcanzar los mecanismos para evitar la censura en ambos bandos en contienda. Y la paradoja de su contenido ideológico concluye poco después en París, cuando ambos sean seleccionados personalmente por el militante antifascista Luis Buñuel para ser exhibidos en el pabellón español de la República de la Exposición Universal

⁵²⁵ *El Diario Vasco*, 13 de abril de 1937.



celebrada en París en 1937. Allí, dos cintas que eran proyectadas en las salas de cine de la España franquista eran utilizadas como manifiesto de la lucha antifascista compartiendo espacio con obras de Miró o con el célebre *Guernica* de Picasso.



CAPÍTULO 9

FESTIVALES BENÉFICOS



En gran número de ocasiones, la llegada de un nuevo noticiario, documental o largometraje de particular interés propagandístico contaba con un estreno en sesiones especiales de gala que agrupaban al *todo San Sebastián* de la época. Normalmente, estas sesiones se convertían en pequeños festivales patrióticos en los que el público guipuzcoano daba rienda suelta a su fervor franquista, y en los que la película se convertía en mero motivo de homenaje a los dirigentes del gobierno de Burgos y a la España nacionalcatolicista que se iba formando lentamente. No eran novedad en la cartelera donostiarra: en tiempos de la República estos festivales habían sido frecuentes, aunque se realizaban en beneficio de labores sociales de todo tipo (hospitales, huérfanos, montepíos...) y evidentemente con otros sesgos políticos. Durante el periodo bélico, sin embargo, sólo se realizaron para recaudar fondos destinados al ejército y las nuevas instituciones de la cúpula castrense.

El primero de ellos tendrá lugar en San Sebastián el 12 de octubre de 1936, apenas un mes después de la toma de la ciudad por las tropas franquistas, para conmemorar el recién sacado del olvido Día de la Raza. Con la participación del Orfeón Donostiarra, tuvo como acto central la exhibición de diversos trajes regionales *[sic]*. Evento, claro está, de indudable interés que congregó a un numeroso público: según narran las crónicas la gente tuvo incluso que quedarse de pie en entradas y pasillos de un Teatro Victoria Eugenia que no podía albergar la avalancha de espectadores. Tal que pronto se anunció la celebración de un nuevo festival patriótico para el 18 del mismo mes, cuya recaudación (8.620'37 pesetas, a las que se añadían diversos donativos de industriales de la ciudad) fue entregada al alcalde de la ciudad⁵²⁶. El éxito permitió que los festivales continuaran celebrándose con gran regularidad con dos constantes que se repetían una y otra vez: la siempre desinteresada participación en ellos del Orfeón Donostiarra y los fines *benéficos* de recaudación de fondos para el ejército franquista. Servía para ello cualquier motivo: la ayuda económica para comprar un nuevo acorazado, la recaudación de fondos para alguna columna militar destinada al frente, los aguinaldos que se entregaban a los soldados en periodo navideño...

La idea de celebrar festivales de carácter *patriótico* no fue sin embargo exclusiva del mundo cinematográfico. Ya el día 4 había tenido lugar un *“festival pelotístico en beneficio de la Junta Carlista*

⁵²⁶ *El Diario Vasco*, 19 de octubre de 1937.



*de la Guerra de Guipúzcoa*⁵²⁷ organizado por el Ayuntamiento que inició una larga serie de jornadas profranquistas asociadas con el mundo de la pelota, muy activo por otra parte en el apoyo a los sublevados, que tendrán lugar principalmente en Donostia y Tolosa. A la pelota se unirán posteriormente todo tipo de deportes: el fútbol, el atletismo, los toros... reiniciarán su actividad tras el paréntesis bélico con una larga serie de jornadas y encuentros de carácter *benéfico*.

Pero la mayoría de festivales, celebrados con continuidad en la provincia a lo largo de los tres años que duró la contienda, contaban con un carácter más o menos artístico que intentaba dar una apariencia *elitista* al apoyo popular a las tropas franquistas. Al primero de ellos, celebrado como se ha señalado para conmemorar el Día de la Raza de 1936, se sucederán una larga serie de eventos que contaban como acto central con algún espectáculo musical o incluso teatral. El 8 de noviembre el Victoria Eugenia acogía un “*magnífico festival de arte*” en el que participaban bailarinas, el Orfeón Donostiarra⁵²⁸ (convertido en todo un clásico en estos eventos) y “*el admirable tenor donostiarra, señor Lujambio*” cantando una larga serie de canciones conocidas por su inclusión en famosas películas italianas⁵²⁹.

Estos espectáculos, sin embargo, no sólo se celebraban en salas de propiedad institucional, sino que los empresarios de la ciudad comenzaron a apuntarse a su celebración con mayor o menor agrado. El 21 de noviembre el Príncipe, propiedad de la compañía SADE, acogía el espectáculo jotero “*Los campeones de Aragón*”, cuya recaudación estaba dedicada a Irun, a la dotación del Crucero Baleares y a la compra de víveres para Madrid⁵³⁰, que con tanta convicción como optimismo se consideraba a punto de ser ocupado por las tropas franquistas. Y como había sucedido en los celebrados por las autoridades, consiguieron un notable éxito de un público que, al terminar las sesiones y como norma, cantaba el himno nacional antes de abandonar su localidad.

La lista completa de festivales celebrados se haría larga. Cualquier motivo cercano a la contienda y a los siempre seguros

⁵²⁷ *El Diario Vasco*, 2 de octubre de 1936.

⁵²⁸ *El Diario Vasco*, 2 de octubre de 1936.

⁵²⁹ *El Diario Vasco*, 8 de noviembre de 1936. Curiosamente, el periódico anunciaba la inclusión en el repertorio de temas de dos películas inexistentes: *La fanciulla del West* y *Salvator Rosa*.

⁵³⁰ *El Diario Vasco*, 21 de noviembre de 1936.



triumfos de las tropas franquistas era motivo para improvisar uno: si la festividad de San Marcial daba lugar a “*la celebración de un festival-velada patriótica*”⁵³¹, la llegada a San Sebastián del Emir Muley Mohamed daba lugar a una sesión en la que tenía lugar el estreno de la nueva versión del himno nacional, reescrito por José María Pemán⁵³². Todo era susceptible de celebraciones en las que “*San Sebastián desborda su españolísima acción en auxilio y atención a los combatientes que todo lo merecen y todo lo necesitan*”⁵³³. No sólo la capital: el éxito de los festivales provocará su rápida expansión por el resto de la provincia. El 2 de octubre de 1936 tenía lugar en el Teatro Principal de Irun un “*homenaje a Italia y Naciones amigas*”⁵³⁴ en el que actuaron el Cuadro Artístico de F.E.T. y de las J.O.N.S. de Pamplona junto a una mezzosoprano irunesa de nombre desconocido.

Pero los festivales que más llamaron la atención de los espectadores guipuzcoanos fueron sin duda alguna los que contaban con la proyección de material filmado. Algunas de estas sesiones cinematográficas no eran más que proyecciones de películas cuya taquilla, total o parcialmente, era dedicada a fines *benéficos*: es el caso de los pases “a beneficio del Aguinaldo del Soldado” que se convirtieron en un clásico de las navidades cinematográficas donostiarras, o las jornadas organizadas para recaudar fondos para la creación de uniformes para el frente que organizaban periódicamente los Talleres del Ejército y las Milicias Voluntarias. Sesiones bastante concurridas, a las que en ocasiones se sumaba el resto de salas de cines de la ciudad, donando una parte de lo recaudado en sus taquillas durante la jornada y ofreciendo importantes sumas de dinero, pues previamente se había decidido encarecer en unos céntimos el billete de entrada para las sesiones celebradas a tal fin⁵³⁵.

En numerosas ocasiones, se intentaba trascender este espacio y se utilizaba el reclamo de alguna película en torno a la cual se organizaba un gran espectáculo que se complementaba con actividades normalmente musicales. Las sesiones contaban

⁵³¹ Que tuvo lugar en el Teatro Principal el 26 de junio de 1937.

⁵³² Que tuvo lugar en el Victoria Eugenia el 7 de mayo de 1937. *El Diario Vasco*, 23 de abril de 1937.

⁵³³ *El Diario Vasco*, 22 de junio de 1936.

⁵³⁴ *El Diario Vasco*, 2 de octubre de 1936.

⁵³⁵ Como sucedió en las sesiones celebradas el 23 de abril de 1937: mientras el Kursaal dedicaba el día a tal fin, el resto de cines donostiarras encarecía su entrada en cantidades entre los 0'15 y los 0'30 céntimos. En *El Diario Vasco* de la misma fecha.



indefectiblemente con la asistencia de las autoridades locales y extranjeras, de la gran burguesía donostiarra y de algún que otro voluntarioso patriota, y el resultado solía ser una serie de manifestaciones de fervor nacional de gran bizarrismo. Sobre el ambiente vivido en estos festivales nos puede dar una idea la narración realizada en *El Diario Vasco* del que hospedó el Teatro Principal de San Sebastián en abril de 1937 y que contó con la proyección de la película de propaganda italiana *El escuadrón blanco* (Lo squadrone bianco, Augusto Genina, 1936), recientemente galardonada con la Copa Mussolini, primer premio de la *Biennale* de Venecia. La sesión, generosamente anunciada en prensa y realizada en una sala de gestión municipal, se planteó como una velada “*en homenaje a Italia*”⁵³⁶ de la que el cronista realiza esta narración: “*Aprovechando la exhibición de una gran película italiana, se verificó ayer en el Teatro Principal un sencillo homenaje a la gran nación amiga. Ornaban el escenario una gran bandera española y formando cruz la italiana. Antes de pasarse la película, se interpretó la juvenil marcha “Giovinezza” [pongamos un sic por su falta de ortografía] y la Marcha Real, que el público, numerosísimo y muy selecto por cierto, escuchó brazo en alto en medio de una gran emoción. A su terminación y al aparecer en la pantalla la figura de nuestro Generalísimo, estallaron los aplausos y los vivas, que se prolongaron largo rato*”. La película fue enormemente alabada por la prensa, que señalaba cómo “*el público, asombrado, expresó a veces con sus exclamaciones la profunda impresión que le producía*”⁵³⁷. La impresión, eso sí, no pareció ser la misma que obtuvo el público durante la carrera comercial de la película, pues ésta sólo consiguió mantenerse tres días en cartel⁵³⁸.

La presencia de documentales y largometrajes italianos, muy minoritarios en las pantallas comerciales donostiarras, fue sin embargo frecuente en estos festivales gracias a la continua actividad de la embajada en San Sebastián. En muchas ocasiones servían para celebrar un triunfo militar o un acto político: será el caso de las manifestaciones de júbilo mostradas ante el primer triunfo diplomático del gobierno franquista, su reconocimiento oficial por el III Reich el 19 de noviembre de 1936. Si el ayuntamiento de

⁵³⁶ *El Diario Vasco*, 1 de abril de 1937.

⁵³⁷ *El Diario Vasco*, 3 de abril de 1937.

⁵³⁸ Tras su estreno en el festival el día 1 de abril de 1937, la película se mantuvo en la cartelera del Principal hasta el día 4. Contaría con un breve reestreno también festivalero en el mismo cine el 28 de mayo de 1938, para celebrar la jornada de solidaridad hispano-italiana. El éxito fue el mismo: sólo aguantó dos días de proyección antes de ser retirada definitivamente de las pantallas.



Errenteria decide mandar un telegrama al Führer para celebrar su decisión⁵³⁹, en San Sebastián la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de Falange prepara para el día 21 una sesión especial de cine que tendrá lugar en el Teatro Principal. La película elegida para tal acto fue *Camisas negras* (Camicia nera, Giovacchino Forzano, 1933), una de las obras fundamentales del régimen de Mussolini que la prensa local describía como “verdadero canto épico a la Revolución Fascista y al resurgimiento en Italia”. Se animaba al público a acudir a la proyección no sólo por homenajear al país aliado (“asistid todos como homenaje a la gran nación italiana con motivo del reconocimiento oficial que ha hecho al Gobierno Nacional”), sino porque en la sesión estarán presentes “las autoridades y el Cuerpo Diplomático y Consular acreditado en San Sebastián”⁵⁴⁰ y sobre todo por su finalidad “benéfica”: la recaudación estaba destinada a la Columna Sagardia, destinada al frente por aquellos días.

El resto de cuerpos diplomáticos aliados también se animó a celebrar sus propios actos festivos, aunque nunca con la continuidad de la oficina italiana. Así sucedió con la embajada portuguesa, que ofreció una única sesión cinematográfica con una de las mayores rarezas que llegaron a las pantallas donostiarras durante la guerra: *La revolución de mayo*, un desconocidísimo largometraje documental “cedido por el Excelentísimo Señor embajador de Portugal a beneficio de las ciudades recién liberadas”⁵⁴¹ que suponía prácticamente la única incursión del cine portugués en las pantallas guipuzcoanas durante muchísimos años.

La elección concreta de estas películas, sin embargo, respondía más a la facilidad con la que las autoridades podían conseguirlas que a fines propagandísticos directos. Y es que la celebración de festivales encontró tal éxito que pronto lo que comenzó a interesar realmente a sus organizadores era acuñar su patriotismo y recaudar con facilidad fondos para el ejército, pasando los contenidos del espectáculo a ocupar un segundo plano mientras cumplieran su único objetivo: recaudar dinero. Las autoridades militares, encantadas, no dudaron en cerrar los ojos ante lo que en ellos pudiera suceder mientras después pudieran recibir sin mayores problemas el dinero recaudado.

⁵³⁹ *El Diario Vasco*, 21 de noviembre de 1936.

⁵⁴⁰ *El Diario Vasco*, 21 de noviembre de 1936.

⁵⁴¹ *El Diario Vasco*, 29 de enero de 1939.



Sólo este desinterés puede explicar la elección de las películas de la velada que tuvo lugar en el Teatro Principal el lunes 28 de junio de 1936. La jornada contaba con tres sesiones *benéficas* cuya taquilla era “*destinada a las milicias de la F.E.T. de las J.O.N.S. que luchan en el frente de Teruel*”. Sesiones, por lo tanto, para las que la autoridad “*ruega la asistencia de todos los valencianos y donostiarros (...) dado el fin altamente patriótico de estas sesiones*”. Pero la sorpresa llegaba al ver el programa que ofrecía aquella tarde el Principal: la sesión la componían dos películas españolas “*galantemente cedidas por sus propietarios*”⁵⁴², *Los claveles* y *La Dolorosa*, que poco cuadraban en los mínimos límites de permisividad que ofrecía la Junta de Censura de la época. Las cintas no se alejaban en principio del habitual conservadurismo del cine republicano: si *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1935) era una adaptación de una melodramática zarzuela del XIX, *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) narraba una historia de amor entre una modelo y un pintor maño dedicado a restaurar un fresco religioso. Pero ambas cintas contenían un par de elementos que seguramente no gustaron en exceso a las autoridades si hubieran asistido a la sesión. Y es que la primera de las cintas, *Los claveles*, contenía una escena en la que los personajes hablaban delante de una pared en la que aparecían claramente dibujados una hoz y un martillo. Pequeño detalle que quizás pueda parecer hoy de escasa relevancia, pero no lo era en absoluto para las autoridades de la época: cuando la Junta de Censura de Burgos revisará poco después la película obligará a cortar tajantemente la secuencia.

Pero la auténtica sorpresa de la velada era la exhibición de *La Dolorosa*. Más allá de sus elementos ultraterrenales e incluso surrealistas, que tanto agradaron en el momento de su estreno, el contenido de la cinta era completamente inocuo. Pero no sus intérpretes: la cinta estaba interpretada por Rosita Díaz Gimeno, una de las bestias negras del régimen franquista. La intérprete era, junto a Imperio Argentina, la actriz más conocida de la España republicana. Tras una breve y prometedorra carrera en Hollywood, CIFESA la había contratado para rodar en España cuatro películas a las órdenes de Benito Perojo que alcanzaron un gran éxito, *El hombre que se reía del amor* (1932), *Susana tiene un secreto* (1933), *Sierra de Ronda* (1933) y *Se ha fugado un preso* (1933). La gran fama alcanzada por la actriz le permitió incluso un breve paréntesis de trabajo en el extranjero (en el que realizó la mencionada *La*

⁵⁴² *El Diario Vasco*, 27 de junio de 1937.



Dolorosa) tras el cual volvió a España para casarse con Juan Negrín, hijo del que sería último presidente de la II República.

Perojo, que preparaba en esos momentos la película *Nuestra Natacha*, le ofreció el papel principal de la misma, que la actriz aceptó. Pero el rodaje de la película en Sevilla y Córdoba se vio interrumpido por el estallido de la guerra. Alarmada ante el peligro que corría su familia, Rosita Díaz Gimeno cometió la *imprudencia* de llamar a su marido. El actor Fernando Fernández de Córdoba, participante en la película y convencido franquista, se lo reprochó duramente: “*si sintieras a España en tu corazón, estarías callada, o rezando, que es tu deber de española*”⁵⁴³. Evidentemente, la acusación de espionaje por parte del gobierno rebelde no se hizo esperar. La actriz desaparece y su rastro se convierte en una auténtica novela de intriga que es seguida puntualmente por la prensa de ambos bandos: nadie sabe con certeza cuál es su paradero, y si los periódicos republicanos dan por cierto su fusilamiento, los nacionales no sólo lo niegan sino que llegan incluso a señalar que ha cambiado de bando y que prepara diversos festivales en homenaje al ejército franquista⁵⁴⁴. La realidad no se conocerá hasta muchos años más tarde: presa en el Alcázar de Toledo, la actriz es trasladada a numerosos destinos hasta que consigue de manera incierta un pasaporte a Francia. Tras una breve estancia en San Sebastián, consigue cruzar la frontera, donde contacta con Benito Perojo, en camino hacia la Alemania nazi. Éste le ofrece entrar a formar parte del equipo de su próxima película, pero la actriz, temerosa de la situación que pudiera encontrarse bajo las órdenes del III Reich, rechaza la oferta. Su rastro vuelve a perderse: si unos autores señalan que volvió a España para combatir en el frente, otros indican que partió en un buque con dirección a Sudamérica. Lo cierto es que al finalizar la guerra la actriz estaba en Nueva York, donde consiguió pasaporte americano y optó por dejar el cine y dedicarse al teatro durante el resto de su vida.

Las peripecias de la actriz y sobre todo su cercanía al gobierno republicano eran más que conocidas por los espectadores

⁵⁴³ Quesada, Fernando: “Noticias de mi archivo: Rosita Díaz Gimeno o el espíritu de la traición”. En *Hoja Oficial del Lunes*, Sevilla, 12 de diciembre de 1938.

⁵⁴⁴ “*De la guerra española. La ejecución de la artista cinematográfica Rosita Díaz, oficialmente desmentida. Actuará el jueves en Valladolid (...). Acaba de hacer un corto viaje a Portugal la semana última y que actualmente se encuentra en Valladolid donde el jueves próximo participará en un festival a beneficio del ejército*”. En *El Diario Vasco*, 2 de marzo de 1937.



donostiarras de la época. Y es que Rosita Díaz Gimeno se había convertido en uno de las principales cabezas de turco del régimen franquista, que permitiría la exhibición de sus películas pero no sin antes eliminar su nombre de la publicidad y los títulos de crédito de las cintas: al franquismo le resultaba más productivo represaliar a un artista que eliminar de las pantallas sus películas, siempre que éstas continuaran dando réditos en la pantalla. Y con este corte se pasó, con toda probabilidad, la película en esta sesión del Principal, aunque ello no elimina el desconcierto de que fuera precisamente una cinta de la actriz la elegida para protagonizar una sesión de homenaje a Falange. Decisión tan sorprendente como el hecho de que la película contara incluso con dos posteriores reestrenos comerciales: en uno de ellos, que tiene lugar el 5 de mayo de 1938 en el Principal, el nombre de la actriz figuraba incluso en primera línea de la publicidad que la anunciaba en prensa⁵⁴⁵. La desaparición total de la cinta de la cartelera donostiarra al día siguiente hace suponer que esta vez las autoridades no vieron con agrado la aparición del nombre de una reconocida republicana en los periódicos franquistas.

Fuera de las pantallas pertenecientes a instituciones oficiales, la empresa privada, más atenta a los beneficios que a las causas militares, se mostró siempre más reticente a colaborar con las diversas iniciativas franquistas, aunque terminó participando en numerosos festivales y sesiones especiales en beneficio de su causa, tanto con fines de recaudación de fondos para el ejército como con finalidades más o menos benéficas. La SADE, por ejemplo, señalaba cómo el 2 de julio de 1937 *“ha resuelto aceptando gustosa, la noble iniciativa de la Jefatura provincial del Estado de Prensa y Propaganda de Guipúzcoa, dedicar la sesión de las cuatro de hoy, viernes, en honor de todos los heridos y hospitalizados de la actual campaña de guerra”,* que, en consecuencia, *“todos los heridos pueden acudir gratuitamente a presenciar”*. La SADE apelaba en esta iniciativa a *“su afán de colaborar con la Causa Nacional”*⁵⁴⁶, pero al parecer tal afán no era excesivo: la sesión de las cuatro de la tarde era la de menos asistencia de público (en muchas ocasiones, era dedicada exclusivamente al público infantil), tenía lugar en uno de sus cines de segunda fila (el Trueba) y la película proyectada, *Hacia... la nueva España*, era un documental de guerra realizado por CIFESA que cerraba ya su ciclo comercial al celebrar su octavo y último día en cartelera.

⁵⁴⁵ *El Diario Vasco*, 5 de mayo de 1938.

⁵⁴⁶ *El Diario Vasco*, 2 de julio de 1937.



No dejó de ser un caso puntual, pues la colaboración forzada o voluntaria con la causa franquista por parte de la SADE fue no sólo continua sino generosa y dedicó a ella incluso sesiones que se preveían de enorme éxito. Es el caso del estreno en abril de 1937 de la película *El fantasma va al oeste* (*The ghost goes west*, René Clair, 1936), especial porque era el primer largometraje norteamericano de estreno que llegaba a la ciudad desde el 17 de julio de 1936. No es difícil imaginar las dificultades por las que habían atravesado distribuidores y exhibidores durante los más de ocho meses transcurridos desde entonces, obligados a reponer una y otra vez viejas películas ya vistas en época republicana en los cines donostiarras. La llegada de una nueva película norteamericana a las pantallas de la ciudad era, por consiguiente, un gran acontecimiento, y así lo indica que la publicidad de la película aparecida en la prensa señalara, por encima del título de la película y en grandes mayúsculas, que se trataba de un *“ESTRENO EXTRAORDINARIO del film Artistas Asociados temporada 1937”*. La película, que *“se proyecta con otro complemento variadísimo”* era proyectada en tres sesiones en el cine Miramar, y la de las siete y cuarto de la tarde, normalmente la más frecuentada por el público, fue convertida en función a beneficio del Vestuario para el Soldado organizada por los Talleres que en San Sebastián dirigían el Ejército y las milicias. La SADE dejó de recaudar en la sesión una cantidad notable de dinero, pues amén de la condición de estreno la cinta era una gran superproducción americana con dos actores muy estimados por el gran público, Robert Donat y Jean Parker. En principio, la llegada a las pantallas de *El fantasma va al oeste* era el principio de una serie de *“fiestas benéficas que han de repetirse todos los viernes [que] serán el punto de reunión de la buena sociedad [y en las que] tomará parte la Banda municipal galantemente cedida por el Excelentísimo Ayuntamiento alternando en matinees sucesivas con las de Falange y Requeté, contándose para el viernes próximo con la colaboración de eminentes artistas madrileños que han ofrecido su colaboración ¡VIVA ESPAÑA!”*⁵⁴⁷. Pero nunca llegaron a San Sebastián los artistas prometidos y estas “fiestas benéficas” no tuvieron lugar.

Lo cual no indica que los festivales no siguieran su curso. Muchos de ellos continuaron celebrándose y la SADE, pese a las reticencias que pudiera mostrar por prestar sus dependencias a sesiones que no le dejaban un solo duro en taquilla, siguió facilitando su celebración, que si nunca fue continua sí se mantuvo

⁵⁴⁷ *El Diario Vasco*, 2 de abril de 1937.



durante el resto del tiempo de la guerra. Algunos de ellos alcanzaron incluso un grado de cinismo notable: el 4 de julio de 1937, por ejemplo, tenía lugar “*un magno festival que tendrá lugar en el Teatro del Príncipe para recaudar fondos con destino al nuevo acorazado que sustituya al España*”⁵⁴⁸. Paradójicamente, se celebraba en Donostia un acto para recaudar fondos con los que reconstruir el buque que había destrozado la ciudad en el bombardeo del año anterior. Todas las sesiones de la SADE del día se dedicaban a tal fin, y en el Príncipe se celebraba una velada organizada por los Talleres de Intendencia Militar y Milicias en la que cantaba el inevitable Orfeón Donostiarra. La entrada estaba presidida por un busto del Generalísimo custodiado por un flecha y un pelayo y en el acto se vendieron ramilletes ofrecidos gratuitamente por dos de las floristerías más importantes de la ciudad: La Orquídea y Villa Maria Luisa, todavía en funcionamiento hoy en día⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ *El Diario Vasco*, 1 de julio de 1937.

⁵⁴⁹ *El Diario Vasco*, 4 de julio de 1937.



CAPÍTULO 10

EL EXILIO EN SAN SEBASTIÁN



10.1 La dinamización cultural de la ciudad

Con la toma de San Sebastián el 13 de septiembre de 1936, y al producirse rápidamente la regulación de la vida social y política de la capital guipuzcoana, la ciudad no tarda en convertirse en centro artístico y cultural de la España nacional. El nuevo estado se articula en torno a tres puntos de poder político: si Burgos se convierte en sede central de gobierno, Salamanca verá el establecimiento de la Delegación de Prensa y Propaganda de la España franquista, y Pamplona centrará las actividades de la Delegación de Prensa y Propaganda de Falange. Sin embargo, ninguna de las tres conseguirá centrar la actividad cultural de la España nacional como lo hace San Sebastián.

¿Y por qué precisamente en la capital donostiarra? Evidentemente, contaba el dinamismo cultural de la ciudad desde muchos años antes de la contienda: San Sebastián presentaba una serie de infraestructuras culturales ya activas desde principios de siglo que había atraído a los principales exponentes de la cultura española, que pese a seguir asentados en Madrid abrían un paréntesis donostiarra durante los meses de verano. Si la situación del cine y la literatura eran boyantes durante todo el año, la actividad teatral era la más importante durante el periodo estival, alcanzando el estreno donostiarra de las principales obras tanta importancia como el madrileño.

Pero el peso real de este traslado hacia Gipuzkoa tuvo también un motivo mucho más terrenal, cuando no hedonista. Los intelectuales más beligerantes del nacionalcatolicismo habían optado por dirigirse hacia los centros oficiales del poder, pero la mayoría de los situados en la franja franquista más por conveniencia o azar que por convicción no lo dudaron: frente a la aspereza que presentaban durante la guerra ciudades como Burgos o Pamplona, siempre optaron por San Sebastián, que se encontraba alejada del frente, donde se sabía que cualquier persona con un poco de dinero no iba a pasar ningún tipo de calamidad, y que contaba con el aliciente añadido de situarse prácticamente al lado de la frontera francesa, donde se respiraban aires mucho más libres y descargados que a este lado del Pirineo. Y de este modo, los artistas e intelectuales que no veían con especial simpatía la contienda o, cuanto menos, intentaban mantenerla lo más alejada posible de su



vida cotidiana, hicieron las maletas rápidamente con destino a La Concha, que quedaba un poco más lejos de la vorágine franquista.

Intelectuales y artistas, pero también banqueros, abogados, médicos de prestigio y arquitectos. El listado de recién llegados a Donostia es tan largo que la ciudad no tardará en quedar saturada. Los 95.000 habitantes que tenía la ciudad a mediados de 1936 se habían transformado en unos escasos 45.000 en el mes de octubre⁵⁵⁰. Pero el final de la contienda en Gipuzkoa marca el traslado de muchísimos exiliados a la capital donostiarra y sus alrededores. San Sebastián se encuentra con una población en continuo aumento y, tras el final de la Campaña del Norte en agosto de 1937 comienza incluso a superar su anterior número de habitantes. Según Jaime de Armiñán, futuro escritor y realizador que pasa su infancia en la ciudad, por aquellos años Donostia “parecía casi un barrio de Madrid”⁵⁵¹. Y no era una impresión equivocada: entre los nuevos residentes donostiarras se encontraban 25.000 madrileños⁵⁵². Nos da una idea del nivel de ocupación de la ciudad la edición del 10 de febrero de 1937 de *El Diario Vasco*, que señalaba cómo sólo en los últimos 11 días habían entrado en San Sebastián 447 personas. Y si la llegada masiva de exiliados más o menos forzados supone en principio una auténtica *edad de oro* en el sector de la hostelería, con la ciudad prolongando durante casi tres años la temporada veraniega y con la apertura de hoteles como el Méjico o el Miramar, lugar de residencia de gran parte de los intelectuales y artistas llegados a San Sebastián, pronto el éxodo hacia Donostia se convierte en un problema para las autoridades. La ciudad se encuentra saturada, la apertura de pensiones y hoteles ilegales se ha convertido en general, y el Gobierno Civil se ve obligado incluso a redactar una normativa el 19 de agosto de 1938 mediante la cual “no se podrán establecer nuevos hoteles, fondas ni casas de huéspedes en San Sebastián”, pues “la extraordinaria masa de refugiados acogidos en esta ciudad y provincia y la constante llegada de elementos que habiéndose establecido en otras provincias de la España liberada acuden a instalarse a San Sebastián” obligaba a “desviar la corriente de población hacia otros

⁵⁵⁰ Luengo Teixidor, Félix: “La prensa guipuzcoana durante la Guerra Civil (1936-1939)”, en Tuñón de Lara, Manuel (director): *Comunicación, cultura y política durante la II República y la guerra civil*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990, volumen I, pags. 175-192.

⁵⁵¹ Armiñán, Jaime de: *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*. Tusquets, 2000.

⁵⁵² Borrás, Tomás: *Todos y nada en la Villa y Corte*. Cultura Clásica y Moderna, Madrid, 1965, p.31. Recogido en Moreiro, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*. Algaba, Madrid, 2004, p. 178.



puntos de España como Pamplona, Bilbao, Santander y ciudades de Galicia". El Gobierno Civil explicaba que la medida estaba justificada pues esta llegada no se producía *"por motivos reales de necesidad, sino por comodidad o placer, pues en esta ciudad no se encuentran establecidos Ministerios u otros centros oficiales que determinan la precisión de acudir a San Sebastián"*⁵⁵³. Algo de razón había en todo ello, y el Gobierno Civil no encontró otra manera de hacer frente al problema con el que inesperadamente se había encontrado: habiendo ya destinado a los visitantes más importantes la gran cantidad de pisos requisados tras la toma de San Sebastián, las autoridades no sabían cómo afrontar la continua llegada de nuevos refugiados ni sobre todo cómo parar la avalancha de irregularidades que se producía para ofrecer alojamiento a todos ellos. El tema ocupó la actividad del Ayuntamiento y el Gobierno Civil durante gran parte del tramo final de la guerra y, claro, suscitó una interminable polémica entre los ciudadanos donostiarras, tan caros a ellas cuando algún asunto municipal se mueve en cualquier dirección.

La vida en San Sebastián se había convertido en apetecible. La presencia de numerosos miembros de la alta burguesía española en la ciudad permite que no escasee ningún tipo de alimento, siempre al alcance de los bolsillos repletos. Los atractivos gastronómicos de la ciudad se mantienen como en época anterior a la guerra, y amén de los bares repletos de pinchos a 20 céntimos, no es difícil encontrar un buen restaurante en la ciudad en el que comer cualquiera de los alimentos que en el resto de la España nacional habían desaparecido. La cercanía de la frontera y el rápido regreso de la vida cotidiana tras el paréntesis bélico hizo el resto para completar este recuerdo de *"ciudad alegre y confiada"* que retrata en sus memorias Jaime de Armiñán⁵⁵⁴.

Y entre esta llegada masiva de visitantes a San Sebastián encontramos la de las principales figuras culturales de la España del momento. El listado de residentes procedentes del mundo de la cultura sería largo, larguísimo: José María Pemán, Eugenio d'Ors, Josep Plá, Agustín de Foxá, los periodistas Samuel Ros y Manuel Halcón, el maestro Guerrero, Joaquín Calvo Sotelo, Melchor Fernández Almagro y tantos otros terminarán fijando su domicilio en la capital durante el periodo de la contienda. Su llegada

⁵⁵³ Normativa del Gobierno Civil de Guipúzcoa, aprobada por el gobernador Antonio Urbina en San Sebastián el 19 de agosto de 1938 – III Año Triunfal.

⁵⁵⁴ Armiñán, Jaime de: *Op. cit.*



dinamizará enormemente la vida cultural y sobre todo editorial de la ciudad, y en ella irán lentamente encontrando espacio las instituciones culturales que hasta ahora se ubicaban en Madrid, comenzando por el Instituto de España, que sustituía a las seis Academias de época republicana (de la Lengua Española, de la Historia, de Bellas Artes, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Ciencias Morales y Políticas y de Medicina, que se convierten en Reales desde este momento)⁵⁵⁵. Donostia se convierte, por lo tanto, en el centro oficial cultural del nacionalcatolicismo “*durante el transcurso de la Guerra Civil y, como razón de inercia, durante los primeros meses de la paz franquista*”⁵⁵⁶. Y la ciudad mostró una imagen que deslumbró en una España sumida en la oscuridad de la guerra. Pedro Laín Entralgo recuerda cómo durante los años de la contienda “*San Sebastián era la única ventana abierta al mundo. Con su refinamiento y su proximidad a la frontera, fue para esa primitiva «zona nacional» – por lo menos para la situada al norte de Cáceres – una suerte de ágora mundana*”⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ El análisis completo de esta dinamización queda, pese a su cercanía, fuera de este estudio. Para su investigación nos remitimos al libro de José Ángel Ascunce *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*, editado por Michelena en 1999. En él se analiza exhaustivamente el ambiente literario de la ciudad y la intensa actividad editorial que en ella tuvieron lugar durante el periodo bélico.

⁵⁵⁶ Ascunce, José Ángel: *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁵⁷ Laín Entralgo, Pedro: *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barral, Barcelona, 1976, pag. 190.



10.2 La colonia cinematográfica donostiarra

Y hacia este ágora mundana se encaminó la populosa colonia cinematográfica que circulaba por la España nacional. La punta de lanza la pusieron dos de los principales bolsillos del cine de la República: si el director de CIFESA Vicente Casanova se había establecido de manera discontinua en Donostia a principios de la guerra (“*tras mil vicisitudes*”⁵⁵⁸, según él mismo narraba), pronto llegaría también a San Sebastián el distribuidor Saturnino Ulargui. El 11 de noviembre de 1937 el director de U-Films se asienta en San Sebastián junto con su hermano José Luis⁵⁵⁹, y en ella permanecerá durante el resto del periodo bélico.

En la ciudad se juntarán con Benito Perojo, que también decide pasar la contienda en la retaguardia donostiarra. El estallido del Alzamiento había encontrado a Perojo en Madrid concluyendo la postproducción de su película *Nuestra Natacha*. Su hija había partido poco antes con su abuela paterna hacia Hendaya con intención de pasar sus vacaciones en la casa que allí tenía la familia en alquiler, donde los Perojo pasaban los veranos desde hacía años. El 22 de agosto, el realizador y su mujer salieron de Madrid y consiguieron atravesar el frente y llegar a Hendaya⁵⁶⁰. Allí se asentaron durante un año, en el que alternaron la estancia en Francia con San Sebastián, donde contaban con una vivienda facilitada por las autoridades franquistas en el número 1 de la calle Secundino Esnaola⁵⁶¹. Perojo dedicó este año a diversos proyectos planeados en colaboración con Ulargui o como miembro de la productora CINA, y fue frecuente de las tertulias del café Raga, donde estableció gran amistad con los hermanos Mihura. La estancia donostiarra de Perojo se prolongó hasta otoño de 1937, cuando partió a Berlín para comenzar el rodaje de *El barbero de Sevilla*. Sería la primera de las tres películas que Perojo realizó en los estudios alemanes de manera prácticamente continua. Al finalizar su rodaje, el director volvería a San Sebastián, pero la contienda ya había concluido y el ambiente que se respiraba en la ciudad era muy diferente, al haber comenzado su regreso a Madrid

⁵⁵⁸ Carta de Vicente Casanova al Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía fechada el 25 de agosto de 1938. AGA (039)049.001 21/00269.

⁵⁵⁹ *El Diario Vasco*, 11 de noviembre de 1937.

⁵⁶⁰ Según fuentes familiares recogidas en Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994, p. 288.

⁵⁶¹ Carta de Benito Perojo para el Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, fechada en San Sebastián el 27 de julio de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.



la mayor parte de exiliados antes presentes en Donostia. Sólo una cosa no había variado: el raquitismo de la industria cinematográfica española. Perojo se ve obligado nuevamente a salir de España, esta vez con dirección a Italia, donde rodará en Cinecittá la excelente película *Los hijos de la noche / I figli della notte* (1939).

Pese a haber realizado una película como *Nuestra Natacha*, muy cercana ideológicamente a los planteamientos del gobierno republicano, el realizador no encontró grandes trabas por parte del franquismo y pudo vivir con una cierta tranquilidad durante la contienda, aunque el periodo, evidentemente, dejó duras huellas en el director: Emilio Sanz de Soto recordaba cómo al acabar la proyección del estreno en París de *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif) Perojo no podía esconder las lágrimas⁵⁶². Habían pasado ya 24 largos años desde el final de la contienda pero el recuerdo del conflicto, que había visto provocado el exilio, cuando no la muerte, de un enorme número de amigos y colaboradores, seguía siendo doloroso para Perojo.

Junto a ellos se encontraron numerosas figuras del ámbito cinematográfico que se asientan en la ciudad. Como Rafael J. Salvia, futuro director de cine que en su estancia donostiarra trabajó en la revista *Unidad*. El caso ya señalado de Enrique Jardiel Poncela, que concluirá en la ciudad sus *Celuloides cómicos*. Los dramaturgos Wenceslao Fernández Florez, Alfredo Marqueríe o Joaquín Calvo Sotelo, también relacionados con el mundo del cine. O el maestro Guerrero, músico que no tardará en realizar bandas sonoras para películas. También el azar hizo que varias personas en un futuro ligadas al mundo del cine pasaran estos años en Donostia, aunque todavía alejados de la pantalla. Es el caso de Luis Escobar, en aquel entonces Jefe del Servicio Nacional del Teatro, que no comenzará su carrera cinematográfica hasta la década de los 50, cuando se convertirá en uno de los más reconocibles actores secundarios del cine español. O del guionista y realizador Jaime de Armiñán, un niño todavía, que había llegado a San Sebastián con su familia el 13 de julio de 1936 huyendo de los disturbios de Madrid. El estallido de la contienda le encontró en la vivienda que su familia tenía en la plaza Lasala, en la Parte Vieja, desde donde el pequeño fue testigo de los violentos acontecimientos que cada día tenían lugar en el puerto donostiarra y que narra vívidamente en su libro de memorias *Mi dulce España*. El cargo de su padre, alto dirigente de la derecha, les

⁵⁶² Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994, p. 288.



obligó a cambiar rápidamente de alojamiento: desde la plaza Lasala la familia se trasladará a varios pisos de amigos en las calles Peña y Goñi e Iparraguirre y finalmente, ante los riesgos que iba creando el sitio de la ciudad, serán acogidos como refugiados en la embajada de Perú. Tras la entrada de las Brigadas Navarras en la ciudad, la familia terminará huyendo por carretera a Biarritz.

Pero las visitas que provocaron mayor expectación en toda Gipuzkoa fue la llegada a San Sebastián de Florián Rey y su mujer Imperio Argentina. El inmenso éxito de *Morena clara* en todo el planeta había permitido a la pareja huir de España tras el estallido de la contienda, al embarcarse en una gira triunfal de presentación de la película por todo el continente americano: Miami, México, Puerto Rico y La Habana serán las principales escalas en las que se detendrá el matrimonio. En América transcurren todo el año 1936, pero a principios de 1937 reciben un contrato de la Hispano-Film-Produktion, casa productora alemana que proponía la realización de una serie de películas españolas en el III Reich bajo la apariencia de coproducción.

La pareja, que milita en Falange Española de las JONS⁵⁶³, no duda en aceptar la propuesta y regresa a Europa. Tras una breve visita a Berlín en la que son recibidos por el mismísimo Hitler, ambos vuelven a España para iniciar el rodaje de la que será su siguiente película, *Carmen la de Triana*. La filmación se plantea con exteriores a rodar en Sevilla e interiores en Berlín, y al finalizar los primeros Argentina y Rey vuelven a trasladarse a Alemania haciendo escala en San Sebastián.

Las dos figuras, tremendamente populares en la provincia, llegan a Donostia a mediados de octubre de 1937. No era la primera vez que se alojaban en la ciudad en tiempo de guerra: cuando el verano de este mismo año Rey había participado en la fundación de la productora CINA se había trasladado a Burgos, donde tenía su sede social la sociedad, y desde allí se había acercado a la ciudad en más de una ocasión. La pareja también pasará por Donostia en septiembre de ese mismo año, cuando interrumpe el rodaje de exteriores de la película *Carmen* en Sevilla para acercarse a la ciudad. Imperio Argentina será incluso nombrada enfermera de

⁵⁶³ Argentina, Imperio, con la colaboración de Pedro M. Villora: *Imperio Argentina. Malena clara*. Temas de Hoy, Madrid, 2001, p. 98.



honor del Hospital Militar del Generalísimo y llegaría a cumplir un día de trabajo voluntario en el mismo⁵⁶⁴.

El martes 19 de octubre se anuncia la llegada de la pareja a San Sebastián. Imperio Argentina hacía escala en la capital donostiarra para participar en un nuevo festival benéfico, actividad a la que se había dedicado con fruición durante su estancia en Andalucía. El celebrado en San Sebastián se realizaba a beneficio de los Hospitales Militares de la ciudad *“que organizan unas caritativas y españolísimas damas”*. La prensa local se rindió a la presencia de la pareja, que no ocultaban sus simpatías por el bando nacional: *“¡Olé y olé por Imperio Argentina! ¡Vivan las artistas patriotas de verdad! Ahí es nada, venirse de Sevilla a San Sebastián, de punta a punta de España, para ofrecer, con su arte mago, un alivio a nuestros heroicos heridos de guerra”*⁵⁶⁵.

Las funciones que prepara Imperio Argentina se celebran en el Teatro Victoria Eugenia en dos días diferentes, el jueves 21 y viernes 22 de octubre. La popularidad de la actriz disparó la atención de los donostiarras, que mostraron un Victoria Eugenia que *“rebosaba ayer tarde de público deseoso de aplaudir a Imperio Argentina”*. En efecto, el teatro se llenó en ambos días y la actriz *“escuchó ovaciones ensordecedoras, siendo obsequiada con una preciosa cesta de flores”*⁵⁶⁶. Las sesiones comenzaban con *“un completo cartel de grandes artistas”*⁵⁶⁷, entre los que no faltaban, como habitual en estas sesiones patrióticas, el Orfeón Donostiarra, y tras los cantos y bailes de Imperio Argentina, *“cerró fiesta tan simpática la Banda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. interpretando magistralmente el Himno Nacional y los Himnos patrióticos que fueron escuchados por todo el público en pie y brazo en alto”*⁵⁶⁸. En la ciudad, la pareja fue agasajada por el público y por la prensa, que les dedicó varias comidas en su honor. Y al día siguiente ambos partían hacia Berlín para continuar el rodaje de *Carmen*⁵⁶⁹: terminados los exteriores en Andalucía, Rey e Imperio Argentina debían completar la filmación con una serie de interiores que debían rodarse en Berlín.

⁵⁶⁴ *El Diario Vasco*, 3 de septiembre de 1937.

⁵⁶⁵ *El Diario Vasco*, 19 de octubre de 1937.

⁵⁶⁶ *El Diario Vasco*, 22 de octubre de 1937.

⁵⁶⁷ *El Diario Vasco*, 19 de octubre de 1937.

⁵⁶⁸ *El Diario Vasco*, 23 de octubre de 1937.

⁵⁶⁹ *El Diario Vasco*, 24 de octubre de 1937.



Un viaje modélico de la no menos modélica pareja. O quizás no tanto, pues en realidad el motivo de la visita a San Sebastián no era tan desinteresado como parecía. La relación del matrimonio había comenzado a hacer aguas hacía un tiempo, y la participación de Imperio Argentina en el festival del Victoria Eugenia posiblemente estuviera motivada más que por sus impulsos patrióticos por la inclusión en el elenco de artistas participantes del actor Rafael Rivelles⁵⁷⁰, amante de la actriz y asentado desde principios de verano en San Sebastián⁵⁷¹. Y si Florián Rey aceptó viajar a Donostia e incluso prolongar unos días la duración de su estancia fue porque el realizador se encontraba en una situación bastante compleja y en la ciudad se encontraban las personas que podían ayudarlo a salir del atolladero. Acababa de saltar el escándalo de la productora CINA (analizado en los capítulos anteriores) que salpicaba directamente a Florián Rey. Escándalo provocado porque la compañía fantasma había estafado una importante cantidad de dinero a la Alemania nazi en la persona de Wilhelm Ther, no sólo notable jerarca del III Reich sino también desafortunado vocal de la compañía y, sobre todo, principal responsable de la Hispano-Film-Produktion, casa alemana que sufragaba el rodaje de *Carmen*. Erwin Graf, abogado de Ther, había mandado unos informes al gobierno franquista en los que se anunciaba cómo unas personas estafadas por la compañía habían abierto una diligencia judicial contra su cliente⁵⁷². La Hispano-Film-Produktion acababa de anular toda colaboración cinematográfica con la España de Franco (*“de momento no estamos dispuestos a seguir nuestras producciones hasta saber el punto de vista que tienen las instancias oficiales españolas sobre este asunto”*) y la brecha siguió abierta hasta que el 14 de septiembre la compañía alemana señalaba cómo *“la discrepancia planteada se haya compuesta ya. Solamente no sabemos, en que forma se llegó a tal arreglo y lo esperamos saber por información verbal”*⁵⁷³. Una información verbal que, posiblemente junto a la cantidad de dinero desaparecida, llevaba Rey a Berlín.

La relación entre Imperio Argentina y Florián Rey estaba, por lo tanto, notablemente deteriorada, y el rodaje de *Carmen la de*

⁵⁷⁰ *El Diario Vasco*, 22 de octubre de 1937.

⁵⁷¹ Su presencia en la ciudad está documentada, al menos, desde principios de junio, cuando participó en la serie de festivales que bajo la denominación *Los doce días del soldado* tuvieron lugar en el Teatro Victoria Eugenia entre el 27 de junio y el 7 de julio de 1937. En *El Diario Vasco*, 22 de junio de 1937.

⁵⁷² Copia de la carta escrita por el abogado Erwin Graf y fechada el 2 de junio de 1938. AGA (039)049.001 21/00267 (carpeta Hispano-Films).

⁵⁷³ Documentación agrupada en la carpeta “Hispano-Films”. AGA (039)049.001 21/00267.



Triana terminará erosionando definitivamente el matrimonio. La participación de Rafael Rivelles en la película provocará la ruptura definitiva y Florián Rey se ve con tristeza incapaz de reconstruir la relación. La pareja, una vez concluido el rodaje, vuelve a San Sebastián: Imperio Argentina, posiblemente a finales de marzo, cuando finalizan las tomas de interiores, para reunirse con Rafael Rivelles; Florián Rey probablemente en mayo, cuando concluye el proceso de postproducción. La prensa local anuncia a mediados de junio que el matrimonio deja la ciudad pues “*sale hoy o mañana para Berlín con objeto de impresionar unos discos de «Carmen». Luego se proponen ir a Marruecos para hacer una película*”⁵⁷⁴, aunque el motivo real del viaje posiblemente fuera acudir al estreno de la película en la capital del III Reich: Imperio Argentina había grabado ya las canciones de la película en una sala de conciertos berlinesa e incluso las había interpretado en el rodaje mediante un sistema de *play-back* todavía poco usual para los técnicos de la época y que había sorprendido enormemente a la folklórica⁵⁷⁵, y la cinta estaba ya preparada para su estreno.

En efecto, *Carmen, la de Triana*, bajo el título *Andalusische Nächte* [Noches andaluzas], llega a las pantallas alemanas el 5 de julio de 1938 con una sesión en el *UFA Palast am Zoo*, uno de los principales cines de la capital alemana. Sucedió en la cartelera a una de las más conseguidas películas de propaganda del III Reich, *Olimpia* (Leni Riefenstahl, 1938)⁵⁷⁶. El rendimiento económico de la película en Berlín no pasó de discreto (seis semanas en cartelera), al igual que en el resto de la cartelera internacional, pero su carrera comercial fue larga y la película fue explotada no sólo en España (donde llegará en noviembre de 1938), sino también en Sudamérica, circuitos hispanoparlantes de Estados Unidos e incluso varios de los países europeos de la órbita fascista: al parecer, la película encontró un gran éxito en Grecia y la mismísima París⁵⁷⁷. Recaudación suficiente, por lo tanto, como para que la pareja Argentina-Rey pudiera comenzar sin grandes problemas el rodaje de la película marroquí que anunciaba pocos meses antes *El Diario Vasco: La canción de Aixa*.

Será ésta la película que marcará el fin de la colaboración cinematográfica entre ambas estrellas. La ruptura de la pareja era ya

⁵⁷⁴ *El Diario Vasco*, 12 de junio de 1937.

⁵⁷⁵ Periódico *Licht Blid Bühne*, 21 de marzo de 1938. Recogido en Nicolás Meseguer, Manuel: *Op. cit.*, p. 140.

⁵⁷⁶ Nicolás Meseguer, Manuel: *Op. cit.*, p. 142.

⁵⁷⁷ Argentina, Imperio: *Op. cit.*, p. 120.



un hecho y la frescura que había presidido los anteriores rodajes del matrimonio había desaparecido definitivamente. El resultado de la cinta se resintió visiblemente de la amargura con la que imaginamos se rodaron sus escenas. Durante su rodaje Florián Rey se enteró de la historia de amor que mantenía su mujer con Rivelles, propinando a la actriz una mítica bofetada que supuso la separación definitiva del matrimonio. Según narraba la propia Imperio Argentina, “se notaba en ella que Florián y yo nos estábamos distanciando y que yo quería separarme. Había sus más y sus menos entre nosotros, y eso se refleja en la pantalla. Hacía todo lo posible por no transmitirlo. Pero mi situación era tremenda con él, pues me estaba haciendo la vida imposible. Él a mí y yo a él, claro. Era una relación muy difícil, teniendo en cuenta que siempre habíamos estado muy unidos. La canción de Aixa fue el final de una etapa, importante, en mi vida sentimental y artística”. Terminado el rodaje (realizado a medio camino entre Marruecos y Berlín) a principios de febrero de 1939, la pareja se separa definitivamente, aunque el azar no los alejaría mucho en la distancia: Florián Rey vuelve de Alemania y se instala en Irun, mientras que Imperio Argentina regresa a San Sebastián, donde se reencuentra con Rivelles. Ambos comienzan los trámites de separación legal, bastante complejos: si por una parte Rey se negó terminantemente a conceder el divorcio a su esposa; por la otra Rivelles estaba todavía casado y su esposa se encontraba en zona republicana. La estancia de Rivelles e Imperio Argentina en San Sebastián, sin embargo, fue breve: el actor firmará poco después un contrato para rodar en Roma la película *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (Edgar Neville, 1939), hacia donde parte poco después de terminada la guerra, y la actriz, completamente arruinada, lo acompañará poco después para rodar en Italia una versión de *Tosca* que debía ser realizada por Jean Renoir y que por diversos motivos políticos terminaría concluyendo su ayudante, el alemán Karl Koch, en 1940.



10.3 La otra Generación del 27

El carácter de ciudad-balneario que presentaba San Sebastián desde hacía unas décadas va a atraer a un grupo de artistas que se movía con facilidad entre el teatro, el cine y la literatura y que siempre se mostraron más interesados por la rechifla y la vida cómoda que por el frente y los sacrificios de guerra. Para todos ellos la contienda sólo tenía un punto de interés común: alejarse de ella con la mayor brevedad posible. Se conocían todos de antiguas colaboraciones, al haber parido a lo largo de la década de los 20 las revistas cómicas *Gutiérrez* y *Buen humor*, pero sobre todo por haber compartido interminables horas de tertulia en La Granja del Henar, café de la madrileña calle de Alcalá donde junto a señores respetables como Valle-Inclán o Azaña se había ido juntando un grupo de cómicos que comenzaban a animar la prensa gráfica de aquellos años. Y en La Granja del Henar pasaban sus horas el dibujante K-Hito, los hermanos Mihura, el dramaturgo José López Rubio, el diplomático a ratos libres Edgar Neville, los geniales Tono y Jardiel Poncela y el cómico Antoniorrobes. Un grupo que, en afortunada definición acuñada en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, López Rubio denominaría “la otra generación del 27”. Y muy cercano al cine desde que había llegado el sonoro: a decir del propio López Rubio, la sala oscura “*era un sarampión que había que pasar y que nos caía a medida porque el cine acababa de romper a hablar, a los veintitantos años de la salida de los obreros de la fábrica Lumière, y necesitaba manejadores de palabras*”⁵⁷⁸. Labor que podía cumplir cómodamente la mayoría de sus integrantes.

El grupo, más allá de sus tensiones internas, se mantuvo unido y compacto durante muchos años. Las colaboraciones entre sus miembros fueron continuas, e incluso algunos de ellos emigraron conjuntamente a Hollywood poco después para trabajar en la edición española de sus películas. Pero la compleja década de los 30 los encontraría ya en España, y el estallido de la contienda les llevará a volver a encontrarse en San Sebastián, donde pasarán la mayor parte del periodo bélico.

No significa ello que todos los integrantes del grupo apoyaran abiertamente el bando franquista. Ni mucho menos: Edgar Neville,

⁵⁷⁸ López Rubio, José: “Aquel Miguel Mihura”. Prólogo a Mihura, Miguel: *Antología (1927-1933)*. Prensa Española, Madrid, 1978, p. 9.



perteneciente al cuerpo diplomático, había simpatizado con Izquierda Republicana durante los años previos a la guerra, lo que le supondría la apertura de una investigación que estuvo a punto de suponerle varias represalias. Pero es bien cierto que, quizás más por supervivencia que por convicción, la mayoría de ellos terminaría encontrando una cierta comodidad en el bando franquista, y como señalaría el propio Neville muchos años después en una entrevista no excesivamente fiable, “*luchaba más en contra que por. Luchaba en contra del porvenir que me habían hecho entrever los siete meses del Frente Popular y por recuperar la paz y la tranquilidad que había conocido desde 1931*”⁵⁷⁹. Y bien por necesidad, bien por desconfianza hacia los vaivenes izquierdistas (“*Menos comunista, soy de todo*”⁵⁸⁰, señalaba Miguel Mihura), el grupo terminó uniéndose en San Sebastián, donde daría lugar a varias revistas editadas por Falange como *La ametralladora*, y, en 1941, tras su regreso a Madrid, fundará la revista más mordaz para el lector más inteligente: la mítica *La codorniz*, hito tan desconcertante como risible en la oscura España de posguerra.

Pero la publicación que sirvió de nexo de unión de todos ellos fue *Vértice*, principal revista editada por la España nacional y órgano oficial de Falange. Publicada desde abril de 1937, *Vértice* intentaba establecerse como “*símbolo indiscutible de la plenitud intelectual de la España azul*”⁵⁸¹ y encontró siempre todos los apoyos oficiales necesarios para poder ofrecer, pese a los racionamientos y carestías, una apariencia rica e incluso lujosa durante los ocho años de su publicación. Durante sus primeros dos años de vida, aquellos en los que fue editada en San Sebastián, la revista contó con la dirección del falangista Manuel Halcón, pero sobre todo con la supervisión artística de Tono, que abre las puertas a un plantel de colaboradores realmente excepcional: Federico de Urrutia, Dionisio Ridruejo, Víctor de la Serna, Antonio de Obregón, Álvaro Cunqueiro, Agustín de Foxá... Y entre ellos Tono cuela a todos sus amigos de las tertulias madrileñas que, a cuentagotas, iban llegando a la ciudad, y que darán en *Vértice* sus primeros pasos donostiarras antes de pasar a diferentes proyectos. Es el caso de Miguel Mihura, que tras colaborar

⁵⁷⁹ Gómez Santos, Marino: “Edgar Neville cuenta su vida”, en *Pueblo*, a partir de 25 de abril de 1962. Se señala que la entrevista no es excesivamente fiable porque el proceso de depuración que sufrió Neville durante la posguerra le llevó a mentir a sus entrevistadores continuamente durante todo el franquismo sobre su posicionamiento ideológico en tiempos de la República, justificando una y otra vez el porqué de su tibio apoyo a la causa nacional.

⁵⁸⁰ Citado por Lara, Fernando y Rodríguez, Eduardo: *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁸¹ Editorial *Vértice a sus lectores* aparecida en el número 1 de la publicación.



en la publicación se encargará de la nueva edición de *La ametralladora*, revista de combate que había visto los primeros trabajos como caricaturista del dramaturgo. Mihura comenzará publicando diversos dibujos bajo el seudónimo de Lillo, y lentamente convertirá *La ametralladora* en la principal aportación de la prensa escrita al bando nacional. Impresa en los talleres *offset* propiedad de los señores Nerecán, *La ametralladora* será el auténtico núcleo unificador (y alimenticio) de estos humoristas.

Los recuerdos del periodo del grupo están muy lejos de las penurias del frente. Asentada su tertulia en el café Raga y con visitas frecuentes al Guría, los recién llegados intentan olvidar los acontecimientos bélicos reactivando su dedicación al mundo literario de manera frenética: como señalaba el propio Mihura, “*escribía como si estuviera jugando partidas simultaneas de ajedrez, en una mesa con Tono «Ni pobre ni rico sino todo lo contrario» y en otra con Joaquín Calvo Sotelo «Viva lo imposible o el contable de estrellas»*”. Mucho trabajo y mucha lejanía de la contienda: la placidez donostiarra es tal que uno de los residentes rebautiza la ciudad como “Sansestabién”. Donostia ofrecía un ambiente de placidez que no correspondía a todas las vivencias de los humoristas en su trayecto hacia San Sebastián e incluso durante su estancia en ella.

Fue el caso de Edgar Neville, que había sido, sin duda, quien tuvo una existencia más complicada durante los años de la guerra. El estallido del Alzamiento había hecho a Neville huir de España, aceptando un destino en Londres que el cuerpo diplomático español, al que pertenecía, le había ofrecido. La vida en Londres, sin embargo, no era para Neville, que poco después optó por apoyar a los sublevados e intentar de esta manera regresar a España. Pero al llegar a la España franquista Neville se encontró con una desagradable sorpresa: el nuevo gobierno no había olvidado su antigua militancia en Izquierda Republicana, e incluso llegaría a abrir un proceso de depuración contra él que podía alejarle de la carrera diplomática. Neville, asustado ante las consecuencias que ello le pudiera acarrear, se ve obligado a redactar un largo texto en el que justifica su actuación a partir del 17 de Julio y sobre todo las razones de una antigua militancia que se había convertido en profundamente incómoda⁵⁸². Este hecho nos da las claves para leer la obra nevilliana realizada durante la contienda y primera

⁵⁸² Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Secretaría de Relaciones Exteriores. Documentación aportada por el investigador Juan Antonio Ríos.



posguerra, una serie de novelas, relatos y películas inspiradas por los planteamientos nacionalcatólicos pero que no terminan de ajustarse exactamente a los esquemas del primer franquismo. Obras en ocasiones duramente despectivas hacia el bando republicano pero que siempre incluían la llegada de un perdón final que él mismo necesitaba. Y sobre todo que permiten comprender la escasa fiabilidad que presentan las numerosas declaraciones que sobre su posicionamiento político expresó Neville durante todo el franquismo: narraciones confusas, contradictorias e incluso novelescas en las que intenta explicar continuamente sus simpatías por el bando franquista desde un primer momento.

Toda esta deformación de la realidad hace complicado seguir el rastro de Neville durante los años de la guerra: las antiguas justificaciones han ido tomándose con el paso de los años como realidades y el propio Neville se encargó de ir aumentando confusión sobre un momento de su vida que nunca dejó de resultarle profundamente incómodo.

¿Qué sabemos con certeza de Neville durante el periodo bélico? Que, de los miembros del grupo, fue quien menos paró por San Sebastián. Tras su voluntario autoexilio en Londres, entra en España por Irun. Realiza una breve estancia en San Juan de Luz, cruza la frontera el 19 de abril de 1937⁵⁸³, y en San Sebastián comienza a colaborar con *La ametralladora*, que dirigía su antiguo amigo Tono. Del 3 de mayo data su primera participación en la misma, lo que muestra la rapidez con la que funcionaban los contactos en Donostia. Se asienta en la ciudad, pero no reside en ella con continuidad: su pasado como cineasta le crea un compromiso con el Departamento Nacional de Cinematografía de la España franquista que le obliga a moverse al frente con cierta frecuencia. No demasiada, si hacemos caso al propio Neville: según señalaba en una memorable entrevista “*sólo salía para el frente cuando me avisaba Viñolas que iba a haber fandango. El resto del tiempo lo pasaba en San Sebastián*”⁵⁸⁴. Pero lo cierto es que el mismo mes de mayo se encuentra ya en Madrid, rodando desde las mismas trincheras, y poco después entrará en Bilbao con las tropas nacionales. Su ajetreada vida sentimental le hacía viajar con frecuencia a San Juan de Luz, donde residía su amante, Conchita Montes, y en agosto de 1937 ve a su mujer, Ángeles Rubio Morales, en San Sebastián, donde

⁵⁸³ Burguera, María Luisa: *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*. Institució Alfons el Magnanim, 1999.

⁵⁸⁴ VV.AA.: *Edgar Neville en el cine*. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977, p.22.



deciden separarse definitivamente. Solucionada su situación, el 7 de mayo de 1938 tenía previsto encontrarse en Donostia con Montes, pero ésta es detenida ¡por los nacionales! al intentar entrar en Irun. Neville se traslada urgentemente desde Donostia a Burgos para tramitar su liberación, pero ésta se demorará un mes entero, en el que surgen nuevos proyectos cinematográficos. Filma así escenas en Sevilla y entra con Dionisio Ridruejo en Barcelona en enero de 1939⁵⁸⁵. Tiempo suficiente para que Neville acabara harto de la guerra: antes de que ésta finalice, dejará definitivamente San Sebastián para trasladarse a Roma a rodar una película que intentaba ser la punta de lanza del plan de coproducciones proyectado por los gobiernos franquista y mussoliniano, *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi*, que Neville intenta utilizar para expresar sus deseos de perdón y reconciliación entre los dos bandos enfrentados en la contienda y que terminará volviéndose contra él al ser bloqueada y destrozada por la censura de la España nacional.

Compleja será también la trayectoria hacia San Sebastián de los hermanos Mihura. Jerónimo había sido sorprendido por el Alzamiento en San Fernando (Cádiz), donde estaba rodando una película, y optó por reincorporarse a su puesto oficial en Correos, encontrando rápidamente un destino en Jerez de la Frontera. Desde allí, no le fue complicado conseguir un traslado a San Sebastián. La fuga hacia Donostia desde Madrid de su hermano Miguel parecía cercana: se le podían prever pocos problemas políticos, pues sus únicos posicionamientos ideológicos no pasaban de algún chistecillo de tono conservador en las páginas de *Gutiérrez*, y por si ello fuera poco estaba completamente excluido de cualquier servicio militar por “*padecer defecto*”. La cojera que le había dejado una antigua enfermedad fue utilizada convenientemente por Miguel Mihura para alejarse de cualquier problema (“*como yo me había acabado de operar, lo que hice fue ponerme unas muletas al lado y cada vez que venía alguien me las ponía*”⁵⁸⁶), y pese a no encontrarse excesivamente cómodo ante la idea de pasar al bando franquista (“*al llegar a la zona nacional, uno veía a algunas señoras con unos escapularios así de grandes, pero gente educada. Entre aquellas gentes y los rusos de las narices...*”), no dudó en intentar cruzar la línea de guerra.

No le resultó sencillo. La huida hacia zona nacional no era fácil, y las dificultades aumentaban al ir acompañado por su madre,

⁵⁸⁵ Bruguera, María Luisa: *Op. cit.*

⁵⁸⁶ Entrevista para *La gaceta ilustrada*, 26 de diciembre de 1976.



ya mayor. Intentó conseguir el salvoconducto necesario para ello, sin ningún éxito: entre otros, solicitó el favor a Luis Buñuel, a quien conocía de su antiguo trabajo en los estudios CEA (*“Me recibió el tío con su fúsil y su mono, con una cara de malo terrible y me negó todo: «Tú quieres un carné, pero no eres socialista»”*), y a José Luis Salado Pastor, amigo de la tertulia de La Granja del Henar, doblador de los estudios de Joinville y férreo comunista, que le prometió ayuda pero intentó facilitar su detención. Tras numerosas peripecias, los Mihura, madre e hijo, consiguen llegar a Valencia vía Albacete, donde terminarán consiguiendo los ansiados salvoconductos. Pagando el trayecto gracias a la venta de unas joyas familiares, ambos consiguen subir en un avión con destino a Toulouse el 20 de febrero de 1937. Desde allí, Mihura contacta con Tono, que se encontraba en París, quien le ofreció una casa que tenía en Hendaya. En la ciudad fronteriza se encontrará con Benito Perojo y su mujer, también residentes allí, y tras cumplir las últimas formalidades burocráticas el 23 de febrero los Mihura consiguen cruzar Irun y la familia se reencuentra finalmente en San Sebastián.

Los buenos contactos con las autoridades donostiarras permiten que la familia solvente con rapidez las gestiones de su alojamiento, y el 1 de marzo se expide una autorización para que Miguel Mihura se quedara en la ciudad hasta que pudiera volver a Madrid, siendo alojado en uno de los pisos expropiados gestionados por el Ayuntamiento. En concreto, un apartamento en el número 7 de la calle Pi y Margall⁵⁸⁷, que pronto cambiaría por otro en el 4 de Coronel Beorlegui. El siguiente paso, inevitable, fue la afiliación de Mihura a Falange, con carné número 2.650⁵⁸⁸.

Los Mihura comenzaron así una larga estancia en San Sebastián que vivieron a medio camino entre el apartamento de Coronel Beorlegui y un quinto piso del número 7 de Duque de Mandas en el que residieron desde finales de 1937. Los hermanos habían perdido todos sus ahorros pagando el largo y complicado viaje hacia Donostia, y se encontraron en una ciudad nueva sin un solo duro en la cartera. Pero Miguel encontró rápidamente trabajo en *Vértice*: gracias posiblemente a su amigo Tono, director artístico de la revista, Mihura consiguió una entrevista con su director, Romley, que *“me ofreció colaboración en la revista, me la pagó por*

⁵⁸⁷ Piso amueblado con cuatro camas por el que Mihura pagaba una cifra que rondaba en torno a las 125-150 pesetas mensuales.

⁵⁸⁸ Declaraciones de Mihura y datos recogidos en Moreiro, Julián: *Mihura, Humor y melancolía*. Algaba, Madrid, 2004, p. 176.



adelantado y aquella misma noche compré pluma, papel y tinta china y dibujé mi primera plana con su chiste". Portada firmada como *Lilo* en la que una nota al pie advertía a los lectores que el original era obra de un humorista "que sufrió también el infierno rojo y como un fugitivo tiene que ocultar hoy su nombre bajo un seudónimo cualquiera". Dato que no ocultaba parte de la realidad, pero que aumentaba el componente novelesco a una estancia que, francamente, distaba de ser la de un fugitivo perseguido: Mihura recordaba años después que "yo vivía como un duque en San Sebastián". Durante un par de años: en marzo de 1939, cuando las tropas franquistas entran en Madrid, Miguel Mihura partirá hacia Berlín, donde escribirá los diálogos de la excelente película de Benito Perojo *Los hijos de la noche / I figli della notte*. El escritor volverá a Donostia antes del fin de la guerra, pero su estancia ya no era más que un breve periodo de espera ante la posibilidad de regresar a Madrid, cosa que hará pocos meses después. Periodo, por otra parte, fértil, pues se dedicó a trabajar en dos comedias teatrales conjuntamente: *¡Viva lo imposible!* o *El contable de estrellas* con Joaquín Calvo Sotelo, y *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, con su amigo Tono.

Tono fue el verdadero dinamizador de la estancia donostiarra del grupo. Escritor autodidacta y de larga y productiva carrera en la prensa gráfica española, había reafirmado su estilo durante sus estancias en Francia y Estados Unidos. La experiencia que allí había adquirido le permitió ser nombrado en San Sebastián director artístico de *Vértice*, además de concluir un libro, *100 tonerías de Tono*, que sería editado por la Imprenta Nueva Editorial en 1938. Y más allá de su (por otra parte, excelente) trabajo individual, Tono destacó por ofrecer en *Vértice* cobijo laboral a todos sus antiguos amigos de La Granja del Henar. Su colaboración más estrecha fue la que estableció con su compañero Miguel Mihura, con quien trabajaría en muchos artículos y dibujos que pensaban en pareja y que firmaban como Tomi-Mito. Y que posiblemente salvó una etapa poco creativa de Mihura, que, dedicado a otros proyectos más ambiciosos como la escritura de su gran obra *Tres sombreros de copa*, se dedicó en este periodo al reciclaje de viejos chistes ya publicados anteriormente en *Gutiérrez* y otras revistas de la época. Entre estos proyectos conjuntos se encontró la escritura de una serie de relatos que fueron apareciendo en la revista donostiarra *Unidad* a lo largo de abril de 1937 bajo el título genérico "Siete meses y un día en Madrid". La serie encontraría continuación en varios números de *La ametralladora* (noviembre de 1937 a marzo de 1938) bajo el título "Madrid comunista", e incluso el relato "María de la Hoz"



apareció publicada separadamente en el número 25 de *La Novela del Sábado*. Los proyectos conjuntos de Mihura y Tono encontrarían prolongación tras el final de la guerra, entre páginas de *La Codorniz* e incluso la dirección entre ambos de la película *Un bigote para dos* (1940), que retomaba la vieja idea de los *Celuloides cómicos* de Jardiel Poncela sonorizando un viejo melodrama del cine alemán con diálogos completamente disparatados. Tono dirigirá en la primera posguerra las excelentes revistas cinematográficas *Cámara y Foco*.

Junto al grupo se moverán también otras figuras que, sin pertenecer *de facto* al mismo, sí tenían estrechos lazos de amistad con sus integrantes. Será el caso ya señalado de Enrique Jardiel Poncela, de la posteriormente figura clave para *La Codorniz* Jacinto Miquelarena o del excelente técnico y ocasional director Eduardo García Maroto. Maroto mantenía una amistad especialmente estrecha con Miguel Mihura, con quien había realizado la trilogía de cortometrajes cómicos *Una de...* Tras una larga estancia en Lisboa, donde se había encargado de montar material propagandístico de las tropas nacionales aprovechando las instalaciones ofrecidas por Salazar, CIFESA le ofrece la oportunidad de trasladarse a Berlín para continuar con el trabajo. Sin embargo, el realizador opta por venir a San Sebastián, donde intentará levantar un cuarto episodio de su serie de cortometrajes cómicos, *Una de pandereta*, en el que tomaba a rechifla el subgénero de las *españoladas*. En la ciudad Maroto concluye el guión y la planificación de la película e incluso consigue que otro de los ilustres emigrados, el maestro Guerrero, le escriba la música para la misma, pero al parecer el banco terminó negándoles el crédito necesario para su rodaje por lo que el proyecto quedó inconcluso⁵⁸⁹.

El caso de Jardiel Poncela, por su parte, ya ha sido señalado en el apartado correspondiente a sus *Celuloides cómicos*. Jardiel fue quien mantuvo una actividad más frenética en el periodo de su exilio donostiarra. Llegado a la ciudad durante el verano de 1938, se pone en acción rápidamente, concluyendo la novela *El naufragio de Mistinguett* y retomando la producción de sus cortometrajes cinematográficos. La rentabilidad de los proyectos, sin embargo, era escasa: los *Celuloides cómicos* no serían concluidos hasta el fin de la contienda y Jardiel vivía, con grandes dificultades, gracias a los derechos que le daban sus obras *Usted tiene ojos de mujer fatal* y

⁵⁸⁹ García Maroto, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*. Plaza & Janés, Barcelona, 1988, pags. 129-131.



Margarita, Armando y su padre, incluidas en los repertorios de las compañías Gascó-Granada y Basó-Navarra que giraban por la España nacional. Y Jardiel, que tenía una familia que mantener en la zona republicana, se vio obligado a ponerse a trabajar rápidamente en los encargos que le fueron surgiendo. El escritor dedicaba las mañanas a una opereta que redactaba con el maestro Guerrero, *Carlo Monte en Montecarlo*, mientras que las tardes las pasaba escribiendo *Los ladrones somos gente honrada*. Pero ninguna de las dos consiguió ser estrenada hasta el fin de la guerra, lo que lanzó a Jardiel a rescatar viejos proyectos buscándoles una rentabilidad inmediata: de este modo, el Teatro Principal vio el estreno de una de sus obras más importantes, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, que con el título *Morirse es un error* permanecía inédita en los cajones del escritorio de Jardiel.

Y de este modo, entre cafés y escrituras, intentaron subsistir en San Sebastián los integrantes de la *otra generación del 27*. Sin grandes aspavientos en su vida pública, mostrando escasísimas voluntades de participar en la cultura oficial e intentando abstraerse en lo posible de las dificultades del frente. Por lo general, la situación habitual de la mayor parte de residentes llegados a Donostia, que se limitaba a llevar una vida lo más agradable posible a la espera de lo que sucediera con la eternamente asediada Madrid.



CAPÍTULO 11

PRENSA Y CRÍTICA CINEMATOGRAFICA



11.1 La escasa consideración del *cinema* en la prensa nacional

Pese a su constante importancia industrial, el cine distaba de ser un elemento artístico considerado como tal de primer orden en la España nacional. Ello explica que la prensa específicamente cinematográfica destacara por su ausencia en el territorio franquista durante la mayor parte de años de la guerra. La primera publicación dedicada exclusivamente a la pantalla no aparecerá hasta el 30 de marzo de 1938, fecha de nacimiento del primer número de la revista *Radiocinema*, editada en La Coruña bajo la dirección del crítico falangista Joaquín Romero-Marchent. Falange fue siempre el único grupo del franquismo que, a imitación de lo que por aquel entonces sucedía en la Alemania nazi y la Italia fascista, entendía el *cinema* como un terreno todavía sin explorar que podía unificar finalidades artísticas y propagandísticas.

La crítica, que había conocido un cierto auge en tiempos de la II República, prácticamente desaparece de la prensa nacional. La posibilidad de expresar desacuerdo ante unas películas que, para un gobierno totalitarista, cumplían en ocasiones una función más propagandística que cinematográfica, alejaban de la prensa cualquier intento de opinión sobre la cartelera. No casualmente, en aquellos mismos años Goebbels prohibía rigurosamente la crítica cinematográfica en los medios alemanes, en un principio de cualquier película estrenada, y poco después, al comprobar su importancia en el mercado cinematográfico, sólo en lo referente a producciones nacionales.

No va a ser excepción a ello la prensa guipuzcoana. Cualquier asomo de descuido en lo que se suponía deber fundamental de una publicación de guerra, el mantenimiento del espíritu patriótico y la moral de la tropa, era prohibido, o cuanto menos condenado. Y las páginas dedicadas a entretenimientos tan al margen de la contienda como el cine no contaban con numerosas simpatías. El diario falangista *Arriba España*, que se editaba en Pamplona, condenará en su edición del 5 de julio la orientación de tres publicaciones donostiarras: entre ellas se encontraban *Radiocinema* y *La ametralladora* (curiosamente, ambas editadas también por Falange), pues reproducían “*el dibujo y la literatura comunistoides que dieron el clima a la república española del soviét*”.



Como eco de este desdén hacia el mundo del espectáculo, el principal periódico existente en la provincia, *El Diario Vasco*, va a publicar escasísimas noticias o anotaciones referentes al mundo cinematográfico. Aparte de la cartelera del día, aparecerán ocasionalmente algunos artículos sobre las películas proyectadas de orientación exclusivamente política o, en los momentos iniciales de la guerra, breves anotaciones sobre el juicio moral que sobre las mismas expresaba la Asociación Católica de Padres de Familia, garante del orden ético del cinematógrafo en tiempos anteriores al establecimiento de una Junta de Censura unificada.

El 27 de septiembre, *El Diario Vasco* había restablecido su sección “cartelera”, suspendida ante la ausencia de exhibición cinematográfica tras el paréntesis bélico en la provincia, y comienza a publicar junto a las películas anunciadas unos breves juicios de censura sobre las cintas proyectadas en los cines donostiarras. No dejan de ser pequeñas valoraciones de orden moral (“para todos los públicos”, “para adultos”...) muy estrictas y no muy diferentes de las anotaciones que las asociaciones católicas siguen colocando hoy día en gran parte de la prensa local española.

A lo largo de los tres años de guerra, la importancia del cine en la prensa no va a alcanzar un mayor calado que estos breves comentarios. Por hacernos una idea de la consideración que recibía el cine entre los periodistas y la afluencia no precisamente masiva de éstos a las salas de cine, podemos recordar cómo el encargado de la sección “teatros y cines” de *El Diario Vasco* todavía hablaba del cinematógrafo en marzo de 1938 como “el arte mudo”⁵⁹⁰, cuando hacía más de 5 años que las películas silentes habían desaparecido de los salones. El espectáculo sigue siendo considerado una diversión de escaso interés intelectual por la mayor parte de periodistas y políticos, y en consecuencia las escasas noticias que sobre el mundo cinematográfico aparecen en prensa durante los años de la contienda no dejan de ser pequeñas reseñas de carácter político o breves acontecimientos que nunca superan el rango de lo anecdótico.

Prueba de este supuesto interés político de la cámara de cine, que inmortaliza actos históricos o realiza películas que pueden ayudar a los objetivos del nuevo gobierno franquista, son muchas de las noticias aparecidas en estos años en *El Diario Vasco*. No deja de ser sintomático ver que la primera noticia de índole cinematográfico

⁵⁹⁰ *El Diario Vasco*, 1 de marzo de 1938.



aparecida tras la toma de la ciudad en la prensa guipuzcoana no llegará hasta finales de octubre de 1936 y sólo gracias a su carácter marcadamente político. Bajo el título *“Una película de Leon Degrelle”*, la noticia explica brevemente cómo *“Nuevamente ha sido objeto de la atención de las gentes el jefe de los rexistas”*, y narra cómo el líder fascista belga *“se dirigió inesperadamente a una plaza de la capital [Bruselas], la de María Luisa, donde ya le esperaban varios de sus partidarios. Mientras que algunos de éstos vigilaban los alrededores de la plaza, Degrelle se colocó al pie de la estatua del general Barnheim y se puso a leer un discurso”*. La noticia concluye señalando cómo *“un aparato tomavistas registraba la escena”* para realizar una película *“destinada a la propaganda del partido que acaudilla”*⁵⁹¹.

El tono de esta noticia marca la línea seguida durante los tres años de guerra, y especialmente durante los primeros meses de la contienda. Muchas de las informaciones que sobre el mundo de la pantalla recoge la prensa de la época eliminan de este modo el referente cinematográfico y su línea de acción no se alejará del terreno político. En diciembre de 1936 se comentaba por primera vez desde el inicio de la contienda la realización de una película de largometraje. El tratamiento dado al rodaje habla por sí mismo de las intenciones del periodista: *“En los talleres de la U.F.A. se acaba de filmar una interesantísima película sobre los sucesos que se están desarrollando en España. En ella aparecen con toda claridad los horribles desmanes cometidos por los marxistas españoles con detalles de espeluznante realidad. En la misma película resaltan las virtudes y heroísmo de los nacionales y los grandes éxitos guerreros que han obtenido. Aparecen también perfectamente descritos el orden, la paz y el trabajo que reinan en el territorio ocupado por los nacionales. Para que nada falte al asunto, se añaden numerosos hechos que prueban la unanimidad absoluta de Alemania e Italia en apreciar los asuntos actuales de España”*⁵⁹².

Pero la mayor parte de noticias referentes al mundo cinematográfico llegadas a la prensa guipuzcoana no eran más que referencias anecdóticas, en ocasiones rozando el absurdo, sobre estrellas de la pantalla. Desde el *“duelo original”* que había visto cómo *“dos actrices húngaras resuelven sus diferencias en un ring”*⁵⁹³ hasta el número de cartas que cada día recibía en *“el reinado*

⁵⁹¹ *El Diario Vasco*, 29 de octubre de 1936.

⁵⁹² *El Diario Vasco*, 23 de diciembre de 1936.

⁵⁹³ *El Diario Vasco*, 31 de octubre de 1936.



de *Cinelandia Myrna Loy*⁵⁹⁴ con peticiones formales de matrimonio. Todo ello nos da una idea de la dejadez, cuando no desprecio, con la que era tratado el mundo cinematográfico por una prensa que por supuesto no contaba con páginas dedicadas al mundo de la cultura ni mucho menos al del espectáculo. Incluso la publicidad de las películas que en ella se incluía no ofrecía más que el título, el nombre de los actores y algún comentario elogioso ocasional. Tres décadas antes del nacimiento de la *política de autor* en *Cahiers du Cinema*, el nombre del director de la cinta no era nunca reseñado, salvo en las contadísimas ocasiones en las que el realizador contaba con una auténtica popularidad: era el caso de los españoles Florián Rey y Benito Perojo, del americano Frank Capra o de los alemanes Victor Tourjanski o Ernst Lubitsch.

Una absoluta desidia quizás inevitable hacia el mundo cinematográfico. La apabullante realidad de una guerra todavía reciente en la memoria de los guipuzcoanos lo invadía todo, y el mundo del espectáculo no dejaba de ser algo completamente secundario en la vida cotidiana. Con el paso de los meses, sin embargo, la provincia va recuperando la normalidad, el tiempo de ocio comienza a ser valorado por sí mismo, y la lejanía de la guerra, que comienza lentamente a ser una presencia constante pero distante de la realidad guipuzcoana, permite que la prensa vaya haciéndose un cada vez mayor eco de los espectáculos presentes en la provincia. A principios de 1937, *El Diario Vasco* comienza a dedicar cotidianamente media página para presentar la cartelera diaria de San Sebastián, anunciando además ocasionalmente la proyección de películas que tenía lugar en el resto de la provincia. La cada vez mayor dedicación de los guipuzcoanos al ocio y al mundo del espectáculo le llevará incluso a presentar poco después (enero de 1937) una columna ocasional titulada “*El tablado y la pantalla*” que estaba dedicada fundamentalmente al teatro y en la que, de vez en cuando, conseguía colarse alguna reseña de un acontecimiento cinematográfico. Por lo general, de escasa entidad y con valoraciones centradas en lo anecdótico y el *contenido moral* de las cintas: sólo así se comprenden artículos como el que presentaba el diario el 23 de enero sobre la película *Canción de amor* (I dream too much, John Cromwell, 1935), en el que se señalaba cómo “*la película, de trama endeble, sólo tiene eso: una voz magnífica; porque en verdad Lily [Pons, su actriz principal] no es bella ni fotogénica. No obstante, el maravilloso canto y su bonita escuela logran a veces olvidar sus*

⁵⁹⁴ *El Diario Vasco*, 6 de noviembre de 1936.



*facciones duras y su corta estatura. Además, algunas escenas demasiado poco vestidas enturbian su moralidad*⁵⁹⁵.

La crítica, o mejor un pequeño asomo de ella, no llegaría hasta finales de año (octubre de 1937), cuando *El Diario Vasco* abra una pequeña columna en la que más que juzgar la calidad de la película se limite a cantar alabanzas a todas las cintas en cartelera y a comentar el ambiente social, siempre distinguido, del público que asistía a las proyecciones. No llegó a abrir ésta, sin embargo, un espacio fijo en sus páginas, sino que sólo consiguió aparecer en el diario ocasionalmente y coincidiendo con los pases de las grandes películas de la época en la cartelera.

El resto de manifestaciones culturales, salvo el teatro, también fueron tratadas de manera secundaria por la prensa guipuzcoana. Sólo establecían excepciones a esta norma los hechos artísticos relacionados directamente con los acontecimientos bélicos o los realizados por algunos de los dirigentes franquistas más destacados. Es el caso de la publicación en Francia de la novela *Les Cadets de l'Alcazar* sobre la derrota republicana en el Alcázar de Toledo, cuyo anuncio en *El Diario Vasco* va acompañado por la reproducción de una de sus páginas e incluso por una introducción a la obra escrita por el ultraderechista Leon Daudet⁵⁹⁶. Diez días después, el periódico vuelve a anunciar otra obra literaria sobre el mismo episodio, la que está escribiendo el religioso jesuita Alberto Risco y que “*una poderosa editorial publicará muy pronto*”⁵⁹⁷. No deja de sorprender descubrir cómo en un periódico que no registra por lo general ninguna noticia cultural, ésta no sólo llega a sus páginas, sino que incluso se ve publicada sin cambio alguno durante ¡cinco días!⁵⁹⁸. Por supuesto, todo ello se complementará con una abundante cobertura de la edición final del volumen, que contará con una crítica cuanto menos benévola en sus páginas⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ “El tablado y la pantalla”, en *El Diario Vasco*, 23 de enero de 1937.

⁵⁹⁶ *El Diario Vasco*, 14 de noviembre de 1936.

⁵⁹⁷ *El Diario Vasco*, 24 de noviembre de 1936.

⁵⁹⁸ *El Diario Vasco*, 24 de noviembre de 1936 (noticia original), 28 de noviembre y 3, 4 y 12 de diciembre (repetición de la misma).

⁵⁹⁹ *El Diario Vasco*, 27 de agosto de 1937.



11.2 La prensa de Falange

Entre la escasez de material periodístico generado en la provincia, debemos forzosamente señalar el emporio establecido por Falange, que publicará diversas revistas en San Sebastián de gran difusión por toda la España nacional. El grupo político, muy atento a los nuevos métodos de propaganda que llegan desde Italia y Alemania, entiende que el levantamiento de un entramado periodístico es base fundamental para el desarrollo de su ideología y dedica a ello grandes energías con notables resultados.

Si bien al inicio de la contienda la base de operaciones de Falange aparece dividido, para mediados de 1937 la acción del grupo se centra ya en San Sebastián. En la ciudad va a publicarse el numeroso conjunto de revistas editado por los falangistas, perfectamente estudiado y que cubrirá ampliamente todos los ámbitos y públicos posibles. *“A nivel nacional quedaba esbozado lo que podía ser el óptimo despliegue de la prensa falangista a partir de mediados de 1937. «Arriba» sería el periódico oficial y de mañana. El «Boletín Oficial de la Falange» debía ser comprado en todas las JONS. «Pasamos» iba a ser el semanario humorístico. «Flecha», el juvenil. «Fotos», el gráfico. «Estela», después «Y», la revista quincenal femenina. «FE», la doctrinal. «Vértice», el magazín, y «Marca», el deportivo”*⁶⁰⁰.

Fue siempre Falange el principal grupo político de la derecha (o quizás el único) que dio importancia real al hecho cinematográfico, tanto a nivel artístico como propagandístico. Prácticamente todas sus publicaciones albergan alguna sección dedicada al cine aunque sólo sea de breve extensión (*Y, Mujer*). Pero las páginas dedicadas a la pantalla son en ocasiones de gran importancia, llegando incluso Falange a editar la primera revista cinematográfica puesta en marcha desde la España nacional, *Radiocinema*.

Fotos, semanario gráfico de reportajes [sic] será la revista dirigida a un público más amplio y que dedique un mayor número de páginas al cine. Fundada en febrero de 1937, sus oficinas estarán ubicadas en el número 2 de la actual Avenida de la Libertad. De periodicidad semanal, se publicaba los viernes y centró gran parte de

⁶⁰⁰ Zalbidea Bengoa, B.: *Prensa del Movimiento en España: 1936-1983*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1996, p. 28.



la atención periodística de la ciudad hasta su traslado a Madrid en 1940. La amplitud de temas de los que se ocupa la revista permitirá una presencia constante del cine, que a partir de junio de 1938⁶⁰¹ contará incluso con una sección semanal, *Pantalla*. Hasta entonces, el interés mostrado por la revista hacia la cinematografía era patente pero nunca había llegado a ofrecerse con regularidad. La presencia de *Pantalla* en la revista fue continua durante el resto de años de guerra, desapareciendo de la misma sólo en extrañas ocasiones, coincidentes casi siempre con la edición de números especiales sobre el frente en los que tenía difícil cabida. La sección se dedicaba a los grandes rodajes y estrenos que tenían lugar en aquel momento, y se centraba especialmente en las principales estrellas del cine español, como Imperio Argentina⁶⁰² o Florián Rey⁶⁰³, y las del cine producido por el III Reich, dedicando artículos a las populares actrices Marika Rokk o Louise Ullrich. Sólo muy ocasionalmente encontrarán espacio en sus páginas las estrellas del cine norteamericano: Shirley Temple será la primera en encontrar un hueco en *Fotos*, aunque en una fecha tan tardía como septiembre de 1938⁶⁰⁴. El cine alemán, como cualquier manifestación cultural del país, será siempre omnipresente en las páginas de la revista.

Pero la gran aventura editorial de Falange en tiempo de guerra fue *Vértice*. Editada en abril de 1937, será dirigida por grandes periodistas de la época: Manuel María Gómez Comes *Romley* en su primera etapa y Samuel Ros y Manuel Halcón en momentos posteriores. De edición excelente y de un lujo insólito para la época (portada y algunas páginas interiores a todo color), Falange contó para su impresión con lotes enteros de papel facilitados por el Gobierno e incluso en ocasiones creados *ex profeso* para la revista, lujo impensable para otra publicación en unos momentos en los que encontrar papel era misión prácticamente imposible. Según el investigador José Carlos Mainer, fue una revista “*definidora de una sensibilidad y una estética falangista*” que intentó “*despertar una nueva sensibilidad histórico-política en sus lectores*”⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ *Fotos*, número 66, 4 de junio de 1938, págs. 15 a 17.

⁶⁰² Reportaje sobre la filmación de la película *Mariquilla Terremoto*, en *Fotos*, número 81, 17 de septiembre de 1938.

⁶⁰³ Entrevista con Florián Rey con motivo del estreno de su película *La canción de Aixa*. En *Fotos*, número 110, 8 de abril de 1939, pág. 10

⁶⁰⁴ *Fotos*, número 81, 17 de septiembre de 1938, p. 13.

⁶⁰⁵ Mainer, José Carlos: “Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice* (1937-1940)”, en su libro *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1850)*. Edicusa, Madrid, 1972, pp. 213-240. Recogido en Moreiro, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*. Algaba, Madrid, 2004, p. 182.



Sin embargo, la revista de Falange que mayor interés presenta para este estudio es sin duda alguna *La Ametralladora*, de la que ya hemos hablado con frecuencia en capítulos anteriores. *La Ametralladora* nace de una revista cómica de breve tirada, *La trinchera*, que había sido editada en Salamanca por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y se destinaba al descanso de los soldados del frente. Su primer número data de enero de 1937, pero a partir de febrero del mismo año (número 3) su nombre se transforma ya en *La Ametralladora*. De orientación eminentemente política y publicación más bien pobre, su centro editor variará según las necesidades bélicas, pasando de Salamanca a Valladolid, regresando nuevamente a Salamanca y trasladándose de allí a Bilbao.

Con su número 23, del 4 de julio de 1937, la revista se asentará en San Sebastián, abriendo su sede en el número 3 del Paseo de Colón, y allí encontrará su auténtica línea editorial, un tanto difusa hasta entonces. Desde la segunda época de Salamanca, *La Ametralladora* había comenzado a incluir el humor en sus páginas y al mismo tiempo iniciaba un esfuerzo para dar una mayor calidad editorial al producto. La llegada a San Sebastián acelera este proceso: la revista pasa a editarse en los talleres *Offset* de la familia Nerecán, posiblemente la imprenta más reputada de la España nacional, y la apariencia de la revista cambia radicalmente.

Al mismo tiempo, la variedad y calidad de los colaboradores se amplía. La dirección de la revista queda bajo el mando de Miguel Mihura, bajo el pseudónimo de Lillo, y el elenco de colaboradores se estabiliza: junto al propio Mihura y Tono, otra figura fundamental de la publicación, comienzan a aparecer en ella páginas firmadas por Edgar Neville, Álvaro de Laiglesia, Enrique Herreros, Rafael de la Vega y muchos otros humoristas que terminan haciendo de *La Ametralladora* un caso realmente excepcional de la prensa bélica del momento. El cine, por otra parte, encontró siempre espacio en *La ametralladora*, que se hacía eco de los principales estrenos llegados a la España nacional y que, como era de esperar, se tomaba muchos de ellos a chirigota. Tono comienza incluso una sección bajo el título *Noticiero Movietono* que parodiaba los noticiarios *Fox Movietone* que se proyectaban con frecuencia en las pantallas donostiarras.

La aventura de *La ametralladora* terminaría en la primerísima posguerra: el 14 de mayo de 1939 aparecía el número 119 y último de la revista, para entonces notablemente despolitizada y en las que las referencias políticas y bélicas no eran más que motivo para la



parodia y el humor más delirante. Pero la publicación renacería poco tiempo después bajo el nombre de *La Codorniz*, dando lugar a la revista más importante y sobre todo más desconcertante publicada durante el primer franquismo.



CAPÍTULO 12

EL FINAL DE LA GUERRA



El parte de guerra del 1 de abril de 1939 anunciaba en boca del actor franquista Fernando Fernández de Córdoba el final de las hostilidades. *“En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado”*. La industria cinematográfica vive el final de la guerra sin grandes aspavientos: Hollywood es quien sigue marcando las pautas del mercado y Hollywood ha decidido seguir a la expectativa.

La situación de la industria española dista de ser la mejor. La guerra ha destrozado innumerables centros de exhibición y locales cinematográficos, gran parte de los técnicos y artistas de la pantalla han fallecido o en el mejor de los casos se hallan presos o exiliados, y los centros tradicionales de la industria, Madrid y Barcelona, han sido las últimas grandes ciudades conquistadas por el aparato militar franquista. El cine sigue sin tener un nuevo centro industrial: pese a la creciente importancia de San Sebastián, lo que los principales personajes de la industria han hecho en la ciudad no ha sido sino prolongar una larga espera de la manera más grata posible a la expectativa de lo que sucediera con Madrid, lugar del que provenía la mayoría de ellos y que seguía en la perspectiva de todos.

El cine, sin embargo, no ha parado nunca su actividad a lo largo de los tres años de guerra. Las distribuidoras siguen poniendo en circulación los mismos títulos de siempre, algunas copias están ya tan viejas y destrozadas que son prácticamente invisibles. Pero el número de espectadores, lejos de descender, ha aumentado durante el paréntesis bélico: *“el público de las salas de cine en España durante la guerra se está manteniendo de forma increíble, según los informes recibidos en Nueva York por Metro, Paramount y Warner”*⁶⁰⁶.

La posibilidad de la revolución proletaria en España se ha alejado, pero ello no elimina las suspicacias de Hollywood. Por lo visto en las dos potencias fascistas europeas, la llegada de la dictadura había marcado el final de la preponderancia norteamericana en la industria cinematográfica: si en Alemania la producción se había nacionalizado, Italia no había eliminado la industria privada pero había optado por la autarquía, cerrando las fronteras al cine norteamericano.

⁶⁰⁶ “Picture biz holds up well in Spain despite warfare”, en *Variety Weekly*, 15 de marzo de 1939.



Pero las primeras señales de Hollywood terminarán llegando, y serán de apoyo y colaboración hacia el gobierno franquista. Franco no olvida lo sucedido durante la contienda y sus primeros pasos son pagar con regalías a las compañías que han dado su apoyo a los golpistas. Y serán Twentieth Century Fox, Metro Goldwyn Mayer y Universal las primeras en conseguir licencias de importación, como pago a su actividad profranquista durante la Guerra Civil. La realización de diversos cortometrajes de guerra profranquistas por parte de la Fox fue pagada con el permiso de importación de 30 películas, misma cifra que obtuvieron MGM y Universal por haber reconocido al gobierno franquista como oficial ya desde 1937. Reconocimiento que inmediatamente recordaron las compañías al gobierno posbélico: *“en repetidas ocasiones la casa MGM Ibérica interesó relacionarse con el Departamento para la confección y producción del Noticiero Oficial Español”*⁶⁰⁷. Poco importó que estos intentos de colaboración no hubieran llegado a buen puerto: la MGM regaló al Departamento Nacional de Cinematografía más de 10.000 metros de película virgen, bien escasísimo (y carísimo) en 1939, para su uso tras la caída de Barcelona. Por si ello fuera poco, ofreció un jugoso cargo de representante a Carlos Martínez Barbeito, uno de los miembros del Departamento⁶⁰⁸.

Mayores dificultades encontraron otras empresas cuyo apoyo a la causa franquista había distado de ser incondicional. United Artists, principalmente, que en 1938 había distribuido por todo el planeta la película de propaganda republicana *Bloqueo* (Blockade, William Dieterle, 1938). El final de la guerra pone en grandes dificultades a la compañía norteamericana, pues los jefes franquistas no olvidan el gesto, y la sucursal española de la misma se ve obligada a solicitar la retirada de la película, acudiendo al Departamento Nacional de Cinematografía para ofrecer *“una decidida colaboración, como no podría ser de otra manera, y reiteradamente, y en tonos adecuados que el propio Departamento dictaba”*⁶⁰⁹. La actividad de la UA sólo consiguió restablecerse con una cierta normalidad cuando el aparato franquista tuvo la certeza absoluta de la retirada del mercado internacional de *Bloqueo*⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ “Justificante del Departamento Nacional de Cinematografía de la Dirección General de Propaganda - Ministerio de la Gobernación”, fechado el 17 de mayo de 1940. AGA (03) 049.001 21/00155.

⁶⁰⁸ Cabeza San Deogracias: *Op. cit.*, pp. 134-135.

⁶⁰⁹ Carta del Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía para el director de Artistas Asociados, fechada el 10 de enero de 1940. AGA (03) 049.001 21/00154.

⁶¹⁰ *Ibidem*.



La prometedora industria cinematográfica que se había levantado durante la II República ha quedado completamente destrozada. El cine francés del Frente Popular seguía prohibido por motivos políticos. El alemán y el italiano se aproximaban lentamente al desastre. Y el cine en España tras la victoria franquista volvía a ser, como siempre, norteamericano. Gipuzkoa, tras unos breves años de esperanza, perdía definitivamente la seria oportunidad que había manejado de convertirse en la capital cinematográfica de la *nueva España*. Ante la inexistencia de proyectos serios en la provincia durante los años de guerra, los productores, técnicos y *peliculeros* hacían sus maletas y volvían a partir camino de la capital, donde se intentaba restablecer rápidamente la anterior normalidad del cine español. Con escasa fortuna: el mundo cinematográfico nacional se hundía en una larga y oscura década de raquitismo industrial y de productos por lo general olvidables que sólo permitieron, y con grandes dificultades, su mera supervivencia.

En este árido panorama, la suerte que corrió Gipuzkoa fue la de funcionar como escenario inexistente de un arte secundario. Tras unos años en los que había centralizado toda la actividad cinematográfica del país, la provincia desaparece sin dejar el más mínimo rastro de casi cualquier proyecto cinematográfico ideado en el país. Sólo uno hacía referencia a ella: el 29 de mayo Censura aprobaba el guión de una película titulada *Guipúzcoa*. Era una más entre las decenas de documentales folklórico-triunfalistas que se realizaron en la inmediata posguerra. La llevarían a cabo cineastas completamente desconocidos: Salvador Pérez en la dirección, Segismundo Pérez de Pedro como fotógrafo, Salvador Ferrer como guionista. Su presupuesto, 15.000 pesetas.

Según señalaban sus autores en el expediente presentado a censura, la película era “*un documental de Guipúzcoa en dos partes.- La primera de ellas destinada a San Sebastián, como documental de la ciudad y fiestas de Septiembre de dicha capital. La segunda parte a la provincia, figurando entre otras ciudades o pueblos, VERGARA, OÑATE, FUENTERRABÍA, IRÚN, CESTONA, etc.*”.

Señala su guión cómo “*Guipúzcoa tiene por capital la progresiva ciudad de SAN SEBASTIÁN.- Perla del Cantábrico. La ciudad se extiende por una península, entre la Zurriola, nombre que parece pintar los furiosos azotes (zurriagazos) del mar en sus tremendos temporales y en sus terribles galernas (...). He aquí el “zenzenzusho” (toro de fuego) que causa las delicias de la gente*



menuda, si es que por su carácter infantil, claro y sencillo, no lo son todos los hijos de “las provincias”, popular designación de Las Vascongadas (...). La hermosa villa de Irún, escenario de una de las mas gloriosas gestas del Ejército Español en su guerra de liberación y en la que se pueden apreciar aun los destrozos causados por la guerra y que van reparándose con gran rapidez (...). Azpeitia: nombre que llena el mundo, con el del celebre santuario “maravilla de Guipúzcoa”, del Valle de Loyola, patria de San Ignacio... segundo Escorial de España... cuya sombra se proyecta por todas las tierras del orbe (...). Vergara (...). No es el menor de ellos (hechos históricos) el famoso “abrazo” que puso fin a la sangrienta guerra fratricida entre absolutistas y constitucionales”.

La Censura autorizó el rodaje con dos pequeños cortes. El primero, eliminar la referencia a la donostiarra Avenida de la Libertad: con la caída de la República, había pasado a denominarse *del Generalísimo*. El segundo, “*al referir la historia de Vergara suprimir los adjetivos: sangrienta, fratricida*”⁶¹¹. Éste, digamos, no muy elaborado guión, que por otra parte nunca llegó a filmarse, sería la única referencia de la provincia en la industria cinematográfica española de los años 40. Gipuzkoa entraba lentamente en un estado de absoluto letargo del que tardaría décadas en despertar.

⁶¹¹ Expediente de censura de *Guipúzcoa*. AGA (03) 049.001 36/04543.



CONCLUSIONES



El fracaso del golpe de Estado con el que las fuerzas de derecha habían intentado el 17 de julio de 1936 derrocar al legítimo gobierno republicano va a marcar el inicio de una larga, larguísima contienda que terminará cerrándose sólo en apariencia tres años más tarde, pero cuyas consecuencias han continuado, y posiblemente continuarán, percibiéndose durante muchas décadas.

España se configura durante la guerra como un territorio fragmentado en dos bloques antagónicos, divididos por valores divergentes y por diferentes discursos sobre el relato del fratricidio. Pero en este ambiente de desgarró, muerte y miseria, el cine no sólo pervive sino que marca una línea ascendente como industria de ocio. Las salas se llenan continuamente y los proyectos cinematográficos se multiplican.

La fidelidad de Madrid a la República provoca que el territorio franquista pierda la ciudad que centralizaba desde hacía siglos la vida cultural del país. Ausencia que se sentía todavía con mayor intensidad en el mundo cinematográfico, para el que junto a cerebros pensantes se requerían unas instalaciones técnicas y estudios completamente desaparecidos de la España nacional. Y tanto Madrid, núcleo principal de la producción española hasta 1936, como sus centros secundarios, Barcelona y Valencia, quedan en manos de las tropas leales y en ellas permanecerán hasta la práctica finalización de la guerra.

Dos ciudades de entre las conquistadas van a disputarse y finalmente repartirse la nueva capitalidad cultural. En el sur, será Sevilla; en el norte, Pamplona. La ciudad navarra va a configurarse como centro militar de primer orden, por donde pasaban las tropas que posteriormente eran distribuidas por todo el territorio castellano. Y de este modo a Pamplona irán a parar numerosos falangistas que, unidos al importante sector carlista allí existente, van a convertir a la ciudad navarra en capital cultural donde verán la luz incendiarios periódicos y revistas que centrarán la actividad literaria de los primeros años de la contienda. Son los años en los que Rafael García Serrano, Eugenio D'Ors, Vivanco o Rosales van marcando a fuego y azufre el tono que va a adquirir la retórica oficial del primer franquismo. Son los años de la revista *Jerarquía* o del periódico *Arriba España*, en el que desde Pamplona el cura Yzardiaga publicaba con gruesa tipografía editoriales como el siguiente: “¡Camarada! Tienes obligación de perseguir al judaísmo, a la masonería, al marxismo y al separatismo. Destruye y quema



*sus periódicos, sus libros, sus revistas, sus propagandas. ¡Camarada! Por Dios y por la Patria*⁶¹².

Pero el tono de soflama y arenga que se vivía en Pamplona (como en Burgos y en Salamanca) no gustaba demasiado a numerosos artistas e intelectuales que, más por interés que por convicción, habían decidido mantenerse en zona nacional. Y que no se encontraban cómodos en unas ciudades ya excesivamente viradas hacia el discurso oficial. Muchos ojos comienzan a volverse hacia San Sebastián, ciudad ya conocida por la mayoría de ellos en sus anteriores veraneos cuya cercanía a la frontera francesa y el hecho de que no fuera sino lugar de retaguardia desde los primeros momentos de la guerra la van a convertir en destino mucho más apetecible para las gentes de la cultura que seguían viendo con recelo el nacimiento de la *Nueva España*. Y San Sebastián se consolida rápidamente como el principal centro del franquismo más alejado de la rígida línea oficial, en el que por momentos parecía posible mantener, si no un conato de libertad, sí de heterodoxia frente a los planteamientos canónicos del nuevo régimen. Una ciudad que, parafraseando a uno de los principales cronistas del franquismo, renace con la intención de convertirse en una nueva Atenas, una Atenas militarizada.

De este modo, Gipuzkoa se encuentra ante una oportunidad única para convertirse en el centro cinematográfico de la zona nacional. No sólo porque en ella se estaban refugiando los productores, los “*señores del dinero*”⁶¹³, como eran denominados en zona republicana, sino sobre todo porque comenzaban a asentarse en la ciudad los más importantes directores y artistas de la época (Benito Perojo, Florián Rey, Imperio Argentina, Miguel Ligeró), así como un grupo de cómicos y literatos muy cercanos al mundo de la pantalla que desde hacía una década habían propulsado un nuevo tipo de *cinema* con gran éxito popular. Serían Tono, Miguel Mihura, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Eduardo García Maroto y otros tantos que se reunirán mayoritariamente en torno a la revista donostiarra *La Ametralladora* y que, en afortunada expresión de uno de ellos, José López Rubio, terminarían dando lugar a una nueva generación perdida de las letras españolas: la *otra* generación del 27.

⁶¹² Editorial del periódico *Arriba España* recogido en Trapiello, Andrés: *Las armas y las letras. Literatura en la Guerra Civil (1936-1939)*. Planeta, Barcelona, 1994, p. 181.

⁶¹³ “En torno a nuestra industria cinematográfica”, en periódico *CNT*, 12 de octubre de 1936.



En efecto, la distancia entre cine y literatura nunca había sido excesivamente grande, y estos escritores y *peliculeros* van a ir creando un núcleo cinematográfico en torno a La Concha que, si bien nunca va a terminar de conformarse como un gran centro cinematográfico de actividad continua, sí va a ser el centro de la industria durante los años de la contienda. Y es en Donostia, que no tardará en recuperar (si es que alguna vez lo había perdido) su carácter aristocrático y sobre todo altoburgués, donde un enjambre de escritores, cineastas, banqueros, negociantes y capitalistas de todo tipo van a ir desarrollando un inicio de industria en el que se mezclan inquietudes culturales, rentabilidades económicas, ventajas políticas y picaresca, intentando pescar en el río revuelto en el que se había convertido cualquier negocio, y más el artístico, durante los primeros años de la guerra.

Gipuzkoa es durante los años de la guerra uno de sus escenarios fundamentales. Y analizar su cine, convertido en un cruce de caminos entre el entretenimiento y la propaganda, nos permite recorrer la vida social guipuzcoana en este periodo complejo, poliédrico y repleto de matices. Su historia, hecha a menudo de retazos de historias, es la historia de la ficción, del medio periodístico y del campo de batalla de la lucha por el poder y el desarrollo de diversas ideologías. Y su historia es también la historia de los espectadores que siguieron acudiendo a las salas de cine pese a vivir rodeados por una oscura realidad de extremos sanguinarios como nunca se ha vivido en la historia de este país. El inicio de la dictadura es el inicio de una larguísima humillación en la que los viejos fantasmas del XIX no sólo sobreviven inalterados sino que sobrevuelan un ambiente social en el que la tentación de la conformidad y la corrupción generalizada de aquellos a quienes las necesidades de la supervivencia terminarán haciendo cómplices de la tiranía se convierten en el auténtico espectro que va minando la sociedad. Una sociedad envuelta en un confuso aturdimiento que la necesidad, el miedo y el cansancio terminarán transformando finalmente en conformismo. Y la sociedad guipuzcoana terminará viendo entre la impotencia y la apatía cómo se van imponiendo a su alrededor unos años oscuros y sobre todo tristes, muy tristes.



**APÉNDICE 1:
CINEASTAS GUIPUZCOANOS EN ACTIVO
DURANTE LA GUERRA CIVIL**



AZCARRAGA, AUREA

Actriz

San Sebastián, 1909

Vicetiple de revista y Miss Madrid en el año 1929. Desarrolla una breve carrera cinematográfica en el cine español de los años 20.

FILMOGRAFÍA

- 1925:** *El niño de las monjas*, de José Calvache
- 1926:** *Luis Candelas o el bandido de Madrid*, de Armand Guerra
- 1927:** *Historia de un taxi*, de Carlos Emilio Nazari
- 1928:** *Goya que vuelve*, de Modesto Alonso
- En la sierra bravía*, de Luis R. Alonso

BAROJA, PÍO

Argumentista y actor

San Sebastián, 1872 – Madrid, 1956

Uno de los escritores fundamentales de la España de los siglos XIX y XX. La llegada de la guerra le sorprende en Vera de Bidasoa, de donde decide emigrar hastiado por el duro trato que recibe de las tropas carlistas. Pasa en París la mayor parte de la guerra, donde escribe su novela sobre la contienda *Los saturnianos*, aún inédita hoy en día. Pese a ser el más cinematográfico de los escritores españoles, su relación con el celuloide es sólo puntual aunque siempre marcada por la fascinación. Actuará en dos películas basadas en sus propias novelas.

FILMOGRAFÍA (como actor)

- 1929:** *Zalacaín el aventurero*, de Francisco Camacho
- 1930:** *Noticiero de cine club*, de Ernesto Giménez Caballero
- 1947:** *Zalacaín el aventurero*, de Juan de Orduña

FILMOGRAFÍA (como argumentista)

- 1929:** *Zalacaín el aventurero*, de Francisco Camacho
- 1947:** *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Arturo Ruiz-Castillo
- 1954:** *Zalacaín el aventurero*, de Juan de Orduña
- 1966:** *La busca*, de Angelino Fons
- 1968:** *La sima*, de Pío Caro Baroja
- 1972:** *La justicia del buen alcalde*, de Mario Camus (TV)
- 1983:** *El mayorazgo de Labraz*, de Pío Caro Baroja (serie TV)

FILMOGRAFÍA (documentales sobre su obra)

- 1957:** *La muerte de Pío Baroja*, de Juan Antonio Bardem (cortometraje)
- 1958:** *Pío Baroja*, de Jesús Franco (cortometraje)
- 1965:** *La última vuelta del camino*, de Pío Caro (cortometraje)
- 1967:** *El País Vasco de Pío Baroja*, de Julio Caro Baroja (TV)
- 1968:** *Ama Lur*, de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert
- 1984:** *Baroja a través de Baroja*, de Pío Caro Baroja



PEDRUCHO DE EIBAR (nombre artístico de Pedro Basauri)

Actor

Eibar, 1893 – Barcelona, 1974

Matador de toros, tras una exitosa carrera como novillero toma la alternativa en San Sebastián en 1923. Su fama le llevará por todo el mundo, llegando a torear en lugares tan dispares como Roma, Cagliari, Budapest o El Cairo, amén de España, Francia y Sudamérica. El realizador francés Henri Vorins le ofrece participar en una serie de películas mudas de temática taurina, una de ellas incluso biográfica, que aumentan su fama mundial. La llegada de la contienda provoca un descenso en su cotización que motivan su retirada, participando posteriormente como asesor en varias películas taurinas.

FILMOGRAFÍA

1921: *Pobres niños*, de Henri Vorins

1922: *Militona o la tragedia de un torero*, de Henri Vorins

Flor de España, de Helena Cortesina y José María Granada

1924: *Pedrucho*, de Henri Vorins

1956: *Herederero en apuros*, de Miguel Iglesias

1965: *El momento de la verdad (Il momento della verità)*, de Francesco Rosi

1967: *Los largos días de la venganza (I lunghi giorni della vendetta)*, de Florestano Vancini

BEORLEGUI MACAZAGA, GREGORIO

Actor

Urnieta, 1894 - San Sebastián, 1959

Actor y director teatral de gran actividad en los teatros donostiarras entre 1915 y 1936. Director de comedia y de zarzuelas del Orfeón Donostiarra, participa activamente en el grupo de teatro *Poxpoliña* y en la organización del Centro Católico Donostiarra. Muy dedicado al teatro en euskera, especialmente a través de la Euskal Etxea del PNV, el bloqueo que sufre el teatro vasco a partir de 1936 le lleva a trasladarse a Madrid, donde cumple una breve carrera cinematográfica.

FILMOGRAFÍA

1942: *Qué contenta estoy*, de Julio Fleischner

1944: *Inés de Castro*, de J. Leitao do Barros y Manuel Augusto García Viñolas

1946: *La nao capitana*, de Florián Rey

1947: *El emigrado*, de Ramón Torrado



CANCIO, RAÚL (nombre artístico de Ceferino Cancio Amunárriz)

Actor, guionista y director

San Sebastián, 1911 – San Sebastián, 1961

Nacido en San Sebastián, siendo muy joven emigra a Asturias, residiendo posteriormente en Valladolid y Madrid. Sus habilidades como jinete le permiten debutar en el cine en 1933 en la película *Miguelón o el último contrabandista*. Interrumpida su carrera durante la contienda, en la posguerra se especializará como galán de numerosas películas franquistas de la década de los 40 (*Raza*, *Harka*, *Escuadrilla...*). Asienta su carrera como actor secundario durante la década de los 50 en cintas por lo general de escasa entidad, e incluso prueba fortuna como director con la película *Tres ladrones en la casa*. Fallece en su Donostia natal a edad prematura.

FILMOGRAFÍA (como actor)

- 1933:** *Miguelón o el último contrabandista*, de Adolfo Aznar y Hans Behrendt
- 1936:** *¿Quién me quiere a mí?*, de José Luis Sáenz de Heredia
Centinela, alerta, de Jean Gremillon
- 1939:** *Leyenda rota*, de Carlos Fernández Cuenca
- 1941:** *¡A mí la legión!*, de Juan de Orduña
Escuadrilla, de Antonio Román
Raza, de José Luis Sáenz de Heredia
Harka, de Carlos Arévalo
- 1942:** *¿Por qué vivir tristes?*, de Eduardo García Maroto
Siempre mujeres, de Carlos Arévalo
Sangre en la nieve, de Ramón Quadreny
Los misterios de Tánger, de Carlos Fernández Cuenca
48 horas, de José María Castellví
Danza del fuego, de José Solviche
¡Qué contenta estoy!, de Julio Fleischner
- 1943:** *Forja de almas*, de Eusebio Fernández Ardavín
Castillo de naipes, de Jerónimo Mihura
El abanderado, de Eusebio Fernández Ardavín
Doce lunas de miel, de Ladislao Vajda
- 1944:** *Turbante blanco*, de Ignacio F. Iquino
Yo no me caso, de Juan de Orduña
El testamento del virrey, de Ladislao Vajda
Ella, él y sus millones, de Juan de Orduña
- 1945:** *El bosque maldito / Afán Evu*, de Jose Neches
Mi enemigo el doctor, de Juan de Orduña
- 1946:** *Audiencia pública*, de Florián Rey
Por el gran premio, de Pierre Antoine Caron
- 1947:** *Obsesión*, de Arturo Ruiz Castillo
Extraño amanecer, de Enrique Gómez
Lluvia de hijos, de Fernando Delgado
El emigrado, de Ramón Torrado
- 1948:** *Sin uniforme*, de Ladislao Vajda
Las aguas bajan negras, de José Luis Sáenz de Heredia
Maria de los Reyes, de Antonio Guzmán
- 1949:** *La revoltosa*, de José Díaz Morales
Paz, de José Díaz Morales
- 1950:** *Agustina de Aragón*, de Juan de Orduña
Séptima página, de Ladislao Vajda
Cuentos de la Alhambra, de Florián Rey



- 1951:** *El gran galeoto*, de Rafael Gil
La niña de la venta, de Ramón Torrado
Cerca del cielo, de Domingo Viladomat
Quema el suelo, de Luis Marquina
Cielo negro, de Manuel Mur Oti
- 1952:** *La estrella de Sierra Morena*, de Ramón Torrado
- 1953:** *Nadie lo sabrá*, de Ramón Torrado
Carne de horca, de Ladislao Vajda
Como la tierra, de Alfredo Hurtado
La alegre caravana, de Ramón Torrado
Vuelo 941, de Rafael J. Salvia
- 1954:** *Aventuras del barbero de Sevilla*, de Ladislao Vajda
- 1955:** *Al fin solos*, de José María Elorrieta
Tarde de toros, de Ladislao Vajda
Torero por alegrías, de José María Elorrieta
- 1956:** *Un abrigo a cuadros*, de Alfredo Hurtado
Fedra, de Manuel Mur Oti
La vida en un bloc, de Luis Lucia
El fenómeno, de José María Elorrieta
- 1957:** *Mensajeros de paz*, de José María Elorrieta
El hincha, de José María Elorrieta
Con la vida hicieron fuego, de Ana Mariscal
Buenos días, amor, de Franco Rossi
- 1958:** *Viva lo imposible*, de Rafael Gil
Las chicas de la Cruz Roja, de Rafael J. Salvia
- 1959:** *Crimen para recién casado*, de Pedro L. Ramírez
La casa de la Troya, de Rafael Gil
La quiniela, de Ana Mariscal

FILMOGRAFÍA (como director)

- 1948:** *Tres ladrones en la casa*

ERNANDORENA, TEODORO

Director

Zizurkil, 1898 – San Sebastián, 1992

Odontólogo de profesión, con la llegada de la República comienza a militar en formaciones políticas nacionalistas y en 1934 es nombrado presidente del Gipuzko Buru Batzar del PNV. En un viaje a Dublín realizado por motivos políticos entra en contacto por primera vez con el cine y comienza a planificar la que será su única película como realizador, *Euzkadi*. La importancia del film será fundamental, como se analiza exhaustivamente en este estudio, pues se convertirá en el primer documental sonoro de largometraje realizado en el País Vasco. La cinta se perdió durante la Guerra Civil y supuso el último contacto de Ernadorena con el cine, salvo un proyecto nunca realizado de Robert Bresson sobre la vida de Ignacio de Loyola que habría contado con él como intérprete principal

FILMOGRAFÍA

- 1933:** *Euzkadi*



ESCUDERO GARCÍA DE GOIZUETA, FRANCISCO

Músico

San Sebastián, 1913

Nacido en Donostia, pasa su niñez en Zarautz, donde ingresó en la banda local como flautista. Realiza su formación en Donostia, Madrid y París, donde comienza su carrera como compositor. Exiliado en Iparralde durante la guerra, al finalizar ésta atraviesa la frontera pero es detenido, siendo llevado a un campo de concentración. Al concluir la II Guerra Mundial vuelve a Euskadi, donde continúa su carrera musical, dedicándose al cine de manera sólo puntual.

FILMOGRAFÍA

1959: *Diez fusiles esperan*, de José Luis Sáenz de Heredia (en colaboración con Tomás Garbizu)

GARBIZU SALABERRIA, TOMÁS

Músico

Lezo, 1901 – San Sebastián, 1989

Formado en San Sebastián, pasa la Guerra Civil refugiado en San Juan de Luz. Iparralde. Al finalizar la contienda marcha a Madrid, donde trabaja como organista en varias salas de cine y en la Embajada de Francia de la ciudad. En 1953 consigue una cátedra en el Conservatorio de San Sebastián, asentándose definitivamente en Euskadi. Dedicado a la composición, fue académico de Bellas Artes, ganó cinco veces el Premio Nacional de Música y realizó una puntual colaboración con el mundo del cine.

FILMOGRAFÍA

1943: *Alas de paz*, de Juan Parellada

1959: *Diez fusiles esperan*, de José Luis Sáenz de Heredia (en colaboración con Francisco Escudero)

LAIGLESIA, ÁLVARO DE

Escritor, humorista y autor teatral

San Sebastián, 1922 – Manchester (Reino Unido), 1981

A la joven edad de quince años se hace con el puesto de subdirector de la revista infantil de Falange *Flechas*, comenzando a trabajar poco después en el seminario humorístico *La Ametralladora*. En 1942 se enrola en la División Azul, luchando en el frente de la II Guerra Mundial y ejerciendo al mismo tiempo de corresponsal del periódico *Informaciones*. Durante la década de los 40 y 50 ejercerá de director de *La Codorniz*. Autor de numerosas novelas, algunas de las cuales han sido adaptadas al cine e incluso guionizadas por él mismo.



FILMOGRAFÍA (como guionista y argumentista)

- 1965:** *¡Arriba las mujeres!*, de Julio Salvador (guión)
1966: *Nuestros amigos racionales*, de Gabriel Ibáñez (guión) (serie TV)
1975: *Matrimonio al desnudo*, de Ramón Fernández (argumento)
Yo soy fulana de tal, de Pedro Lazaga (argumento)
1976: *Fulanita y sus mengañitos*, de Pedro Lazaga (argumento)

LANDA, JUAN DE (nombre artístico de Juan Pisón Pagoaga y Landa)

Actor

Mutriku, 1894 – Mutriku, 1968

Otra de las grandes estrellas del cine español con proyección internacional. Sólo consigue trabajar en el cine a una edad madura, tras una larga y peregrina trayectoria vital y profesional que incluyen una emigración a Paraguay, varias giras como cantante, una estancia en Argentina, varias ruinas económicas e incluso una estancia en Mutriku como profesor de escuela en la que consigue la Cruz de la Beneficencia otorgada por el ayuntamiento por su lucha contra una epidemia variolosa declarada en el pueblo. En 1929 marcha a Idaho, donde arruinado, se ve obligado a trabajar como pastor, pero el año siguiente comienza a encadenar varias películas en Hollywood rodadas en castellano. Vuelve a Mutriku en 1932, donde pasa toda la contienda, tras la que vuelve a emigrar con dirección a Italia, país en el que se convierte en una gran estrella y llega a participar en películas como *Ossessione* de Luchino Visconti. A mediados de la década de los 40 regresa a España, donde inicia una larga trayectoria como actor secundario en todo tipo de cintas.

FILMOGRAFÍA

- 1930** *El último de los Vargas (Last of the Duanes)*, de David Howard
De frente... ¡marchen! (Doughboys), de Edward Sedgwick
El valiente (The valiant), de Richard Harlan
El presidio (The big house), de Ward Wing
- 1931** *La fruta amarga (Min and bill)*, de Arthur Gregor
En cada puerto un amor (Way for a sailor), de Marcel Silver
El proceso de Mary Dugan (The trial of Mary Dugan), de Marcel de Sano
Su última noche, de Chester M. Franklin
Besos al pasar (Strangers may kiss), de George Fitzmaurice
Bajo el cielo de Cuba (Cuban love song), de William S. Van Dyke
Susan Lenox: her fall and raise (Susan Lenox), de Robert Z. Leonard
- 1933** *Se ha fugado un preso*, de Benito Perojo
- 1934** *Dale de betún*, de Raymond Chevalier (cortometraje)
- 1935** *El secreto de Ana María*, de Salvador de Alberich
Al margen de la ley, de Ignacio F. Iquino
- 1939** *Santa Rogelia*, de Roberto de Ribón y Carlo Borghesio
Frente de Madrid / Carmen fra i rossi, de Edgar Neville
- 1940** *El hombre de la Legión*, de Romolo Marcellini
Il pirata sono io! / El pirata soy yo, de Mario Mattoli
Conjura en Florencia (Giuliano de Medic), de Ladislao Vajda
Il prigioniere di Santa Cruz/El prisionero de Santa Cruz, de CL.Bragaglia



- 1941** *La fuerza bruta (La forza bruta)*, de Carlo Ludovico Bragaglia
El rey se divierte (Il re si diverte), de Mario Bonnard
Cenerentola e il signor Bonaventura, de Sergio Tofano
- 1942** *Tragica notte*, de Mario Soldati
Oro negro (Oro nero), de Enrico Guazzoni
Ossessione, de Luchino Visconti
- 1943** *Gran Premio*, de Giuseppe D. Musso y Umberto Scarpelli
- 1944** *Su última noche*, de Carlos Arévalo
- 1947** *Noche sin cielo*, de Ignacio F. Iquino
El tambor del Bruch, de Ignacio F. Iquino
- 1948** *La fiesta sigue*, de Enrique Gómez
La esfinge maragata, de Antonio de Obregón
En un rincón de España, de Jerónimo Mihura
- 1949** *Una mujer cualquiera*, de Rafael Gil
El hombre que veía la muerte, de Gonzalo Delgrás
La familia Vila, de Ignacio F. Iquino
Mi adorado Juan, de Jerónimo Mihura
- 1950** *L'edera*, de Augusto Genina
Lebbra biana, de Enzo Trapani
Alina, de Giorgio Pastina
- 1951** *Salvate mia figlia*, de Sergio Corbucci
El último Zorro (Il sogno di Zorro), de Mario Soldati
- 1952** *La donna che inventó l'amore*, de Ferruccio Cerio
Cento piccole mamme, de Giulio Morelli
Redenzione, de Piero Cacerini
- 1953** *La burla del diablo (Beat the devil)*, de John Huston
El capitán Fantasma (Capitán Fantasma), de Primo Zeglio
La figlia del diavolo, de Primo Zeglio
- 1954** *Han robado un tranvía (Hanno rubato un tram)*, de M. Bonnard y A. Fabrizi
- 1956** *Cuatro en la frontera*, de Antonio Santillán
- 1957** *Faustina*, de José Luis Sáenz de Heredia
Los ángeles del volante, de Ignacio F. Iquino
Un ángel pasó por Brooklyn, de Ladislao Vajda

LARRAÑAGA, PEDRO

Actor

Avilés

Nacido ocasionalmente en Asturias, vivió largamente en Mutriku durante su infancia y juventud. Dedicado fundamentalmente al teatro, por lo general en compañía de su mujer, la gran actriz María Fernanda Ladrón de Guevara, debutó en el cine en 1927 y alcanzó un notable éxito con la película *La aldea maldita*, en la que también ejerció de productor. Es padre del actor Carlos Larrañaga.

FILMOGRAFÍA (como actor)

- 1927:** *El pilluelo de Madrid*, de Florián Rey
Rosa de Madrid, de Eusebio Fernández Ardavín
Sortilegio, de Agustín de Figueroa
Águilas de acero / Los misterios de Tánger, de Florián Rey



- El Conde de Maravillas*, de José Buchs
1928: *Zalacaín el aventurero*, de Francisco Camacho
1930: *La aldea maldita*, de Florián Rey
1933: *Odio*, de Richard Harland
1939: *¡No quiero, no quiero!*, de Francisco Elías
1943: *Rosas de otoño*, de Juan de Orduña

FILMOGRAFÍA (como guionista)

- 1955:** *Una aventura de Gil Blas*, de Ricardo Muñoz Suay

FILMOGRAFÍA (como productor)

- 1930:** *La aldea maldita*, de Florián Rey

LUIS MARIANO (nombre artístico de Luis Mariano González García)

Actor y cantante

Irun, 12 de agosto de 1920 – Bayona, 16 de julio de 1970

Tras cumplimentar sus estudios en el Conservatorio de San Sebastián, se instala con su familia en Burdeos al estallar la Guerra Civil, donde frecuenta la escuela de Bellas Artes con intención de continuar estudios de Arquitectura en la Universidad. Es en estos momentos cuando debuta en el mundo del cine con la película *Ramuntcho*. En 1940 decide dedicarse exclusivamente a la música, trasladándose a París e iniciando una exitosa carrera como cantante de opereta que le convierten en un auténtico ídolo popular en Francia. Publicó en 1960 su autobiografía, *La chanson de la vie*.

FILMOGRAFÍA

- 1937:** *Ramuntcho*, de René Barberis
1942: *Le chant de l'exilé*, de André Hugon
1943: *L'escalier sans fin*, de Georges Lacombe
1946: *Histoire de chanter*, de Gilles Grangier
Luis Mariano chante, de Louis Leclerc
1947: *Cargamento clandestino (Cargaison clandestine)*, de Alfred Rode
1948: *Fandango*, de Emile E. Reinert
1949: *Je n'aime que toi*, de Pierre Montazel
Pas de week-end pour notre amour, de Pierre Montazel
1950: *Andalousie*, de R. Vernay y Luis Lucia
Vedettes en liberté, de Jacques Guillon
1951: *Au Paus Basque avec Luis Mariano*, de Pierre Apesteguy
Cita en Granada (Rendez-vous á Grenade), de Richard Pottier
Paris chante toujours, de Pierre Montazel
1952: *Violetas imperiales*, de F. Bernal y Richard Pottier
1953: *La route du bonheur / Amical souvenir*, de Maurice Labro y G. Simonelli
La bella de Cádiz, de Eusebio Fernández Ardavín y R. Bernard
Aventuras del barbero de Sevilla, de Ladislao Vajda
Le Tzarewitch, de Arturo María Rabenalt
Quatre jours a Paris, de André Berthomieu
1954: *Napoléon*, de Sacha Guitry
1955: *Alerte aux Canaries*, de André Roy
Si Paris nous était conté, de Sacha Guitry
1956: *El cantor de México (Le chanteur de Mexico)*, de Richard Pottier



- Printemps a Paris*, de Jean-Claude Roy
1958: *Jamaica (À la Jamaïque)*, de André Berthomieu
Sérénade au Texas, de Richard Pottier
1960: *Candide ou l'optimisme au XXe siècle*, de Norbert Carbonnaux
1965: *Les pieds dans la platre*, de Jacques Fabry y Pierre Lary

MARY DEL CARMEN (nombre artístico de María del Carmen Merino)

Actriz

San Sebastián, 1919

Se traslada a mediados de los años 30 a Madrid, donde comienza una discontinua carrera cinematográfica en el cine de la II República. Contrae matrimonio en 1937, y tras participar en la película *Martingala* decide abandonar su trayectoria artística, interrumpida bruscamente por la contienda.

FILMOGRAFÍA

- 1935:** *Es mi hombre*, de Benito Perojo
El cura de aldea, de Francisco Camacho
Rumbo al Cairo, de Benito Perojo
1940: *Martingala*, de Fernando Mignoni

MAUBIAN, MANUEL P.

Ayudante de dirección

San Sebastián, 1906

FILMOGRAFÍA

- 1936:** *María de la O*, de Francisco Elías
1939: *¡No quiero, no quiero!*, de Francisco Elías
1940: *Julietta y Romeo*, de José María Castellví
1942: *Mosquita en palacio*, de Juan Parellada
Enemigos, de Antonio Santillán

MONTENEGRO, CONCHITA (nombre artístico de Concepción Andrés)

Actriz

San Sebastián, 11 de septiembre de 1912

Una de las grandes estrellas del cine español e internacional. Instalada su familia en Madrid a muy temprana edad, marcha a París, donde estudia Danza y Arte Dramático en la Escuela de la Ópera y poco después se convierte en bailarina profesional formando pareja con su hermana. Alcanza un importante éxito con la película muda *Sortilegio*, lo que le permite desarrollar una importante carrera cinematográfica en un primer momento en España y Francia. Apoyada en una indudable fotogenia, *La mujer y el pelele* le reporta



fama internacional y marcha a Hollywood contratada por Metro Goldwyn Mayer y Fox. Allí desarrolla una importante carrera en la que trabaja junto a grandes ídolos del cine americano como Buster Keaton o Ramón Novarro. Regresa a Europa en 1935, donde trabaja a las órdenes de grandes directores en estudios franceses e italianos y opta por no volver a España tras el estallido de la Guerra Civil. Convertida ya en estrella de gran reputación, su vuelta a España en 1941 es celebrada como uno de los puntos clave para el despegue de la producción nacional, pero tres años después contrae matrimonio con el diplomático franquista Ricardo Jiménez Arnau y decide retirarse definitivamente de la pantalla. Retiro total: desde entonces, no ha vuelto a trabajar en el cine y ni tan siquiera concede entrevistas a periodistas ni investigadores. Su único contacto con el mundo artístico consistió en aceptar un homenaje público que le ofreció el Festival de Cine de San Sebastián en 1995, aunque por supuesto sin asistir a él.

FILMOGRAFÍA

- 1927:** *La muñeca rota*, de Reinhardt Blothner
Sortilegio, de Agustín de Figueroa
Rosa de Madrid, de Eusebio Fernández Ardavín
- 1928:** *El Danubio azul (The blue Danube)*, de Paul Sloane
- 1929:** *La mujer y el pelele (La femme et la pantin)*, de Jacques de Baroncelli
- 1930:** *De frente... ¡marchen! (Doughboys)*, de Edward Sedgwick
Sevilla de mis amores (Call of the flesh), de Ramón Novarro
- 1931:** *En cada puerto un amor (Way of a sailor)*, de Marcel Silver
Su última noche, de Chester M. Franklin
Besos al pasar (Strangers may kiss), de George Fitzmaurice
Prohibido (Never the twain shall meet), de W.S. Van Dyke
Hay que casar al príncipe, de Lewis Seiler
El Cisco Kid (The Cisco Kid), de Irving Cummings
- 1932:** *Audaz y galante (The gay caballero)*, de Alfred L. Werker
Marido y mujer (Bad girl), de Bert E. Sebell
- 1933:** *Dos noches (Revenge a Montecarlo)*, de Carlos Borcosque
La melodía prohibida, de Frank R. Strayer
Yo, tú y..., de John Reinhart
- 1934:** *Riendo toda la vida (Laughing at life)*, de Ford L. Beebe
Granaderos del amor, de John Reinhardt
Receta para la felicidad (Handy dandy), de David Butler
Caravana (Caravane), de Erik Charrell
El brindis de la muerte (Hell in Heaven), de John G. Blystone
Asegure a su mujer, de Lewis Seiler
- 1935:** *Noches de París (La vie parisienne/Parisienne life)*, de Robert Siodmack
Le chemin de Rio, de Robert Siodmack
¡No me mates!, de James Bauer
Casino de París (Go into your dance), de Archie Mayo y Busby Berkeley
- 1937:** *O grito da mocedade*, de Raoul Roulien
- 1938:** *Luces de París (Lumières de Paris)*, de Richard Pottier
La venus de l'or, de Jean Delannoy
- 1939:** *L'or du Cristobal*, de Jean Stelli y Jacques Becker
- 1940:** *El nacimiento de Salomé / La nascita di Salomé*, de Jean Choux
El último húsar / L'ultimo ussaro, de Luis Marquina
Yo soy mi rival / L'uomo del romanzo, de Mario Bonnard
Melodías eternas (Melodie eterne), de Carmine Gallone
Conjura en Florencia (Giuliano de Medici), de Ladislao Vajda
- 1941:** *Rojo y negro*, de Carlos Arévalo



- 1942:** *Boda en el infierno*, de Antonio Román
Aventura, de Jerónimo Mihura
1943: *Ídolos*, de Florián Rey
1944: *Lola Montes*, de Antonio Román

MONZÓN, TELESFORO DE **Político**

Bergara, 1904 – Baiona, 1981

Presidente del Partido Nacionalista Vasco en Gipuzkoa y diputado en 1933. Consejero de Gobernación del Gobierno Vasco durante la Guerra Civil. Abandona el partido en la década de los 50 para acercarse a las posiciones de ETA. Mantuvo una discontinua relación con el cine a lo largo de toda su vida, tanto como actor ocasional como músico.

FILMOGRAFÍA (como actor)

- 1932:** *Euzkadi*, de Teodoro Ernandorena
1934: *Aberrri Eguna en Gasteiz*, de Victor Madinabeitia (cortometraje)
1977: *Erreferenduma*, de Antxon Eceiza (cortometraje)

FILMOGRAFÍA (como músico)

- 1968:** *Los hijos de Gernika*, de Segundo Cazalis

PAHISA LÓPEZ-QUERALT, CARLOS **Director de fotografía**

San Sebastián, 1903

Se traslada muy joven a Madrid, donde comienza a trabajar como aprendiz en los estudios Atlántida. Convertido poco después en jefe de laboratorio, realiza en diversos cometidos numerosos cortometrajes y documentales. Su primer largometraje, *Los misterios de Tánger*, data de 1927.

FILMOGRAFÍA (como cámara)

- 1926:** *El cura de aldea*, de Florián Rey
El pilluelo de Madrid, de Florián Rey
1927: *Águilas de acero / Los misterios de Tánger*, de Florián Rey
Jacobito castigador, de Rafael López Rienda (cortometraje)
1928: *El tonto de Lagartera*, de Agustín G. Carrasco (sin acreditar)
Agustina de Aragón, de Florián Rey
Los héroes de la Legión, de Rafael López Rienda (cortometraje)
1931: *Pupín y sus amigos*, de Adolfo Aznar (cortometraje)
1934: *El novio de mamá*, de Florián Rey
Invasión, de Fernando Mignoni
La hermana San Sulpicio, de Florián Rey
El niño de las coles, de José Gaspar
¡Qué tío más grande!, de José Gaspar
1935: *Ir por lana*, de Fernando Delgado (cortometraje)



- 1936:** *Currito de la Cruz*, de Fernando Delgado
Lola de Triana, de José Nieto y Enrique del Campo (sin acreditar)
El genio alegre, de Fernando Delgado
- 1943:** *El triunfo del amor*, de Manuel Blay
- 1944:** *Eugenia de Montijo*, de José López Rubio
- 1945:** *Berruguete*, de Jorge Salviche (cortometraje)
Juan de Juni y Gregorio Hernández, de Jorge Salviche (cortometraje)
- 1946:** *El centauro*, de Antonio Guzmán Merino
Lluvia de hijos, de Fernando Delgado
- 1947:** *El alarido*, de Ferruccio Cerio
- 1949:** *José María el Tempranillo*, de Adolfo Aznar
El rey de Sierra Morena, de Adolfo Aznar
- 1950:** *Truhanes de honor*, de Eduardo García Maroto
- 1952:** *Agua sangrienta*, de Ricardo Torres
- 1953:** *Ciudad universitaria*, de Julio Busch (cortometraje)
- 1954:** *Tres eran tres* (episodio), de Eduardo García Maroto
- 1957:** *Joyas toledanas: el damasquinado*, de J. Torremocha y A. Arroyo (corto)
- 1961:** *Aventuras de Don Quijote*, de Eduardo García Maroto (mediometraje)
- 1964:** *Por la cuenca del Sil*, de Fernando López Heptener (cortometraje)

FILMOGRAFÍA (como segundo operador)

- 1936:** *Nuestra Natacha*, de Benito Perojo
- 1941:** *Fortunato*, de Fernando Delgado
- 1942:** *Éramos siete a la mesa*, de Florián Rey
- 1943:** *La maja del capote*, de Fernando Delgado
- 1957:** *Tremolina*, de Ricardo Núñez

FILMOGRAFÍA (como director de fotografía)

- 1946:** *El doncel de la reina*, de Eusebio Fernández Ardavín
- 1947:** *Cervantes y su obra inmortal*, de A. Valero de Bernabé
- 1948:** *La patria de Cervantes*, de Arturo Pérez Camarero

FILMOGRAFÍA (como operador de sonido)

- 1929:** *La aldea maldita*, de Florián Rey

FILMOGRAFÍA (como director de segunda unidad)

- 1959:** *Salomón y la reina de Saba (Solomon and Sheba)*, de King Vidor

RODRÍGUEZ MÚGICA, FERMÍN

Técnico de sonido

San Sebastián, 1904

FILMOGRAFÍA

- 1940** *La florista de la reina*, de Eusebio Fernández Ardavín
Marianela, de Benito Perojo
- 1941** *El sobre lacrado*, de Francisco Gallardo
Héroe a la fuerza, de Benito Perojo
Pepe Conde, de José López Rubio
- 1942** *Se ha perdido un cadáver*, de José Gaspar y José Corral



SOROZÁBAL MARIEZCURRENA, PABLO

Músico

San Sebastián, 1897 – Madrid, 1988

Tras cumplir su primera formación musical en San Sebastián, continúa estudiando en Madrid y Leipzig. En 1923 debuta como director de orquesta en Berlín. Nombrado director de la Banda Municipal de Madrid, pasa la guerra dando conciertos con ella por toda la zona republicana. En 1986 publicó su autobiografía, *Mi vida y mi obra*.

FILMOGRAFÍA

- 1941** *Jai Alai*, de Ricardo Rodríguez Quintana
- 1955** *Marcelino, pan y vino*, de Ladislao Vajda
- 1960** *María, matrícula de Bilbao*, de Ladislao Vajda
- 1968** *Ama Lur*, de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquet

SUÁREZ, BLANQUITA (nombre artístico de Blanca Suárez Zarza)

Actriz

San Sebastián, 1894

Desarrolla en la década de los 10 una carrera como vedette y vicetiple con un éxito tal que le lleva a ser retratada por Pablo Picasso y le permite debutar en el cine con un pequeño papel en la película muda *La verdad* para el que no encuentra continuidad. La llegada del sonoro, sin embargo, vuelve a abrirle las puertas del mundo del celuloide, realizando una discontinua carrera como actriz a lo largo de más de dos décadas

FILMOGRAFÍA

- 1917** *La verdad*, de J. Massó Ventós
- 1928** *El fabricante de suicidios*, de Francisco Elías
- 1939** *Cuatro Robinsones*, de Eduardo García Maroto
- 1941** *Rojo y negro*, de Carlos Arévalo
- 1942** *Boda accidentada*, de Ignacio F. Iquino
- Aventura*, de Jerónimo Mihura
- 1943** *La chica del gato*, de Ramón Quadreny
- 1952** *¡Ché, qué loco!*, de Ramón Torrado
- 1954** *Sierra maldita*, de Antonio del Amo
- Se prohíbe vivir*, de Luis Ballester
- 1956** *Dos novias para un torero*, de Antonio Román
- 1957** *La violetera*, de Luis César Amadori
- 1961** *Fray Escoba*, de Ramón Torrado



TELLERÍA ARRIZABALAGA, JUAN

Músico

Zegama, 1895 – Madrid, 1949

Estudia en San Sebastián e inicia su carrera como pianista de cafés y cines. Tras pasar por París y Alemania, se instala en 1925 en Madrid, donde compone diversas zarzuelas y canciones que muchas veces interpreta Celia Gámez. Miembro de Falange y amigo personal de José Antonio Primo de Rivera, su composición más famosa es, sin duda alguna, *Cara al sol*, a la que ponen letra Foxá, Alfaro y Ridruejo. Al estallar la guerra es detenido por los republicanos, sorteando la condena a muerte gracias a un fugaz ingreso en la CNT. Finalizada la contienda, se encargó de la cátedra de Música de Cámara del Conservatorio de Madrid y compone diversos himnos falangistas como *Rojo y negro* o *Desfile de la victoria*.

FILMOGRAFÍA

- 1936** *¿Quién me quiere a mí?*, de José Luis Sáenz de Heredia
Centinela, ¡alerta!, de Jean Gremillon
- 1939** *Amores de juventud*, de Julián Torremocha
- 1940** *Cancionera*, de Julián Torremocha
- 1941** *Un alto en el camino*, de Julián Torremocha
Rojo y negro, de Carlos Arévalo
- 1958** *Venta de Vargas*, de Enrique Cahen Salaberry

USANDIZAGA Y SORALUCE, RAMÓN

Músico

San Sebastián, 1889 – San Sebastián, 1964

Hermano del famoso músico José María Usandizaga.

FILMOGRAFÍA

- 1941** *¡Qué contenta estoy!*, de Julio Fleischner
- 1942** *Y tú, ¿quién eres?*, de Julio Fleischner

VILLEGAS LÓPEZ, MANUEL

Crítico y escritor cinematográfico, guionista

San Sebastián, 1906 – Madrid, 1980

Escribe en numerosas publicaciones cinematográficas de la década de los 20, como *Nuestro Cinema*, *Film Popular* o *Films selectos*, y funda en 1932 el *Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes*, así como el cine-club Imagen. Galardonado con el Premio Nacional de Literatura para Argumentos Cinematográficos, pasa la guerra en España pero a su término opta por el exilio en Argentina, donde continúa su labor hasta su regreso a España en 1953.



FILMOGRAFÍA

- 1942** *Oro en la mano*, de Adelqui Millar
- 1945** *La amada inmóvil*, de Luis Bayón Herrera
- 1947** *El jugador*, de León Klimovsky
- 1949** *La guitarra de Gardel*, de León Klimovsky
- 1955** *La chica del barrio*, de Ricardo Núñez
La fierecilla domada, de Antonio Román
- 1956** *Los amantes del desierto*, de varios autores
- 1958** *La violetera*, de Luis César Amadori
- 1962** *Una chica para dos*, de León Klimovsky
- 1971** *La casa de las chivas*, de León Klimovsky



**APÉNDICE 2:
LARGOMETRAJES DE FICCIÓN
PROYECTADOS EN SAN SEBASTIÁN
(17 JULIO 1936 – 1 ABRIL 1939)**



Recoge este listado todos los largometrajes de ficción proyectados en los cines donostiarras durante los años de la contienda. Se detallan en él cinco campos. El primero, el título que recibió la película durante su explotación comercial en el periodo 1936-1939. El segundo, el director o directores de la cinta. En tercer y cuarto lugar, país y año de producción de la película. Cuando alguna fue rodada en un idioma que no es el propio del país productor (por ejemplo, las cintas rodadas en castellano en Hollywood), se señala entre paréntesis su lengua de rodaje. Por último, se señala el número de días de proyección que tuvo la película en las salas donostiarras. En el caso de que una misma cinta se proyectara a un mismo tiempo en dos cines diferentes, se considera independiente cada una de las proyecciones; esto es, una misma película proyectada en dos salas un mismo día contabiliza como dos días de proyección independientes. Cualquier apartado vacío indica la imposibilidad de localizar los datos necesarios.

PELÍCULA	DIRECTOR	PAÍS	AÑO	PROY.
365 noches en Hollywood	George Marshall	EE.UU.	1934	4
39 escalones	Alfred Hitchcock	Reino Unido	1935	7
A brazo partido	D. Ross Lederman	EE.UU.	1933	2
A costa de su honor	D. Ross Lederman	EE.UU.	1932	1
A espaldas de la pista	Carmine Gallone	Alemania	1937	17
A la sombra de los muelles	James Cruze	EE.UU.	1933	1
A las doce en punto	Alan Crosland	EE.UU.	1934	15
A media voz	Lloyd Bacon	EE.UU.	1932	3
A mí los valientes	Robert Hill	EE.UU.	1932	1
A toda hélice	D. Ross Lederman	EE.UU.	1932	2
A todo gas	Edward Cline	EE.UU.	1932	6
A través de la tormenta	Henry King	EE.UU.	1935	4
Abnegación	Robert Florey	EE.UU.	1934	10
Acabe con las mujeres		EE.UU.		2
Adán sin Eva	George Fitzmaurice	EE.UU.	1936	3
Adorable	William Dieterle	EE.UU.	1933	5
Aeropuerto Central	William A. Wellman	EE.UU.	1933	5
Águilas rivales	Russell Birdwell	EE.UU.	1933	1
Ahí va la liebre	Albert de Courville	Reino Unido	1934	1
Ahí viene el novio	Edward Sedgwick	EE.UU.	1934	9
Ahora y siempre	Henry Hathaway	EE.UU.	1934	6
Al borde de la Quinta Avenida	Albert Rogell	EE.UU.	1933	1
Al Capone	Robert Wiene	Alemania	1931	5
Al compás del amor	James Tinling	EE.UU.	1934	8
Al compás del corazón	Norman Taurog	EE.UU.	1934	6
Al llegar la primavera	Paul L. Stein	EE.UU.	1934	2
Al sur de Santa Fe	Bert Glennon	EE.UU.	1932	1
Alarma en Pekín	Herbert Selpin	Alemania	1937	8
Alas en la noche	James Flood	EE.UU.	1935	4
Alas milagrosas	Heinz Paul	Alemania	1935	8
Aldeabaran o La llamada del submarino	Alessandro Blasetti	Italia	1935	3
Alegria estudiantil	Wesley Ruggles	EE.UU.	1933	12



Alegría por el trabajo	Gerhard Tandar	Alemania	1934	4
Alias dinamita	Alan Crosland	EE.UU.	1935	1
Alias la condesa	H.W. Gribble, A. Hall	EE.UU.	1932	11
Alias tú	H. B. Humberstone	EE.UU.	1935	3
Alma libre	Clarence Brown	EE.UU.	1931	2
Alondra	Victor Janson	Alemania	1933	15
Alta escuela (el secreto de C. Carelli)	Erich Engel	Alemania/Austria	1934	3
Amame esta noche	Rouben Mamoulian	EE.UU.	1932	8
Amantes fugitivos	Richard Boleslawski	EE.UU.	1934	2
Amenaza	Ralph Murphy	EE.UU.	1934	4
Amor de húsar	Hubert Marischka	Alemania	1937	3
Amor sublime	William A. Wellman	EE.UU.	1934	6
Amor y alegría	Mark Sandrich	EE.UU.	1934	2
Amor y cuartillas	Hamilton MacFadden	EE.UU.	1934	1
Amores de Hollywood	Raoul Walsh	EE.UU.	1933	1
Amorios (en la nieve)	Max Ophüls	Alemania/Francia	1933	2
Amote sólo a ti	Mario Mattoli	Italia	1935	2
Ana Karenina	Clarence Brown	EE.UU.	1935	2
Anatol, la ciudad trágica	Viktor Tourjansky	Alemania	1936	3
Anda y que te ondulen	René Guissart	Francia	1932	7
Anita, la pelirroja	George Nicholls jr.	EE.UU.	1934	6
Anny, Anny	Carl Lamac	Francia	1934	2
Apostando a Cupido	James Cruze	EE.UU.	1934	2
Aprendió de los marinos	George Marshall	EE.UU.	1934	2
Aquí viene la armada	Lloyd Bacon	EE.UU.	1934	4
Asesinato en la terraza	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1933	1
Así es Hollywood	Joseph Santley	EE.UU.	1934	3
Así se escribe la historia	William Nigh	EE.UU.	1935	5
Atención señoras!	Frank Tuttle	EE.UU.	1934	9
Atlantic Hotel	Carl Lamac	Alemania	1933	2
Audiencia imperial	Friedrich Zelnick	Alemania	1932	6
Ave María	Johannes Riemann	Alemania	1936	6
Aves sin rumbo	Antonio Graciani	España	1934	1
Avidez de tragedia	Howard Hawks	EE.UU.	1932	1
Ay que me caigo!	Clyde Bruckman	EE.UU.	1930	4
Bailando a ciegas	David Burton	EE.UU.	1932	5
Bailes y canciones	Norman Z. McLeod	EE.UU.	1935	6
Bajo el cielo de Cuba	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1931	1
Bajo palabra de honor	Karl Ritter	Alemania	1937	6
Bajo presión	Raoul Walsh	EE.UU.	1935	9
Balas de papel	Ford Beebe	EE.UU.	1935	1
Barcarola	Gerhard Lamprecht	Alemania/Francia	1935	1
Barreras infranqueables	Archie Mayo	EE.UU.	1935	7
Barrio chino	William A. Wellman	EE.UU.	1933	1
Basta de mujeres	Albert S. Rogell	EE.UU.	1934	11
Bella Adelina	Mervyn LeRoy	EE.UU.	1935	11
Boccaccio	Herbert Maisch	Alemania	1936	7
Bodas de despecho	Philip Cahn	EE.UU.	1934	9
Bolero	Wesley Ruggles	EE.UU.	1934	17
Borrachera de nieve	Arnold Franck	Alemania	1931	1
Bosambo	Zoltan Korda	Reino Unido	1935	6
Brillan las estrellas	Hans H. Zerlett	Alemania	1938	8
Brindemos por el amor	Alfred E. Green	EE.UU.	1935	7
Broadway y Hollywood	Willard Mack	EE.UU.	1933	1
Buitres de presidio	L.L.L. Friedlander	EE.UU.	1936	4
Buque sin puerto	Benjamin Stoloff	EE.UU.	1934	7
Burbujas de champán	James Tinling	EE.UU.	1936	6
Buscando guerra	Bob Hill	EE.UU.	1934	1
Caballería ligera	Werner Hochbaum	Alemania	1935	11
Caballeros de capa y espada	Mark Sandrich	EE.UU.	1934	8
Caballeros rústicos	Edward Sedgwick	EE.UU.	1933	7
Calamidad con suerte	John G. Adolphi	EE.UU.	1932	6
Camaradas en el mar	Heinz Paul	Alemania	1938	3
Camino de la horca	Otto Brower	EE.UU.	1932	2
Camino del infierno	Richard Harlan	EE.UU. (cast.)	1931	1



Camisas negras	Giovacchino Forzano	Italia	1933	1
Campeón ciclista	Lloyd Bacon	EE.UU.	1934	0
Campeón?... ¡Narices!	Elliott Nugent	EE.UU.	1934	7
Campeones olímpicos	Erle C. Kenton	EE.UU.	1934	14
Canción de amor	John Cromwell	EE.UU.	1935	16
Canción de cuna	Mitchell Leisen	EE.UU.	1933	8
Canción de mar	Georg Jacoby	Alemania	1937	12
Canción de Oriente	Clarence Brown	EE.UU.	1932	1
Canción de primavera	Carl Froelich	Alemania	1934	3
Candidata a millonaria	Mitchell Leisen	EE.UU.	1935	5
Capricho	Karl Ritter	Alemania	1938	5
Capricho frívolo	Nunzio Malasomma	Italia	1936	3
Capricho imperial	Josef von Sternberg	EE.UU.	1934	6
Capullos de azahar	Elliott Nugent	EE.UU.	1935	4
Caravana	Erik Charell	EE.UU. / Francia	1934	8
Caravana de belleza	Charles Reisner	EE.UU.	1934	2
Cargamento salvaje	Armand Denis	EE.UU.	1934	2
Carmen, la de Triana	Florián Rey	Alemania (cast.)	1938	20
Carnaval y amor	Carl Lamac	Alemania	1934	1
Carolina	Henry King	EE.UU.	1934	2
Casa Internacional	Edward Sutherland	EE.UU.	1933	12
Casada por azar	Wesley Ruggles	EE.UU.	1932	5
Casados a la fuerza	Mario Mattoli	Italia	1937	1
Casino de París	Archie L. Mayo	EE.UU.	1935	9
Casino del mar	Max Gasnier, L.Marcin	EE.UU.	1933	14
Casta diva	Carmine Gallone	Reino Unido	1935	7
Catalina	H.Kosterlitz [Henry Koster]	Austria	1936	10
Catalina de Rusia	Paul Czinner	Reino Unido	1934	4
Cedo gabinete	Carmine Gallone	Reino Unido	1933	1
Centinelas de bronce	Romolo Marcellini	Italia	1937	7
Central Park	John G. Adolphi	EE.UU.	1932	5
Cien días	Franz Wenzler	Italia	1935	1
Cinco cunitas	Henry King	EE.UU.	1936	7
Cinco millones	Carl Boese	Alemania	1938	7
Cinemanía(s)	Clyde Bruckman	EE.UU.	1932	20
Claro de luna	Jack Conway	EE.UU.	1930	2
Clive de la India	Richard Boleslawski	EE.UU.	1936	7
Cocktail musical	A. Edward Sutherland	EE.UU.	1933	13
Comedia trágica	Karl Froelich	Alemania	1936	6
Como gustéis	Paul Czinner	Reino Unido	1936	3
Compañeros	Harry Pollard	EE.UU.	1931	1
Compañeros de juerga	William A. Seiter	EE.UU.	1933	2
Compañeros de viaje	Allan Dwan	EE.UU.	1935	8
Compañeros indómitos	Glenn Tyron	EE.UU.	1936	16
Con música y astucia	Ken Maynard	EE.UU.	1932	1
Concierto (Teatro) en la Corte	Douglas Sirk	Alemania	1936	7
Condenado	Wesley Ruggles	EE.UU.	1929	1
Confiaba en ti	Irving Cummings	EE.UU.	1934	1
Conoce a tu hijo	Lambert Hillyer	EE.UU.	1935	5
Contra el imperio del crimen	William Keighley	EE.UU.	1935	6
Contra la corriente	Ramón Novarro	EE.UU. (cast.)	1935	2
Contrabando	Gustav Ucicky	Alemania	1936	6
Contrabando humano	Allan Dwan	EE.UU.	1936	10
Contrastes	Victor Fleming	EE.UU.	1935	3
Coraceros de Prusia	Gerhard Lamprecht	Alemania	1935	10
Corazones rotos	Philip Moeller	EE.UU.	1935	14
Corresponsal de guerra	Paul Sloane	EE.UU.	1932	1
Crepúsculo rojo	Gustav Ucicky	Alemania	1933	2
Crimen y castigo	Josef von Sternberg	EE.UU.	1935	4
Crimen y castigo	Pierre Chenal	Francia	1934	1
Cruel desengaño	Nick (Nicholas) Grinde	EE.UU.	1932	3
Cualquiera toma el amor en serio	Erich Engel	Alemania	1931	1
Cuando el amor muere	Edward Sloman	EE.UU.	1934	5
Cuando el diablo asoma	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1934	2
Cuando hace falta un amigo	Harry A. Pollard	EE.UU.	1932	1



Cuando la mujer calla	Fritz Kirchhoff	Alemania	1937	3
Cuando volvamos a amarnos	Edward H. Griffith	EE.UU.	1936	9
Cuesta abajo	Louis J. Gasnier	EE.UU. (cast.)	1934	7
Currito de la Cruz	Fernando Delgado	España	1936	2
Curvas peligrosas	A. Esway, Billy Wilder	Francia	1934	2
Czardas (sangre joven)	Georg Jacoby	Alemania	1936	20
Champ - El campeón	King Vidor	EE.UU.	1931	1
Charlie Chan en Egipto	Louis King	EE.UU.	1935	2
Charlie Chan en la pista	H. B.Humberstone	EE.UU.	1936	3
Charlie Chan en Londres	Eugene Forde	EE.UU.	1934	11
Charlie Chan en París	Lewis Seiler	EE.UU.	1935	3
Charlie Chan en Shangai	James Tinling	EE.UU.	1935	13
Chu chin chow / Ali Baba o los 40 ladrones	Walter Forde	Reino Unido	1934	9
Dama por un día	Frank Capra	EE.UU.	1933	3
Damas de presidio	Marion Gering	EE.UU.	1931	14
Danzad locos, danzad	Harry Beaumont	EE.UU.	1931	2
David Copperfield	George Cukor	EE.UU.	1935	2
De cara al cielo	Harry Lachman	EE.UU.	1933	2
De Eva para acá	George Marshall	EE.UU.	1934	4
De tren a tren, dos bodas	Paul Merzbach	Reino Unido	1934	1
Decídase usted		Alemania		8
Dejada en prenda	Alexander Hall	EE.UU.	1934	1
Déjame pasar la noche contigo	Johannes Meyer	Alemania	1932	2
Déjame quererte	Arthur Robison	Alemania	1933	5
Déjame soñar	Harry Joe Brown	EE.UU.	1934	5
Delirios del Trópico	Clarence Badger	EE.UU.	1933	1
Desbanqué Montecarlo	Stephen Roberts	EE.UU.	1935	7
Deseo	Frank Borzage	EE.UU.	1936	9
Desfile de candilejas	Lloyd Bacon	EE.UU.	1933	3
Desfile de pelirroja	Norman Z. McLeod	EE.UU.	1935	6
Desfile de primavera	Géza von Bolváry	Alemania	1935	5
Deuda de honor	Alan James	EE.UU.	1934	4
Deuda saldada	Ray Taylor	EE.UU.	1935	1
Dick Turpin	V. Stafford, J.Hanbury	Reino Unido	1933	1
Dime quién eres tú	Georg Jacoby	Alemania	1933	2
Divina	Alfred Santell	EE.UU.	1935	4
Divorcio en la familia	Charles Reisner	EE.UU.	1932	1
Doble intriga	Scott R. Beal	EE.UU.	1935	6
Doble sacrificio	George Cukor	EE.UU.	1932	1
Doble secuestro	Murray Roth	EE.UU.	1934	2
Doctor Engel - Especialista de niños	Johaness Riemann	Alemania	1936	5
Domador de almas		EE.UU.		6
Don Enredos	James Cruze	EE.UU.	1933	5
Don Quintín el amargao	Luis Marquina	España	1935	8
Donde la ley no existe	Phil Rosen	EE.UU.	1935	2
Donde menos se piensa	Erle C. Kenton	EE.UU.	1934	5
Doña Francisquita	Hans Behrendt	España	1934	4
Dos buenos camaradas	Max Obal	Alemania	1933	9
Dos en uno	Mac Fric	Alemania	1934	2
Dos fusileros sin bala	James Horne	EE.UU.	1935	2
Dos y medio	George Stevens	EE.UU.	1934	7
Duro de pelar	Mervin Le Roy	EE.UU.	1933	1
Duro y a la cabeza	Ray Enright	EE.UU.	1934	3
Duvalles estafador /Duros a peseta	Rene Pujol	Francia	1933	1
El 113	R. J. Sevilla, E. Vilches	España	1933	3
El abogado	William Wyler	EE.UU.	1933	2
El abogado defensor	Irving Cummings	EE.UU.	1932	2
El abuelo de la criatura	R.Marshall,G.McCaren	EE.UU.	1932	2
El acorazado misterioso	Edward Sedgwick	EE.UU.	1935	2
El adivino	Roy del Ruth	EE.UU.	1933	3
El agente secreto	Alfred Hitchcock	Reino Unido	1936	5
El agente secreto / El espía del aire	Harry Piel	Alemania	1932	1
El agua en el suelo	E. Fernández Ardavín	España	1933	3
El altar de la moda	William Dieterle	EE.UU.	1934	7



El amado de los dioses	Basil Dean	Reino Unido	1936	2
El amor a cara y cruz	Johannes Meyer	Alemania	1933	1
El amor de uniforme		Alemania		2
El ángel de las tinieblas	Sidney Franklin	EE.UU.	1935	8
El ángel del arroyo	David Burton	EE.UU.	1934	3
El asesino diabólico	Edward Sutherland	EE.UU.	1933	15
El asesino invisible	Benjamin Stoloff	EE.UU.	1936	10
El aventurero audaz	Roy del Ruth	EE.UU.	1934	6
El bailarín y el trabajador	Luis Marquina	España	1936	10
El baile del Metropol	Frank Wisbar	Alemania	1937	7
El baile del Savoy	Steve Sekely	Austria / Hungría	1935	2
El barbero de Sevilla	Benito Perojo	Alemania (cast.)	1938	25
El barón gitano	H. Hartl, K. Chomette	Alemania/Francia	1935	7
El beso de la muerte	Edward L. Marin	EE.UU.	1932	1
El bólico	D. Ross Lederman	EE.UU.	1932	1
El botones del Hotel Dalmase	Victor Janson	Alemania	1933	2
El brindis de la muerte	John G. Blystone	EE.UU.	1934	1
El caballero del Folies Bergere	Roy del Ruth	EE.UU.	1935	9
El cacique	John G. Blystone	EE.UU.	1935	4
El cantante de Nápoles	Howard Bretherton	EE.UU. (cast.)	1934	7
El cantante de Viena	Carmine Gallone	Alemania	1936	6
El capitán Costali	Hans H. Zerlett	Alemania	1937	8
El capitán odia el mar	Lewis Milestone	EE.UU.	1934	5
El capitán Tormenta	John Reinhardt	EE.UU. (cast.)	1936	6
El cardenal Richelieu	Rowland V. Lee	EE.UU.	1935	3
El carnaval de la vida	Walter Lang	EE.UU.	1935	3
El caso del perro aullador	Alan Crosland	EE.UU.	1934	15
El centauro de Cheyenne	Robert F. Hill	EE.UU.	1931	8
El club de los suicidas	J. Walter Ruben	EE.UU.	1936	6
El club de media noche	G. Hall, A. Somnes	EE.UU.	1933	10
El cofre misterioso	Hamilton MacFadden	EE.UU.	1933	9
El collar de esmeraldas	R. Le Bon, H. Steinhoff	Alemania/Francia	1934	2
El Conde de Montecristo	Rowland V. Lee	EE.UU.	1934	11
El Congreso se divierte	Eric Charell	Alemania	1931	10
El consejero del rey	Victor Saville	Reino Unido	1935	2
El corredor de Marathon	Ewald André Dupont	Alemania	1932	1
El correo de Bombay	Edwin L. Marin	EE.UU.	1934	8
El corsario negro	Amleto Palermi	Italia	1936	5
El crimen del avión	Lloyd Corrigan	EE.UU.	1935	8
El crimen del casino	Edward L. Marin	EE.UU.	1935	3
El crimen del siglo	William Beaudine	EE.UU.	1933	8
El crimen del Vanities	Mitchell Leisen	EE.UU.	1934	11
El crucero Emden		Alemania	1932	2
El cuarto número 309	Jack Conway	EE.UU.	1935	1
El cuatrero	S. Gordon Bennet	EE.UU.	1936	1
El cura de aldea	Francisco Camacho	España	1934	5
El chico millonario	Roy del Ruth	EE.UU.	1934	6
El delator	John Ford	EE.UU.	1935	1
El derecho a la felicidad	Alexander Hall	EE.UU.	1934	4
El despertar de una nación / Camisas marrones	Franz Seitz	Alemania	1933	6
El día que me quieras	John Reinhardt	EE.UU.	1935	8
El diablo embotellado	H. Hilpert, R. Steinbicker	Alemania/Francia	1935	5
El diablo se divierte	William Dieterle	EE.UU.	1933	1
El dictador	Erle C. Kenton	EE.UU.	1933	7
El difunto Christopher Beau	Sam Wood	EE.UU.	1933	1
El dinero maldito	Murray Roth	EE.UU.	1933	1
El doble del rey	Reinhold Schünzel	Alemania	1937	11
El doble novio	Martin Fric	Alemania/Checosl	1934	1
El doctor Frankenstein	James Whale	EE.UU.	1931	2
El doctor X	Michael Curtiz	EE.UU.	1932	12
El domador	David Selman	EE.UU.	1934	1
El don de la labia	Karl Freund	EE.UU.	1934	2
El dorado Oeste	David Howard	EE.UU.	1932	1
El duque de Brunswick	Johannes Meyer	Alemania	1934	5



El embrujo de Manhattan	Stephen Roberts	EE.UU.	1934	4
El emperador de California	Luis Trenker	Alemania	1936	14
El encanto de una noche	R. Schunzel, R. Le Bon	Alemania/Francia	1934	2
El enemigo público número 1	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1934	3
El es inocente	Eugene Forde	EE.UU.	1935	5
El es... ella	R. Le Bon, R. Schünzel	Alemania	1933	1
El escándalo del día	Robert Z. Leonard	EE.UU.	1935	1
El escuadrón blanco	Augusto Genina	Italia	1936	6
El estudiante mendigo	Georg Jacoby	EE.UU.	1936	21
El estudio en rojo	Edwin L. Marin	EE.UU.	1933	2
El expreso de la seda	Ray Enright	EE.UU.	1933	6
El expreso de Shanghai	Josef von Sternberg	EE.UU.	1932	4
El fantasma va al oeste	René Clair	EE.UU.	1936	10
El fantasma vengador	S. G. Bennet, T. Storey	EE.UU.	1932	5
El favorito de la emperatriz	Viktor Jansson	Alemania	1933	2
El forastero	Antionio Ber Ciani	Argentina	1937	1
El fraude	George Abbott	EE.UU.	1931	4
El frente invisible	Richard Eichberg	EE.UU. (alemán)	1932	3
El galante defensor	David Selman	EE.UU.	1935	2
El gato montés	Rosario Pi	España	1935	2
El gato y el violín	William K. Howar d	EE.UU.	1934	1
El gavilán	Marcel L'Herbier	Francia	1933	1
El gondolero de Broadway	Lloyd Bacon	EE.UU.	1935	8
El gran domador	W. Lucas, K. Neumann	EE.UU.	1933	6
El gran impostor	Alan Crosland	EE.UU.	1935	11
El guapo	Roy del Ruth	EE.UU.	1933	4
El hijo de Kong	Ernest B. Schoedsack	EE.UU.	1933	5
El hijo de la parroquia	William J. Cowen	EE.UU.	1933	3
El hijo del carnaval	Alexandre Volkoff	Francia	1934	1
El hijo del cuatrero	Ray Taylor	EE.UU.	1935	10
El hijo del finado	S. Gordon Bennet	EE.UU.	1935	2
El hijo improvisado	Rene Guissart	Francia	1932	6
El hijo perdido	Luis Trenker	Alemania/EE.UU.	1934	4
El hombre de las dos caras	Archie L. Mayo	EE.UU.	1934	6
El hombre de los brillantes	A. Edward Sutherland	EE.UU.	1935	8
El hombre invisible	James Whale	EE.UU.	1933	4
El hombre león	Max Humberstone, H. Bruce Marcin	EE.UU.	1932	8
El hombre que sabía demasiado	Alfred Hitchcock	Reino Unido	1934	9
El hombre y el monstruo	Rouben Mamoulian	EE.UU.	1932	7
El huésped desconocido	E. W. Emo	Alemania	1931	1
El huésped número 13	Albert Ray	EE.UU.	1932	6
El húsar negro	Gerhard Lamprecht	Alemania	1932	4
El incomprensido	Eddie Cline	EE.UU.	1934	11
El irresistible	Geza von Bolvary	Alemania	1937	6
El jinete de la montaña				3
El jorobado / El juramento de Lagardere	René Sti	Francia	1934	2
El lirio dorado	Wesley Ruggles	EE.UU.	1935	4
El lobo	Robert N. Bradbury	EE.UU.	1932	1
El lobo humano	Stuart Walker	EE.UU.	1935	3
El maestro detective	Frantz Seitz	Alemania	1933	5
El malvado Carabel	Edgar Neville	España	1935	1
El marido de mi novia	Rene Guissart	Francia	1931	10
El médico loco (El hombre que trocó su mente)	Henry Edwards	Reino Unido	1936	5
El milagro de la fe	Norman Z. MacLeod	EE.UU.	1932	9
El misterio de Edwyn Drood	Stuart Walker	EE.UU.	1935	2
El misterio de la dama enlutada				1
El misterio del acuarium	George Archainbaud	EE.UU.	1932	3
El misterio del castillo Terocky	Franz Seitz	Alemania	1934	1
El misterio del cuarto amarillo	Marcel L'Herbier	Francia	1930	1
El misterioso señor X	Edgar Selwyn	EE.UU.	1934	1
El modo de amar	Norman Taurog	EE.UU.	1933	14
El monstruo al acecho	Elliott Nugent	EE.UU.	1934	8



El monte atronador	David Howard	EE.UU.	1935	3
El mundo cambia	Mervyn LeRoy	EE.UU.	1933	7
El murciélago		EE.UU.		6
El negocio ante todo	David Butler	EE.UU.	1932	1
El negro que tenía el alma blanca	Benito Perojo	España	1934	2
El neófito	Ray Enright	EE.UU.	1932	1
El nido deshecho	John S. Robertson	EE.UU.	1934	9
El niño de las monjas	José Buchs	España	1935	2
El noveno huésped	Roy William Neill	EE.UU.	1934	3
El novio misterio / Quiero vivir con felicidad	Camillo Mastrocinque	Italia	1938	5
El octavo mandamiento	Arthur Porchet	España	1936	3
El padrino ideal	André Berthomieu	Francia	1933	2
El pan nuestro de cada día	King Vidor	EE.UU.	1934	3
El paraíso del mal	George Fitzmaurice	EE.UU.	1931	1
El payaso de circo	Ray Enright	EE.UU.	1934	13
El pequeño gigante	Roy del Ruth	EE.UU.	1933	3
El perfecto caballero	Tim Whelan	EE.UU.	1935	2
El perro de Flandes	Edward Sloman	EE.UU.	1935	1
El poder invisible	Lambert Hillyer	EE.UU.	1936	10
El poderoso Barnum	Walter Lang	EE.UU.	1934	8
El potro indomable	Alan James	EE.UU.	1933	10
El presidente fantasma	Norman Taurog	EE.UU.	1932	9
El primer amor	John G. Blystone	EE.UU.	1934	9
El prófugo	Cecil B. De Mille	EE.UU.	1931	1
El rapto	Géza von Bolvary	Alemania	1936	9
El rayo de la plata	Thomas Atkins	EE.UU.	1934	9
El rayo lento	Monty Banks	Reino Unido	1936	3
El rayo mortífero	Albert S. Rogell	EE.UU.	1935	5
El refugio	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1934	2
El remolino	Roy William Neill	EE.UU.	1934	1
El retador	Stephen Roberts	EE.UU.	1932	14
El rey de los Campos Eliseos	Max Nosseck	Francia	1934	7
El rey de los fósforos	H. Bretherton, W. Keighley	Reino Unido	1932	8
El rey de los hoteles	Carmine Gallone	Francia	1932	3
El rey del bataclán	Sidney Lanfield	EE.UU.	1935	6
El rey del jazz	J. Murray Anderson	EE.UU.	1930	3
El rey del taxi	Léon Mathot	Francia	1931	1
El rey Salomón de Broadway	Alan Crosland	EE.UU.	1935	6
El rey soldado	Hans Steinhoff	Alemania	1935	5
El secreto de Ana María	Salvador de Alberich	España	1935	8
El secreto de Charlie Chan	Gordon Wiles	Reino Unido	1936	6
El secreto de Madame Blanche	Charles Brabin	EE.UU.	1933	1
El secreto de una vida	Artur Robison	Alemania/Francia	1934	4
El secreto del mar	Albert Rogell	EE.UU.	1933	2
El signo de la cruz	Cecil B. De Mille	EE.UU.	1932	9
El signo de la muerte	Jacques Feyder	Francia	1933	3
El soberano	Veit Harlan	Alemania	1937	7
El sobre lacrado	W. Victor Hanbury	Reino Unido	1935	4
El soldadito del amor	Sidney Lanfield	EE.UU.	1935	3
El tango en Broadway	Louis J. Gasnier	EE.UU. (cast.)	1934	6
El templo de la moda	H. Kenter, E. Holder	Alemania	1935	1
El templo de las hermosas	Harlan Thompson	EE.UU.	1934	8
El teniente del amor	Géza von Bolváry	Alemania	1931	2
El teniente seductor	Ernst Lubitsch	EE.UU.	1931	7
El terror de la Sierra	Lambert Hillyer	EE.UU.	1932	1
El testigo	William Wellman	EE.UU.	1931	7
El tigre de Eschnapur	Richard Eichberg	Alemania	1938	14
El trío de la fortuna	Paul Martin	Alemania	1936	8
El triunfo de Chan	John Blystone	EE.UU.	1932	6
El túnel transatlántico	Maurice Elvey	Reino Unido	1935	6
El último pagano	Richard Thorpe	EE.UU.	1935	5
El último vals de Chopin	Géza von Bolvary	Alemania/Francia	1934	7
El vagabundo millonario	Milton Rosmer	Reino Unido	1935	5
El valiente de Arizona	Charles Vidor	EE.UU.	1935	9



El valor de Charlie Chan	G. Hadden, E. Forde	EE.UU.	1934	9
El valle del infierno	Al Rabock	EE.UU.	1935	7
El velo pintado	Richard Boleslawski	EE.UU.	1934	1
El vengador de la frontera	Lloyd Nosler	EE.UU.	1933	5
El vengador misterioso	David Selman	EE.UU.	1936	1
El viajero solitario	John Robertson	EE.UU.	1933	3
El vidente	Maurice Elvey	Reino Unido	1935	3
El vuelo de la muerte	Guillermo Calles	México	1933	1
Ella o ninguna	Carl Froelich	Alemania	1932	1
En alas de la muerte	Phil Rosen	EE.UU.	1935	2
En derecho propio	Edward F. Cline	EE.UU.	1934	5
En el viejo Kentucky	George Marshall	EE.UU.	1935	8
En la gloria	Kurt Neumann	EE.UU.	1933	2
En lo profundo del mar	Armand Schaeffer	EE.UU.	1934	4
En persona	William A. Seiter	EE.UU.	1935	13
En pos de la ventura	Mervyn Le Roy	EE.UU.	1934	7
Enamorados		Alemania		3
Encadenada	Clarence Brown	EE.UU.	1934	2
Enemigos inseparables	Rian James	EE.UU.	1933	3
Enemigos íntimos	Erle C. Kenton	EE.UU.	1935	6
Enemigos leales	D. Ross Lederman	EE.UU.	1933	1
Entrada de empleados	Roy del Ruth	EE.UU.	1933	6
Entre dos esposas	Hamilton MacFadden	EE.UU.	1932	5
Entre el amor y la muerte	George B. Seitz	EE.UU.	1935	8
Entre sábado y domingo	Gustav Machaty	Checoslovaquia	1931	1
Episodio	Walter Reisch	Austria	1935	2
Eran trece	David Howard	EE.UU. (cast.)	1931	4
Érase una vez (un vals)	Victor Janson	Alemania	1932	3
Es esto amor?	Monte Brice	EE.UU.	1933	1
Es hora de amarnos	David Burton	EE.UU.	1933	2
Es mi hombre	Benito Perojo	España	1934	4
Escándalo en Budapest	S. Sekely, G.v. Bolváry	Alemania	1933	2
Escándalo estudiantil	Elliott Nugent	Reino Unido	1935	9
Escándalos 1935	George White	EE.UU.	1935	5
Escipión el Africano	Carmine Gallone	Italia	1937	5
Escuadra adelante	Carl Froelich	Alemania	1933	7
Eskimo	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1933	1
Espérame	Louis J. Gasnier	EE.UU. (cast.)	1933	16
Espías en acción	Gerhard Lamprecht	Alemania	1933	1
Esplendor	Elliott Nugent	EE.UU.	1935	15
Esposa anónima	Roy del Ruth	EE.UU.	1936	4
Esposados y desposados	Lloyd Bacon	EE.UU.	1930	3
Esposas distraídas	Richard Thorpe	EE.UU.	1935	3
Estigma libertador	James Whale	EE.UU.	1934	7
Estrella de media noche	Stephen Roberts	EE.UU.	1935	13
Estrella de Valencia	Serge de Poligny	Alemania (franc.)	1933	1
Estrictamente confidencial	Frank Capra	EE.UU.	1934	4
Eterno ensueño	Stuart Walker	EE.UU.	1934	7
Eva busca un papá	M. Bonnard, N. Malassoma	Italia / Francia	1933	6
Exterminio	Ray Taylor	EE.UU.	1935	4
Fácil de amar	William Keighley	EE.UU.	1934	6
Felipe Derblay	Fernand Rivers	Francia	1933	7
Fiesta en palacio	Georg Jacoby	Alemania	1934	6
Flor de arrabal	J. Walter Ruben	EE.UU.	1936	2
Fra Diavolo	H. Roach, C. Rogers	EE.UU.	1933	4
Fraskita	Carl Lamac	Austria	1934	5
Fueros humanos	Frank Borzage	EE.UU.	1933	4
Fuga apasionada	Elliott Nugent	EE.UU.	1934	7
Fugitivos en la Isla del Diablo	Albert S. Rogell	EE.UU.	1935	2
Gasparone	Georg Jacoby	Alemania	1937	6
Genoveva de Brabante		Italia		7
Gigolette	Charles Lamont	EE.UU.	1935	3
Gracia y simpatía	Harry Lachman	EE.UU.	1934	2
Gran atracción	Harry Piel	Alemania	1935	3
Granaderos del amor	John Reinhardt	EE.UU. (cast.)	1934	2



Grand Hotel	Edmund Goulding	EE.UU.	1932	2
Grandes ilusiones	Stuart Walker	EE.UU.	1934	4
Grock	Carl Boese	Alemania	1931	2
Guerra de vals	Ludwig Berger	Alemania	1933	6
Guerra sin cuartel (el ocaso del hampa)	George Marshall	EE.UU.	1935	4
Guillermo Tell	Heinz Paul	Alemania	1934	2
Había una vez dos héroes	G. Meins, C. Rogers	EE.UU.	1934	5
Hampa	Phil Jutzi	Alemania	1931	1
Han raptado a un hombre	Gennaro Righelli	Italia	1938	10
Hembra	Michael Curtiz	EE.UU.	1933	10
Héroe o cobarde?	William Wyler	EE.UU.	1932	3
Héroes del azar	D. Ross Lederman	EE.UU.	1933	1
Héroes en África	Herbert Selpin	Alemania	1934	4
Hijos del desierto		EE.UU.		1
Hola bombero!	Lloyd Bacon	EE.UU.	1932	8
Hola hermanita	E. von Stroheim, A. Werker	EE.UU.	1933	1
Hollywood conquistado	David Butler	EE.UU.	1934	10
Hollywood, ciudad de ensueño	George J. Crone	EE.UU. (cast.)	1931	5
Hombre de leyes	William Dieterle	EE.UU.	1933	4
Hombre o ratón?	Norman Taurog	EE.UU.	1936	19
Hombres de blanco	Richard Boleslawski	EE.UU.	1934	3
Hombres de mañana	Frank Borzage	EE.UU.	1934	2
Hombres sin miedo	John Ford	EE.UU.	1932	4
Honor, amor y camándulas	Eddie Buzzell	EE.UU.	1933	4
Horizontes nuevos	David Howard / S. Schneider / R. Walsh	EE.UU. (castellano)	1931	4
Horror en el cuarto negro (oscuro)	Roy William Neill	EE.UU.	1935	6
Hoy o nunca	Anatole Litvak	Francia	1932	1
Hubo que casarlos	Edward Ludwig	EE.UU.	1932	4
Huérfanos en Budapest	Rowland V. Lee	EE.UU.	1933	8
Humanidad	John Francis Dillon	EE.UU.	1933	1
Humo en el bosque		EE.UU.		4
Húsares de la muerte	Karl Hartl	Alemania	1936	13
Identidad desconocida	G. Hall, A. Somnes	EE.UU.	1933	5
Idilio en El Cairo	R. Schunzel, C. Heymann	Alemania/Francia	1933	2
Ídolos de Buenos Aires	Eduardo Morera	Argentina	1934	2
IFI no contesta	Karl Hartl	Alemania/Francia	1932	3
Ignominia	Erle C. Kenton	EE.UU.	1933	2
Ilusión juvenil	Archie Mayo	EE.UU.	1932	3
Ilusiones de gran dama	Gerhard Lamprecht	Alemania	1934	6
Imitación a la vida	John M. Stahl	EE.UU.	1934	8
Intriga china	Murray Roth	EE.UU.	1935	6
Itto	J.B. -Lévy, Marie Epstein	Franc./Marruecos	1934	5
Jack es el hombre	Walter Forde	Reino Unido	1932	2
Jaque al rey	Sam Wood	EE.UU.	1935	6
Joyas funestas	Allan Dwann	EE.UU.	1936	4
Juego de pillos	Hamilton MacFadden	EE.UU.	1932	3
Jugar con fuego	Karl Freund	EE.UU.	1934	2
Julietta compra un hijo	L. King, G. Martínez Sierra	EE.UU. (cast.)	1935	5
Justicia para el indio	D. Ross Lederman	EE.UU.	1932	1
Justicia serrana	David Selman	EE.UU.	1935	1
Juventud audaz	Vin Moore	EE.UU.	1932	1
Juventud moderna	Thornton Freeland	EE.UU.	1932	1
Juventudes rivales	Hamilton MacFadden	EE.UU.	1935	5
Klondike	Phil Rosen	EE.UU.	1932	4
Knock-out	C. Lamac, H. H. Zerlett	Alemania	1935	7
La alegre divorciada	Mark Sandrich	EE.UU.	1934	14
La alegre mentira	William Wyler	EE.UU.	1935	9
La amargura del general Yen	Frank Capra	EE.UU.	1933	3
La bailarina del conjunto	Paul Merzbach	Reino Unido	1935	4
La bailarina vienesa	Paul Martin	Alemania	1937	6
La bandera (Legionarios del Tercio)	Julien Duvivier	Francia	1935	4
La bandera amarilla	Gerhard Lamprecht	Alemania	1937	5
La baronesa Csikos	J. Fleck, Luise Fleck	Alemania	1930	1



La brigada móvil de Scotland Yard	F.W. Kraemer	Reino Unido	1932	6
La buenaventura	William C. McGann	EE.UU. (cast.)	1934	3
La calle 42	L. Bacon, B. Berkeley	EE.UU.	1933	5
La canción del crepúsculo	Victor Saville	Reino Unido	1934	4
La canción del dolor	Leo Bulgakov	EE.UU.	1935	2
La canción del sol	Max Neufeld	Italia	1934	5
La caravana del Oregón		EE.UU.		1
La cena de los acusados	W.S. Van Dyke II	EE.UU.	1934	2
La cita a ciegas	Roy William Neill	EE.UU.	1934	3
La cita de media noche	Christy Cabanne	EE.UU.	1935	7
La ciudad de cartón	Louis King	EE.UU. (cast.)	1933	1
La ciudad sin ley	Howard Hawks	EE.UU.	1935	11
La codicia de oro				1
La comedia de la vida	Howard Hawks	EE.UU.	1934	5
La condesa de Montecristo	Kurt Hartl	Alemania	1932	2
La confidente	George Abott	EE.UU.	1931	7
La consentida	Walter Lang	EE.UU.	1932	1
La cruz y la espada	F. Strayer, M. de Zárrega	EE.UU. (cast.)	1933	7
La chica de la montaña	Lupino Lane	Reino Unido	1932	3
La chica del guardarropa	Sidney Lanfield	EE.UU.	1932	3
La chica del regimiento	P. Billon, Carl Lamac	Aleman. (francés)	1933	3
La dama de Montecarlo	André Berthomieu / Mario Soldati / Robert Wohlmut	Italia / Francia	1938	3
La dama del avión	Albert S. Rogell	EE.UU.	1933	2
La dama del club nocturno	Irving Cummings	EE.UU.	1932	3
La dama fugitiva	Albert S. Rogell	EE.UU.	1934	3
La danza de los ricos	Tay Garnett	EE.UU.	1935	3
La desconocida	Albert S. Rogell	EE.UU.	1935	2
La destrucción del hampa	Sam Wood	EE.UU.	1935	5
La diosa de fuego	L.G. Holden, I. Pichel	EE.UU.	1935	2
La divina gloria	Mervyn Le Roy	EE.UU.	1935	18
La dolorosa	Jean Gremillon	España	1934	6
La doncella de postín	F. Lloyd, Walt Disney	EE.UU.	1934	10
La edad indiscreta	Edward Ludwig	EE.UU.	1935	1
La estatua vengadora	Roy William Neill	EE.UU.	1932	2
La excéntrica	Edward Ludwig	EE.UU.	1935	12
La familia lo desea	Reinhold Schünzel	Alemania	1934	7
La farándula trágica	Roy William Neill	EE.UU.	1933	3
La felicidad no es el dinero	Max Obal	Alemania	1933	2
La feria de la vanidad	Rouben Mamoulian	EE.UU.	1935	3
La feria de la vida	Henry King	EE.UU.	1933	1
La fiera del mar	Lloyd Bacon	EE.UU.	1930	2
La flota celeste	Gennaro Righelli	Italia	1932	2
La garra del gato	Sam Taylor	EE.UU.	1934	2
La gata infernal	Albert S. Rogell	EE.UU.	1934	1
La generalita	Frank Borzage	EE.UU.	1934	17
La golondrina cautiva	Detlef Sierck [Douglas Sirk]	Alemania	1937	10
La gran aventura de Sylvia	George Cukor	EE.UU.	1935	5
La gran duquesa Alejandra	Wilhelm Thiele	Austria	1933	6
La gran duquesa y el camarero	Frank Tuttle	EE.UU.	1934	10
La gran jugada	William Dieterle	EE.UU.	1933	2
La gran llamada	Mario Camerini	Italia	1936	6
La habanera	Detlef Sierck [Douglas Sirk]	Alemania	1937	4
La herencia	Robert Florey	EE.UU.	1933	2
La hermana María	Viktor Gertler	Hungría	1936	6
La hermana San Sulpicio	Florián Rey	España	1934	6
La hiena	Charles Vidor	EE.UU.	1934	3
La hija de Drácula	Lambert Hillyer	EE.UU.	1936	9
La hija de Juan Simón	J. L. Sáenz de Heredia	España	1935	12
La hija del barrio	Kurt Neumann	EE.UU.	1935	2
La hija del penal	E. García Maroto	España	1935	3
La honra del suicida		EE.UU.		1
La hora del cock-tail	Victor Schertzinger	EE.UU.	1933	5
La horda maldita	Henry Hathaway	EE.UU.	1933	4
La huella delatora	D. Ross Lederman	EE.UU.	1932	1



La huella que acusa	Gerhard Lamprecht	Alemania	1936	7
La incomparable Ivonne	Stuart Walker	EE.UU.	1935	4
La insaciable	Lloyd Corrigan	EE.UU.	1932	11
La intrépida	Herman Raymaker	EE.UU.	1934	2
La irlandesita	Lewis Seiler	EE.UU.	1935	9
La isla del misterio	Louis King	EE.UU.	1934	2
La isla del tesoro	Victor Fleming	EE.UU.	1934	1
La jaula de oro	Frank Capra	EE.UU.	1931	2
La kermesse heroica	Jacques Feyder	Francia	1935	4
La legión blanca	Irving Cummings	EE.UU.	1934	7
La ley del talión	Irving Cummings	EE.UU.	1933	1
La locura de Shangay	John G. Blystone	EE.UU.	1933	2
La locura del dólar	Frank Capra	EE.UU.	1932	4
La lotería del amor	Wilhelm Thiele	EE.UU.	1935	4
La lotería del diablo	Sam Taylor	EE.UU.	1932	3
La lucha y el triunfo		Alemania		1
La llama eterna	Sidney Franklin	EE.UU.	1932	1
La llamada de la patria	Paul Wegener	Alemania	1934	1
La llamada de la selva	William A. Wellman	EE.UU.	1935	4
La madrecita	Henry Koster	Aleman./Hungria	1934	3
La magia de la música	George Marshall	EE.UU.	1935	7
La marca de Caín	Louis Friedlander	EE.UU.	1935	8
La marca de la muerte	D. Ross Lederman	EE.UU.	1931	1
La marca de los cuatro	Graham Cutts	Reino Unido	1932	9
La marca del vampiro	Tod Browning	EE.UU.	1935	1
La marcha de Rokowski / Por un millón	Max Neufeld	Alemania	1933	8
La máscara de carne / El asesino incapturable	Christy Cabanne	EE.UU.	1935	5
La máscara de Fu-Manchu	Charles Brabin	EE.UU.	1932	2
La mascota	Léon Mathot	Francia	1935	2
La mejor amiga	Berthold Viertel	Reino Unido	1934	2
La melodía de Broadway 1936	Roy del Ruth	EE.UU.	1935	3
La melodía de la vida	Gregory La Cava	EE.UU.	1932	1
La melodía del corazón	David Burton	EE.UU.	1935	4
La mentira de la gloria	Ben Holmes	EE.UU.	1936	14
La mina fantástica	James Cruze	EE.UU.	1935	1
La momia	Karl Freund	EE.UU.	1932	5
La muchacha de anoche	Peter Paul Brauer	Alemania	1938	6
La muchacha reporter	Howard Higgin	EE.UU.	1932	1
La muchachada de a bordo	Manuel Romero	Argentina	1936	4
La muerte de vacaciones	Mitchell Leisen	EE.UU.	1934	2
La muerte negra		EE.UU.		1
La mujer acusada	Paul Sloane	EE.UU.	1933	10
La mujer de mi marido	David Burton	EE.UU.	1934	4
La mujer que he creado	Harry Beaumont	EE.UU.	1933	1
La mujer triunfa	Ray Enright	EE.UU.	1935	9
La nave de Satán	Harry Lachman	EE.UU.	1935	5
La nave del misterio	Gerhard Lamprecht	Alemania	1935	9
La novena sinfonía	Detlef Sierck [Douglas Sirk]	Alemania	1936	11
La novia alegre	Jack Conway	EE.UU.	1934	1
La novia de Escocia	E. W. Emo	Alemania	1932	1
La novia de Frankenstein	James Whale	EE.UU.	1935	1
La novia de la suerte	Archie L. Mayo	EE.UU.	1934	6
La novia secreta	William Dieterle	EE.UU.	1935	1
La pequeña aventurera	Johannes Meyer	Alemania	1933	1
La pequeña coronela	David Butler	EE.UU.	1935	14
La pequeña Dorrit	Carl Lamac	Alemania	1934	2
La pícaro música	Carmine Gallone	Alemania	1935	2
La pimpinela escarlata	Harold Young	Reino Unido	1933	11
La posada del amor	Hans Behrendt	Alemania	1933	2
La pradera roja	Otto Brower	EE.UU.	1933	10
La princesa de Schoembrun	Johannes Meyer	Austria	1932	2
La princesa de la Zarda	Georg Jacoby	Alemania	1934	8
La princesa O'Hara	David Burton	EE.UU.	1935	7



La reina del amor (sublime melodía)	F.P. Buch, H.B. Fredersdorf	Alemania	1935	10
La reina del barrio	Lewis Seiler	EE.UU.	1935	5
La reina mora	E. Fernández Ardavín	España	1936	4
La rosa de los Tudor (Reina por nueve días)	Robert Stevenson	Reino Unido	1936	12
La ruta de los cielos	Lew Collins	EE.UU.	1933	2
La santa y el loco	Thea von Harbou	Alemania	1934	3
La secuestrada	Tay Garnett	EE.UU.	1932	5
La señorita de los cuentos de Hoffman	Carl Lamac	Alemania	1933	2
La señorita de Trévez	Edgar Neville	España	1936	5
La simpática huerfanita	Irving Cummings	EE.UU.	1935	12
La sublime mentira	Alfred Santell	EE.UU.	1935	2
La tela de araña	William K. Howard	EE.UU.	1934	2
La traviesa juventud	Jean Boyer	Alemania/Francia	1936	10
La tumba india	Richard Eichberg	Alemania	1938	12
La última avanzada	L. Barton, C. Gasnier	EE.UU.	1935	10
La última ofensiva del Marne	Karl Ritter	Alemania	1937	6
La última rosa	K. Anton / F. Clifford	Alemania	1936	6
La última semana				1
La última sinfonía	Fritz Schulz	Austria	1935	1
La venganza de Tom	Benjamin Stoloff	EE.UU.	1931	2
La venganza del desierto	Louis King	EE.UU.	1931	1
La venganza del mar	Wallace Fox	EE.UU.	1934	3
La venus de oro	William A. Seiter	EE.UU.	1934	8
La venus negra	Marc Allegret	Francia	1934	2
La verbena de la paloma	Benito Perojo	España	1935	9
La vestida de rojo	Robert Florey	EE.UU.	1935	10
La vía láctea	Leo McCarey	EE.UU.	1936	5
La víctima del dragón	H. B. Humberstone	EE.UU.	1934	8
La vida comienza a los cuarenta	George Marshall	EE.UU.	1935	1
La vida empieza	E. Flodd / J. Nugent	EE.UU.	1932	1
La vida en broma	Edward Laemmle	EE.UU.	1934	2
La vida es sabrosa	Frank Borzage	EE.UU.	1935	6
La vida nocturna de los dioses	Lowell Sherman	EE.UU.	1934	4
La viuda negra	George Stevens	EE.UU.	1935	7
La viuda soltera	A. Robinson, J. Boyer	Alemania/Francia	1935	1
La voluntad del muerto	George Melford	EE.UU. (cast.)	1930	4
La voz de la selva	Harry Piel	Alemania	1935	7
La voz del corazón	Karl Heinz Martin	Alemania	1937	7
La voz irresistible	Richard Thorpe	EE.UU.	1936	2
La voz seductora	Géza von Bolváry	Alemania	1936	15
La vuelta al hogar (Magda)	Carl Froelich	Alemania	1938	5
La vuelta del perseguido	Alan James	EE.UU.	1934	10
Labios sellados	M. Gasnier, L. Marcin	EE.UU.	1931	8
Las calles de Nueva York	Z. White, Jules Myers	EE.UU.	1931	1
Las Cruzadas	Cecil B. De Mille	EE.UU.	1935	15
Las cuatro hermanitas	George Cukor	EE.UU.	1933	7
Las cuatro invenciones				1
Las dos huerfanitas	Maurice Tourneur	Francia	1933	3
Las fronteras del amor	F. Strayer / M. Zárrega	EE.UU. (cast.)	1934	11
Las maletas del Sr. O.F.	Alexandre Granowsky	Alemania	1931	1
Las manos de Orlac	Karl Freund	EE.UU.	1935	2
Las minas del rey Salomón	Robert Stevenson	Reino Unido	1937	8
Las quiero a todas	Carl Lamac	Alemania	1935	4
Las siete llaves	W. Hamilton, E. Killy	EE.UU.	1935	5
Las telefonistas	E. W. Emo	Alemania	1932	1
Las vírgenes de Wimpole Street	Sydney Franklin	EE.UU.	1934	2
Laska del Río Grande	Edward Laemmle	EE.UU.	1931	1
Limpia, fija y da esplendor	Carl Lamac	Alemania	1935	1
Lo que los dioses destruyen	Walter Lang	EE.UU.	1934	3
Lo que sueñan las mujeres	Géza von Bolváry	Alemania	1933	5
Lobos de mar	Norman Walker	Reino Unido	1935	3
Locuras de estudiantes	David Butler	EE.UU.	1936	4
Los aguafiestas	Fred Guiol	EE.UU.	1935	14



Los amores de Susana	Kurt Neumann	EE.UU.	1935	4
Los buitres del presidio	L. L.L." Friedlander	EE.UU.	1936	4
Los caballeros nacen	Alfred E. Green	EE.UU.	1934	1
Los cinco del jazz	Erich Engel	Alemania	1932	1
Los claveles	Santiago Ontañón	España	1935	5
Los conquistadores	William A. Wellman	EE.UU.	1932	2
Los cuatro invencibles	Wallace Fox	EE.UU.	1935	9
Los defensores del crimen	Louis King	EE.UU.	1936	15
Los desaparecidos	Roy del Ruth	EE.UU.	1933	8
Los diablos del aire	Lloyd Bacon	EE.UU.	1935	16
Los ex ricos	Edward Sedgwick	EE.UU.	1934	7
Los gánsters del aire	Alfred E. Green	EE.UU.	1933	1
Los hilos del chisme	Erle C. Kenton	EE.UU.	1935	2
Los húsares del amor				4
Los millones de Brewster	Thornton Freeland	Reino Unido	1935	2
Los pecados de los hombres	G. Ratoff, Otto Brower	EE.UU.	1936	4
Los señores del Maxim's	Carl Boese	Alemania	1933	5
Los tres amigos	Harry Piel	Alemania	1932	2
Los tres guapos del escuadrón	Carl Boese	Alemania	1932	2
Los últimos días de Pompeya	Ernest B. Schoedsack	EE.UU.	1935	11
Luces de bósforo	Géza von Bolváry	Alemania	1933	2
Lucha contra la muerte roja	Peter Hagen	Alemania	1935	7
Lucha de sexos	Edward Buzzell	EE.UU.	1933	3
Luna de miel para tres	James Tinling	EE.UU.	1934	4
Madame Butterfly	Marion Gering	EE.UU.	1932	5
Mademoiselle docteur (La rival de Mata-Hari)	Sam Wood	EE.UU.	1934	2
Mademoiselle Zaza	Tim Whelan	EE.UU.	1933	2
Madison Square Garden	Harry Joe Brown	EE.UU.	1932	6
Madre Alegría	José Buchs	España	1935	5
Madres de bastidores madres de artistas	Charles R. Brabin	EE.UU.	1933	1
Mamá se casa	Reinhold Schunzel	Alemania	1936	14
Mandalay	Michael Curtiz	EE.UU.	1934	2
Mares de China	Tay Garnett	EE.UU.	1935	3
María Chapdelaine	Julien Duvivier	Francia	1934	3
María Galante	Henry King	EE.UU.	1934	9
María Luisa de Austria	Karl Hartl	Alemania	1934	1
Marido y mujer	Bert E. Sebell	EE.UU. (cast.)	1932	2
Maridos errantes	Robert Milton	EE.UU.	1931	8
Marietta la traviesa	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1935	3
Marinero en tierra	Lloyd Bacon	EE.UU.	1933	14
Mascarada	Willi Forst	Alemania	1934	4
Massacre	Alan Crosland	EE.UU.	1933	10
Matando en (a) la sombra	Michael Curtiz	EE.UU.	1933	11
Mazurca	Willi Forst	Alemania	1935	4
Me estorba el dinero	Max Obal	Alemania	1934	1
Medio millón y una novia	Jack Buchanan	Reino Unido	1933	7
Melodía del arrabal	Louis J. Gasnier	Francia (cast.)	1933	2
Melodía en primavera	Norman Z. McLeod	EE.UU.	1934	6
Melodía gitana	Edmond T. Greville	Reino Unido	1936	11
Melodía rota	Viktor Tourjansky	Alemania	1938	6
Mi ex mujer y yo	Stephen Roberts	EE.UU.	1936	15
Mi mujer	Victor Schertzinger	EE.UU.	1933	1
Mi novia está a bordo	Sam Taylor	EE.UU.	1935	1
Mía serás	Kurt Neumann	EE.UU.	1934	5
Miguelón, o el último contrabandista	A. Aznar, Hans Behrendt	España	1933	1
Mil marcos (por una) noche	Max Mack	Aleman./Checosl.	1933	3
Mimi	Paul L. Stein	Reino Unido	1935	3
Mis labios engañan	John Blystone	EE.UU.	1933	2
Miss Incógnita	John G. Blystone	EE.UU.	1936	10
Monsieur, Madame y Bibi	M. Neufeld, J. Boyer	Francia	1932	3
Montecarlo	Ernst Lubitsch	EE.UU.	1930	6
Morena clara	Florián Rey	España	1936	14
Morir con honor	Buck Jones	EE.UU.	1936	3



Motín en alta mar	Tay Garnett	EE.UU.	1938	6
Muchachas de Viena		Alemania		2
Mujeres peligrosas	James Flood	EE.UU.	1934	1
Mundos privados	Gregory LaCava	EE.UU.	1935	13
Muñeca fingida	Hans Steinhoff	Alemania	1933	2
Muñecos infernales	Tod Browning	EE.UU.	1936	3
Música en el aire	Joe May	EE.UU.	1934	4
Música sobre las olas	Norman Taurog	EE.UU.	1934	6
Música y mujeres	Ray Enright	EE.UU.	1934	8
Música, muchachos	Wesley Ruggles	EE.UU.	1934	5
Nadando en seco	Lloyd Bacon	EE.UU.	1932	14
Nagana	Ernst L. Frank	EE.UU.	1933	3
Neblina	Albert S. Rogell	EE.UU.	1933	1
Nido de águilas	Richard Rosson	EE.UU.	1935	1
No me dejes	Paul Czinner	Reino Unido	1935	2
No me olvides	Augusto Genina	Italia	1935	7
No quiero saber quién eres	Géza von Bolváry	Alemania	1932	5
No sé por qué	Kurt Gerron	Alemania	1935	7
Nobleza baturra	Florián Rey	España	1935	11
Nobleza obliga	Leo McCarey	EE.UU.	1935	9
Nocturno trágico	Paul Wegener	Alemania	1936	9
Noche celestial	George Fitzmaurice	EE.UU.	1931	6
Noche de mayo	G. Ucicky, H. Chomette	Alemania/Francia	1934	1
Noche de tormenta	George Archainbaud	EE.UU.	1935	2
Noche en los bosques de Viena	Georg Jacoby	Austria	1934	5
Noche nupcial	King Vidor	EE.UU.	1935	5
Noche(s) de carnaval		Alemania		5
Noches en venta	Stuart Walker	EE.UU.	1932	6
Noches moscovitas	Alexis Granowsky	Francia	1934	11
Nos divorciamos?	William A. Seiter	EE.UU.	1931	1
Nuestra hijita	John S. Robertson	EE.UU.	1935	6
O todo o nada	Roy del Ruth	EE.UU.	1932	1
Oculto providencia	John G. Adolphi	EE.UU.	1932	1
Ojo por ojo	Nick Grinde	EE.UU.	1935	7
Ojos cariñosos	David Butler	EE.UU.	1934	13
Ojos negros	Victor Tourjanskysky	Francia	1935	5
Ojos que matan	Edwin L. Marin	EE.UU.	1936	2
Órdenes secretas	Gustav Ucicky	Alemania	1931	4
Oriente contra occidente	Herbert Mason	Reino Unido	1936	5
Oriente y occidente	George Melford	EE.UU. (cast.)	1930	3
Oro en la calle	Curtis Bernhardt	Francia	1934	3
Oro en polvo	Wallace Fox	EE.UU.	1936	5
Oro!	Karl Hartl	Alemania	1934	1
Orquideas para ti				1
Os presento a mi esposa	Mitchell Leisen	EE.UU.	1935	4
Otra primavera	Henry King	EE.UU.	1935	9
Paddy (lo mejor a falta de un chico)	Harry Lachman	EE.UU.	1935	4
Papá bohemio	Edward Buzzell	EE.UU.	1934	8
Papá por afición	John G. Blystone	EE.UU.	1932	4
Paprika (granito de sal)	Carl Boese	Alemania	1932	4
Para siempre mía	Lambert Hillyer	EE.UU.	1934	4
Parece que fue ayer	John M. Stahl	EE.UU.	1933	5
Pasado mañana	Frank Borzage	EE.UU.	1932	3
Pasaporte a la fama	John Ford	EE.UU.	1935	4
Paso a la juventud	C. Gallone, S. Veber	Francia	1934	1
Pasto de tiburones	Howard Hawks	EE.UU.	1932	7
Patriotas	Karl Ritter	Alemania	1937	13
Payasos	Jacques Feyder	Francia	1938	7
Paz en la tierra	John Ford	EE.UU.	1934	5
Pecador a medias	Kurt Neumann	EE.UU.	1934	3
Peer Gynt (el emperador de África)	Fritz Wendhausen	Alemania	1934	6
Peggy de mi corazón	Robert Z. Leonard	EE.UU.	1933	1
Pelirrojo	Julien Duvivier	Francia	1932	1
Perlas del ensueño	Leo Bulgakov	EE.UU.	1935	2
Pescada en la calle	Marion Gering	EE.UU.	1933	7



Peter	Henry Koster	EE.UU./Hungria/ Austria	1934	12
Pigmalion	Erich Engel	Alemania	1935	2
Piratas del aire	Christy Cabanne	EE.UU.	1931	1
Pistas secretas	Charles Barton	EE.UU.	1935	8
Pobre niña rica	Irving Cummings	EE.UU.	1936	12
Polvorilla	Victor Fleming	EE.UU.	1933	1
Por el mar viene la ilusión	G.on Bolváry, H.G. Clouzot	Alemania	1933	3
Por la libertad	Curtis Bernhardt / E.H. Knopf/L. Trenker	Alemania	1932	5
Por la patria	Johannes Meyer	Alemania	1935	8
Por la vida de su rival	Worthington Miner	EE.UU.	1934	2
Por los derechos del hombre		Alemania		4
Por mandato imperial	Hans Deppe	Alemania	1937	8
Por nevadas sendas	Eugene Forde	EE.UU.	1936	2
Port Arthur	Nicolas Farkas	Francia	1936	9
Primavera en otoño	Eugene Ford	EE.UU. (cast.)	1933	2
Princesita	George Stevens	EE.UU.	1935	5
Prisionero del odio	John Ford	EE.UU.	1936	10
Procesado de mi vida	J. Boyer, R. Ploquin	Francia	1936	16
Qué hay Nellie?	Mervyn LeRoy	EE.UU.	1934	2
Que pague el diablo!	George Fitzmaurice	EE.UU.	1931	3
Qué semana!	Archie Mayo	EE.UU.	1933	8
Qué tío más grande!	José Gaspar	España	1935	3
Qué vale el dinero?	John Cromwell	EE.UU.	1931	7
Queremos cerveza	Edward Sedgwick	EE.UU.	1933	1
Quex	Hans St einhoff	Alemania	1933	6
Quién la raptó?	Charles Vidor	EE.UU.	1936	17
Quién mató al doctor Crosby?	Edwin L. Marin	EE.UU.	1934	7
Quién me quiere a mí?	J. L. Sáenz de Heredia	España	1936	9
Quiéreme siempre	Victor Schertzinger	EE.UU.	1935	12
Quimeras de Hollywood	Edward Buzzell	EE.UU.	1932	1
Radio patrulla (La)	Edward Cahn	EE.UU.	1932	2
Radio revista / Radio revista 1935	Arthur Woods	Reino Unido	1934	1
Raffles	G. D'Abbadie D'Arrast / Harry Fitzmaurice	EE.UU.	1930	1
Rápteme usted !!!	Leonce Perret	Francia	1932	1
Rayo de sol	Paul Fejos	Austria	1933	3
Raza de valientes		EE.UU.		2
Rebelde	David Butler	EE.UU.	1935	14
Receta para la felicidad		EE.UU.		2
Recordemos aquellas horas	Frank Tuttle	EE.UU.	1934	4
Regina	Erich Waschneck	Alemania	1934	2
Remo Satán	Clyde E. Elliott	EE.UU.	1934	4
Remo Satán	Clyde E. Elliott	EE.UU.	1934	4
Renegados del Oeste	Casey Robinson	EE.UU.	1932	8
Rivales	Edward Laemmle	EE.UU.	1935	6
Rivales de la pista	Serge de Poligny	Alemania/Francia	1932	4
Roberta	William A. Seiter	EE. UU.	1935	0
Robinson moderno	A.E. Sutherland	EE. UU.	1932	2
Romance portugués / Las pupilas del señor rector	José Leitao de Barros	Portugal	1935	2
Romance universitario	Louis King	EE.UU.	1934	2
Romance de estudiantes	Otto Kanturek	Reino Unido	1935	4
Romanza húngara	Heinz Hille	Aleman./Hungria	1932	5
Rosa de Francia	Gordon Wiles	EE.UU. (cast.)	1935	2
Rosario la cortijera	León Artola	España	1935	2
Rosas del Sur	Walter Janssen	Alemania	1934	4
Rosas negras	Paul Martin	Alemania	1935	11
Rose Marie	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1936	7
Rumba	Marion Gering	EE.UU.	1935	8
Rumbo al Cairo	Benito Perojo	España	1935	1
Ruta de héroes ruta imperial	Marcel L'Herbier	Francia	1935	4
S.O.S. Iceberg	A. Franck, Tay Garnett	Alemania/EE.UU.	1933	4
Sábado de juerga	William A. Seiter	EE.UU.	1932	13



Sábado, domingo y lunes	R. Eichberg / G. Fried	Francia	1934	2
Sangre de circo	Richard Boleslawski	EE.UU.	1935	2
Sangre en la nieve	David Selman	EE.UU.	1935	3
Sangre gitana	Richard Wallace	EE.UU.	1934	12
Sangre joven	Frank Borzage	EE.UU.	1932	3
Sangre valiente	Jack English	EE.UU.	1935	1
Santa Juana de Arco	Gustav Ucicky	Alemania	1935	1
Saratoga	Jack Conway	EE.UU.	1937	5
Savoy Hotel, 217	Gustav Ucicky	Alemania	1936	7
Se ha fugado un preso!	Benito Perojo	España	1933	1
Se ha perdido una rubia	Jaap Speyer	Alemania	1933	1
Se ha robado un hombre	Max Ophuls	Francia	1933	2
Se necesita un protector	William Beaudine	EE.UU.	1933	8
Se necesita un rival	John G. Adolphi	EE.UU.	1933	3
Secreto que quema	Robert Siodmack	Alemania/Austria	1933	1
Secretos	Frank Borzage	EE.UU.	1933	1
Secretos de la policía de París	A. Edward Sutherland	EE.UU.	1932	5
Sed de escándalo	Mervyn LeRoy	EE.UU.	1931	3
Sensación en Lisboa	Harry Piel	Alemania	1936	9
Señales en la noche	R. Schneider -Edenkoben	Alemania	1937	6
Señores y criados	Hans H. Zerlett	Alemania	1936	11
Sequoia	C.M. Franklin, E.L. Marin	EE.UU.	1934	3
Shanghai	James Flood	EE.UU.	1935	5
Sherlock Holmes	Karl Hartl	Alemania	1937	11
Si yo tuviera un millón	varios	EE.UU.	1932	14
Siempre viva	Victor Saville	Reino Unido	1934	2
Siete bofetadas	Paul Martin	Alemania	1937	13
Sigamos la flota	Mark Sandrich	EE.UU.	1936	28
Sin familia	Marc Allegret	Francia	1934	8
Sinfonía de amor	Victor Schertzinger	EE.UU.	1934	2
Sinfonías del corazón	G. Hall, A. Somnes	EE.UU.	1933	16
Sobrenatural	Victor Halperin	EE.UU.	1933	8
Sola con su amor	Marion Gering	EE.UU.	1933	4
Soldado profesional	Tay Garnett	EE.UU.	1935	3
Soldados en la tormenta	D. Ross Lederman	EE.UU.	1933	3
Sólo soy un comediante	Erich Engel	Austria / EE. UU.	1935	3
Soltero inocente	Norman Taurog	EE.UU.	1933	13
Sombrero de copa	Mark Sandrich	EE.UU.	1935	9
Sonata triste		Alemania		7
Sor Angélica	Francisco Gargallo	España	1934	4
Soy un vagabundo	Lewis Milestone	EE.UU.	1933	1
Stradivarius	Géza von Bolváry	Alemania	1935	5
Su Alteza la vendedora	Karl Hartl	Alemania/Francia	1933	2
Su gran sacrificio	M. Curtiz, Lloyd Bacon	EE.UU.	1932	8
Su mayor éxito	Johannes Meyer	Alemania	1934	1
Su primer amor	Sam Taylor	EE.UU.	1933	3
Su primera escapada	Chester M. Franklin	EE.UU.	1936	3
Su recompensa				2
Su señoría se divierte	E.A. Dupont	EE.UU.	1935	2
Su última pelea	Archie Mayo	EE.UU.	1933	9
Su único pecado	King Vidor	EE.UU.	1932	1
Sublime engaño	Lewis Seiler	EE.UU.	1936	4
Sublime obsesión	John M. Stahl	EE.UU.	1935	14
Sucedió en Nueva York	Alan Crosland	EE.UU.	1935	7
Sucedió una noche	Frank Capra	EE.UU.	1934	6
Sucedió una vez	Gregory LaCava	EE.UU.	1936	7
Suena el clarín	Stephen Roberts	EE.UU.	1934	10
Sueño de una noche de invierno	Géza von Bolváry	Alemania	1935	8
Sueño dorado	Paul Martin	Alemania/Francia	1932	5
Sueños de juventud	George Stevens	EE.UU.	1935	14
Suicídiate con música	Ben Stollhoff	EE.UU.	1936	11
Superstición	Phil Rosen	EE.UU.	1935	8
Susan Lenox	Robert Z. Leonard	EE.UU.	1931	2
Suspiros de España	Benito Perojo	Alemania (cast.)	1938	20
Tango bar	John Reinhardt	EE.UU. (cast.)	1935	10



Tango nocturno	Fritz Kirchhoff	Alemania	1937	5
Tarzán de las fieras	Robert F. Hill	EE.UU.	1933	2
Tarzán de los monos	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1932	1
Tarzán y su compañera	Cedric Gibbons	EE.UU.	1934	1
Taxi	Roy del Ruth	EE.UU.	1932	5
Te quiero con locura	John J. Boland	EE.UU. (cast.)	1935	7
Te quiero y no sé quién eres	G.von Bolvary, A.Valentin	Alemania/Francia	1933	5
Te quiero, Anita	Victor Janson	Alemania	1932	6
Tempestad en Mont Blanc	Arnold Fanck	Alemania	1930	1
Tienda de antigüedades	Thomas Bentley	Reino Unido	1934	2
Toda una mujer	Gregory LaCava	EE.UU.	1934	4
Todo corazón	David Butler	EE.UU.	1934	1
Todo lo condena	Erle C. Kenton	EE.UU.	1932	16
Todo por el amor	Joe May	Alemania	1933	4
Todos somos uno	Alan Crosland	EE.UU.	1935	7
Torbellino	George Nicholls jr.	EE.UU.	1936	9
Torbellino de sociedad	John G. Blystone	EE.UU.	1934	1
Torero a la fuerza	Leo McCarey	EE.UU.	1932	7
Tovarich	varios	Francia	1935	5
Traidores	Karl Ritter	Alemania	1936	18
Travesía juventud	Henri Decoin	Francia	1936	3
Trece mujeres	George Archainbaud	EE.UU.	1932	6
Treinta segundos de amor	Mario Bonnard	Italia	1936	2
Tres anclados en París	Manuel Romero	Argentina	1938	4
Tres caballeros de frac	Mario Bonnard	Italia	1932	1
Tres lanceros bengalíes	Henry Hathaway	EE.UU.	1935	17
Tres meses de vida	William Nigh	EE.UU.	1935	7
Tres rubias	Lowell J. Sherman	EE.UU.	1932	1
Tribu	M. Contreras Torres	México	1934	1
Triple venganza	David Selman	EE.UU.	1935	3
Truxa y la bailarina /Truxa	Hans H. Zerlett	Alemania	1937	15
Tú eres mi felicidad	Karl Heinz Martin	Alemania / Italia	1936	10
Turandot, princesa de China	Gerhard Lamprecht	Alemania	1934	2
Un americano en Berlín	Karl Heinz Martin	Alemania	1935	3
Un amor de Carlos II / Nell Gwyn	Herbert Wilcox	Reino Unido	1934	2
Un amor en España	A. Meyer, J. Beucler	Alemania	1933	6
Un breve instante	David Burton	EE.UU.	1933	2
Un caso policíaco	Conrad Wiene	Alemania	1932	2
Un hijo en América	Carmine Gallone	Francia / Hungría	1932	3
Un hombre de corazón	Géza von Bolváry	Alemania	1932	7
Un hombre sin entrañas	Nick Grinde	EE.UU.	1935	6
Un joven tímido	Mack Senett	EE.UU.	1935	1
Un ladrón en la alcoba	Ernst Lubitsch	EE.UU.	1932	4
Un loco de verano	Edward Sutherland	EE.UU.	1931	8
Un mal paso	Alan James	EE.UU.	1933	8
Un marido en apuros	Norman McLeod	EE.UU.	1933	6
Un marido infiel	Carl Boese	Alemania	1931	4
Un millón de gracias	Roy del Ruth	EE.UU.	1935	6
Un par de detectives	Eugene Forde	EE.UU.	1935	13
Un par de gitanos	J.W. Horne, C. Rogers	EE.UU.	1936	9
Un par de tíos	Francis Martin	EE.UU.	1933	12
Un secuestro sensacional	Alexander Hall	EE.UU.	1934	4
Un vals para ti	Georg Zorch	Alemania	1934	1
Una amiguita como tú	Carl Lamac	Alemania	1930	2
Una aventura de Sherlock Holmes	William K. Howard	EE.UU.	1932	1
Una aventura en la niebla	Ernest B. Schoedsack	EE.UU.	1933	4
Una aventura en Polonia	Gustav Frölich	Alemania	1934	5
Una aventura en Túnez	Willi Wolff	Alemania	1931	1
Una aventura nupcial	R.Le Bond, R.Schunzel	Alemania/Francia	1932	1
Una aventura transatlántica	Albert S. Rogell	EE.UU.	1935	4
Una avería en la línea	William A. Wellman	EE.UU.	1934	3
Una canción, un beso, una mujer	Géza von Bolváry	Alemania	1932	5
Una Carmen rubia	Victor Janson	Alemania	1935	5
Una chica angelical	William Wyler	EE.UU.	1936	2
Una chica de provincias	William A. Wellman	EE.UU.	1936	5



Una dama sin igual	Ralph Murphy	EE.UU.	1934	8
Una doncella en peligro	Edward Buzzell	EE.UU.	1935	2
Una doncella particular	Monta Bell	EE.UU.	1931	11
Una fiesta en Hollywood	Roy Rowland	EE.UU.	1934	2
Una hora contigo	Ernst Lubitsch	EE.UU.	1932	10
Una muchacha inolvidable	Fritz Kortner	Alemania/Austria	1932	5
Una mujer caprichosa	Stuart Walker	EE.UU.	1932	10
Una mujer de su casa	Alfred E. Green	EE.UU.	1934	7
Una mujer en peligro	José Santugini	España	1935	7
Una mujer fue la causa	Roy William Neill	EE.UU.	1934	1
Una mujer perseguida	M. Gasnier, L.Marcin	EE.UU.	1932	3
Una noche con el emperador	Erich Engel	Alemania	1936	9
Una noche de amor	Victor Schertzinger	EE.UU.	1934	9
Una semana de felicidad	Max Nosseck	España	1934	3
Una semana en la Luna		Alemania		9
Unidos en la venganza	James Flood	EE.UU.	1932	11
Valor y lealtad	David Howard	EE.UU.	1935	3
Vals del Neva	E. W. Emo	Alemania	1935	7
Vals real	Herbert Maisch	Alemania	1935	17
Vampiresas 1933	M. LeRoy, B. Berkeley	EE.UU.	1933	4
Vampiresas 1936	Busby Berkeley	EE.UU.	1935	5
Vanesa	William K. Howard	EE.UU.	1935	1
Variete	N.Farkas, R. E. Vanloo	Alemania/Francia	1935	3
Vaya niña!	Monty Banks	EE.UU.	1934	3
Veinte mil duros	Willy Rozier	España	1935	2
Veinte millones de enamoradas	Ray Enright	EE.UU.	1934	8
Veinte señoritas veinte		Alemania		9
Veinticuatro horas	Marion Gering	EE.UU.	1931	8
Velada de ópera	Richard Boleslawski	EE.UU.	1935	12
Venganza de padre		EE.UU.		8
Venganza de sangre	David Selman	EE.UU.	1935	3
Veronica, la florista	Carl Boese	Alemania	1933	7
Viaje de ida	Tay Garnett	EE.UU.	1932	9
Viaje de novios	G.Fried/J.May/E.Schmidt	Francia / Austria	1932	2
Viaje de placer	Leo McCarey	EE.UU.	1934	10
Vida azarosa	Louis King	EE.UU.	1933	1
Vida de la Boheme	Géza von Bolvary	Austria	1937	14
Vida mía!!	Victor Tourjansky	Alemania	1935	4
Vidas en peligro	James Flood	EE.UU.	1935	14
Vidas rotas	E. Fernández Ardavín	España	1935	3
Viento en popa	Sonnie Hale	Reino Unido	1938	6
Violetas imperiales	Henry Rousell	Francia	1932	2
Violines de Hungría	Max Boyer	Francia	1934	4
Viva el amor	Walter Lang	EE.UU.	1935	5
Viva la libertad	René Clair	Francia	1931	2
Vivamos esta noche	Victor Schertzinger	EE.UU.	1935	3
Vivir	Guido Brignone	Italia	1937	12
Vivir para soñar	Kurt Neumann	EE.UU.	1934	4
Volando hacia Río de Janeiro	Thornton Freeland	EE.UU.	1933	4
Volga en llamas	Victor Tourjansky	Checosl. / Francia	1933	2
Vorágine				4
Vuelan mis canciones	Willi Forst	Alemania	1933	1
Wellington, el duque de hierro	Victor Saville	Reino Unido	1934	10
Wolga-Wolga	Alexandre Volkoff	Alemania	1936	7
Wonder bar	L. Bacon, B. Berkeley	EE.UU.	1934	4
Ya sé tu número	Ray Enright	EE.UU.	1934	10
Yo de día, tú de noche	Ludwig Berger	Alemania	1932	1
Yo soy Susana	Rowland V. Lee	EE.UU.	1933	3
Yo te doy mi corazón	Marcel Varnel	Reino Unido	1935	5
Yo vivo mi vida	W.S. Van Dyke	EE.UU.	1935	5
Yo y la emperatriz	Friedrich Hollaender	Alemania/Francia	1932	1
Yo, tú y ella	John Reinhardt	EE.UU. (cast.)	1933	6
Zapatos al sol	Marco Elter	Italia	1935	3



FUENTES



Archivio Centrale dello Stato

Archivo General de la Administración del Estado

Archivo General de Gipuzkoa-Gipuzkoako Artxibo Orokorra

Archivo General de la Guerra Civil Española

Archivo Municipal de Donostia-San Sebastián

Archivo Municipal de Irun

Archivo del Registro del Banco de España

Biblioteca de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Koldo Mitxelena
Kulturunea

Biblioteca de la Filmoteca Española

Biblioteca Municipal de Donostia-San Sebastián

Biblioteca Nacional

Cineteca Nazionale / Cinecittá

Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca

Filmoteca de Catalunya

Hemeroteca Municipal de Madrid

Mediateca Regionale Toscana



BIBLIOGRAFÍA



- Aguilar, Carlos: *Guía del video-cine*. Cátedra, Madrid, 1986.
- Aguilar, Carlos y Genover, Jaume: *Las estrellas de nuestro cine*. Alianza, Madrid, 1996.
- Aguilar, Santiago: *Edgar Neville: Tres sainetes criminales*. Filmoteca Española. Madrid, 2002.
- Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguer, Ramón: *El cine en la zona nacional (1936-1939)*. Mensajero, Bilbao, 2000.
- Amo, Alfonso del (a cargo de): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996.
- Argentina, Imperio, con la colaboración de Pedro M. Vállora: *Imperio Argentina. Malena Clara*. Temas de Hoy, Madrid, 2001.
- Armiñán, Jaime de: *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*. Tusquets, Barcelona, 2000.
- Ascunce, José Angel: *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*. Michelena, San Sebastián, 1999.
- Cabero, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española. 1896-1949*. Gráficas Cinema, Madrid, 1949.
- Cabeza San Deogracias, José: *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Rialp, Madrid, 2005.
- Cabrerizo, Felipe: *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*. Diputación de Zaragoza, 2006.
- "Frente de Madrid: un primer (y frustrado) intento de apertura hacia un cine de reconciliación nacional". *Mundaiz*, número 67, enero-junio 2004.
 - "Los primeros acuerdos de coproducción entre la España franquista y la Italia fascista (1938)". *Archivos de la Filmoteca*, número 48, octubre 2004.
- Caparrós Lera, José María: *El cine republicano español: 1931-1939*. DOPESA, Barcelona, 1977.
- Carr, Raymond: *España 1808-1936*. Ariel, Barcelona, 1968.
- Del Amo, Alfonso e Ibáñez, María Luisa (colaboración) (coordinadores): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Filmoteca Española / Cátedra, Madrid, 1996.
- Díez Puertas, Emeterio: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2000.
- España, Rafael de: *El cine de Goebbels*. Ariel, Barcelona, 2000.
- Fanés, Félix: *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1981.
- Fernández Cuenca, Carlos: *La guerra de España y el cine* (dos volúmenes). Editorial Nacional, Madrid, 1972.



- Ferro, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 1995.
- Fusi, Juan Pablo: *El problema vasco en la II República*. Turner, Madrid, 1975.
- Gasca, Luis: *Un siglo de cine español*. Planeta, Barcelona, 1988.
- Gómez Mesa, Luis: *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977 (documentación y crítica)*. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1978.
- Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española, Madrid, 1994.
- *El cine español en el exilio 1936-1939*. Lumen, Barcelona, 1976.
 - *El cine sonoro en la II República*. Lumen, Barcelona, 1977.
 - "El cine sonoro (1930-1939)". En VV.AA.: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, 1995.
 - *1936-1939. La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Filmoteca Española, Madrid, 1986.
- Heinink, J. B.: "Celuloides cómicos o el humor en libertad condicional". *Archivos de la Filmoteca*, número 40, año 2002.
- *Catálogo de las películas estrenadas en Vizcaya 1929-1937. Volumen I: Índices*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1986.
- Hull, David Stewart: *Il cinema nel III Reich. Studio sul cinema tedesco degli anni 1933-1945*. Cinque lune, Roma, 1972.
- Jardiel Poncela, Evangelina: *Enrique Jardiel Poncela: mi padre*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Larrañaga, Koldo y Calvo, Enrique: *Lo vasco en el cine (las películas)*. Filmoteca Vasca / Eusko Jaurlaritza / Fundación Caja Vital, 1997.
- *Lo vasco en el cine (las personas)*. Filmoteca Vasca / Eusko Jaurlaritza / Fundación Caja Vital, 1999.
- Méndez-Leite, Fernando: *Historia del cine español*. Rialp, Madrid, 1965.
- Moreiro, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*. Algaba, Madrid, 2004.
- Nicolás Meseguer, Manuel: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2004.
- Pablo, Santiago de: *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*. Diputación Foral de Álava = Arabako Foru Aldundia, Vitoria, 1995.
- Pérez Perucha, Julio: *El cinema de Luis Marquina*. 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983.



- Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995). Flor en la sombra*. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1997.
- Pérez Perucha, Julio; Álvarez, Rosa; Sala, Ramón: *El cinema del gobierno republicano entre 1936-1939*. XXI Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 1979.
- Romani, Cinzia: *Le dive del III Reich*. Gremese, Roma, 1981.
- Rotellar, Manuel: *Cine español de la República*. XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1977.
- Sada, Javier María: *Cinematógrafos donostiarras*. Euskadiko Filmategia = Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991.
- Savio, Francesco: *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Sonzogno, Milán, 1975.
- Thomas, Hugh: *La Guerra Civil Española*. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.
- Trapiello, Andrés: *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Planeta, Barcelona, 1994.
- Zunzunegui, Santos: *El cine en el País Vasco*. Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.
- VV.AA.: *Cine español 1895-1983*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.
- VV.AA.: *Registi e operatori di fronte alle immagini e alla realtà della Guerra di Spagna*. Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza per la Biennale di Venezia, Turín, 1976.

