

**HISPANO FILM PRODUKTION. UNA
AVENTURA ESPAÑOLISTA EN EL
TERCER REICH**

Manuel Nicolás Meseguer

Santander

Shangrila, 2017

348 páginas

24 euros



**LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA
PROPAGANDA FASCISTA (1936-1943)**

Daniela Aronica

Santander

Shangrila, 2017

500 páginas

26 euros



Pocos días después del estallido de la Guerra Civil Española, resultó patente que la mayor parte de los recursos de la industria cinematográfica del país se encontraban en territorio del gobierno legítimo. Emplazada fundamentalmente en Madrid y Barcelona, la infraestructura de la producción cinematográfica había pasado a ser controlada por sindicatos y trabajadores, que comenzaron a realizar de inmediato un cine de propaganda afín a sus causas y fines políticos. Poco después, la reorganización de instituciones propagandísticas de los gobiernos de la República y de la Generalitat daría paso a estrategias de movilización de las masas ante el esfuerzo de la guerra en las que el cine ocupó un papel relevante. Unido a esto, un nutrido grupo de agentes y operadores de los noticiarios cinematográficos internacionales, incluida la Unión Soviética, acudieron desde los primeros días del conflicto a sus lugares emblemáticos para recoger las imágenes del torbellino que atravesaba el país durante el verano y el otoño de 1936. Muchos de estos cineastas, acompañados de reconocidos escritores, intelectuales y reporteros fotográficos, contribuyeron a configurar un potente imaginario (protagonizado por iconos bien conocidos como el del miliciano, la víctima del bombardeo, las brigadas internacionales, las figuras carismáticas como Pasionaria...), casi siempre elaborado desde la parte de España controlada por el gobierno republicano. Un imaginario que perduraría más allá de la guerra y con el que todavía identificamos predominantemente aquellos años.

Frente a esto, el bando sublevado se encontró en un primer momento con carencias importantes en el terreno de la propaganda cinematográfica. Aunque los altos directivos de algunas de las compañías más importantes del cine español del momento (como Cifesa o CEA) se decantaron rápidamente por el bando nacional y, durante la guerra, la ciudad de San Sebastián se convirtió en el refugio y lugar de encuentro de las figuras más destacadas del mundillo de la industria, su operatividad era casi nula al carecer de recursos e in-

fraestructura con sus empresas ocupadas o desmanteladas. De este modo, al igual que ocurrió con el suministro de armamento, de medios de transporte y de tropas expedicionarias, la ayuda de la Alemania nazi y la Italia fascista resultó fundamental para la producción de propaganda en el bando nacional, tanto en esas primeras semanas de incertidumbre como durante el resto de la guerra. Poco a poco, con la gradual puesta en pie de la administración franquista, la organización del Servicio de Propaganda dirigido por Dionisio Ridruejo daría paso al Departamento Nacional de Cinematografía, creado en abril de 1938 para consolidar una maquinaria de propaganda cinematográfica institucional propia.

Los libros de Manuel Nicolás Meseguer y Daniela Aronica dan cumplida cuenta del entramado de intereses políticos, económicos y estratégicos que unieron a los golpistas españoles con sus aliados alemanes e italianos a través de la propaganda cinematográfica. En ocasiones, los fines perseguidos por los distintos regímenes totalitarios no eran del todo coincidentes. La Alemania nazi y la Italia fascista produjeron abundante propaganda durante la guerra con fines políticos y geoestratégicos propios, entre los que destacaban el control del Mediterráneo occidental, por el que Mussolini competía con Francia, o el enfrentamiento con la Unión Soviética, bajo el que Hitler quería legitimar sus ansias expansionistas por Europa. El uso propagandístico de la guerra en España por estas potencias totalitarias también cumplía un papel hacia su público interno, por un lado, cohesionando a su población ante amenazas externas más o menos reales y, por otro, mostrando también la fortaleza militar y doctrinal de sus regímenes, cuyos voluntarios protagonizaban gestas presentadas con convincente ampulosidad, provocando en ocasiones el recelo de los militares españoles.

Manuel Nicolás Meseguer retoma y en gran medida reescribe y completa materiales de notable interés que había presentado en su libro *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Univer-

sidad de Murcia, 2004). En este caso, el foco se dirige con más precisión hacia la labor de Hispano Film Produktion (HFP), una de las herramientas fundamentales de desarrollo del cine español partidario de la causa franquista con los nazis. De hecho, a través de ella se produjeron los documentales de propaganda más destacados del bando franquista, como las dos versiones de *Helden in Spanien / España heroica* (de Fritz C. Mauch y Joaquín Reig Gosálbez, respectivamente, 1938), *Die Geissel der Welt* (Carl Junghans, 1937) o *Arriba España!* En estos filmes fue decisiva la intervención de Joaquín Reig, delegado de Falange en Berlín y, como demostró fehacientemente en sus documentales de agitación, hábil propagandista. En realidad, HFP surgió como resultado circunstancial del proceso de expansión internacional de Cifesa acometido desde principios de 1936. En plena fase de crecimiento, la productora había desplegado agencias por diversos países sudamericanos, así como en Berlín, a lo largo de los primeros meses de ese año. Resultado de esta infraestructura transnacional, abortada al iniciarse la guerra civil, nos encontramos con un personaje como Johannes W. Ther, asociado a la compañía valenciana para distribuir sus materiales en Alemania en mayo de 1936 (p. 45). Otra figura que, según Nicolás Meseguer, ganaría un peso decisivo posteriormente en las películas de HFP sería el delegado de Cifesa en La Habana: Norberto Soliño (p. 119). De este modo, aunque el estallido de la guerra civil supusiera un parón para la estructura industrial de Cifesa, la red de contactos creada permitió la puesta en marcha de proyectos en los que pudo intervenir de manera más o menos indirecta. Resulta esencial, en este sentido, referirnos a su activo más importante en el periodo anterior a la guerra: su gran estrella Imperio Argentina.

Nicolás Meseguer recorre (hay que señalar que sus referencias bibliográficas no son demasiado extensas en este aspecto) el estado de la industria cinematográfica alemana en los años inmediatamente anteriores al inicio de la Segunda Gue-

rra Mundial, subrayando el carácter estratégico de una política de grandes estrellas (muchas de ellas importadas de otras cinematografías europeas) con la finalidad de consolidar una industria capaz de competir con Hollywood. En esta búsqueda de una proyección a escala planetaria, la aportación de Imperio Argentina podía resultar valiosa para llevar a cabo uno de los planes estratégicos de Goebbels: expandir el cine alemán por América Latina. Sin embargo, la llegada de la actriz no acabó por cuajar en el proyecto del Ministro de Propaganda nazi, al igual que ocurrió con otros casos como el de Ingrid Bergman. Es cierto que Adolf Hitler, «el crítico cinematográfico más influyente de Alemania» (p. 210), sentía particular atracción por la protagonista de *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), pero, a pesar de ello, la aportación de HFP a la industria del cine en Alemania ocupa «un lugar anecdótico», incluso aunque productores y directores de la talla de Florián Rey y Benito Perojo «pusieron en juego todos los ingredientes de éxito del periodo republicano» (p. 279). Por otro lado, los documentales de guerra realizados por Joaquín Reig (cuyas locuciones completas aparecen en forma bilingüe en un anexo al final del libro) son objeto de un análisis revelador sobre sus constantes retóricas que se integrarán en el adoctrinamiento franquista. Forman parte de esta estrategia, por ejemplo, la constante oposición entre el campo, donde se concentran las esencias de lo español, frente a la ciudad dada a la corrupción. También resulta interesante observar la circulación por España y Alemania de estos filmes de agitación hasta que los cambios en la coyuntura política les convierten en un material conflictivo, sobre todo poco después de acabada la guerra, cuando el pacto germano-soviético firmado por Ribbentrop y Molótv en agosto de 1939 convirtió el tema de la guerra civil española «en un asunto incómodo para la política diplomática alemana» (p. 171). No menos conflictivos resultaron algunos modos de abordar la propaganda cinematográfica por parte de los reporteros enviados por la Italia fas-

cista a la guerra de España. Daniela Aronica nos cuenta, por ejemplo, la frustración que supuso la carencia de imágenes de la toma de Málaga, en la que el cuerpo expedicionario italiano tuvo un marcado protagonismo. Debido a una mezcla de desentendimiento e ineficacia, y para la desesperación de los propagandistas italianos, los espectadores de su país no pudieron ver imágenes de sus tropas desfilando triunfantes por las calles de la ciudad andaluza. Lo mismo ocurrió, aunque en esta ocasión con una manifiesta voluntad de ocultamiento, ante el descalabro sufrido en Guadalajara (p. 107). En cualquier caso, a diferencia de lo ocurrido con Alemania, donde el apoyo de organismos gubernamentales de propaganda cinematográfica se combinó con una intervención de la industria y compañías privadas, la intervención de la Italia fascista en la guerra española se vinculó casi exclusivamente a los órganos de propaganda institucionales; fundamentalmente, a través de LUCE, institución cuya mostración de los acontecimientos recogidos por sus noticiarios y documentales, como nos cuenta Daniela Aronica, no respondía en genérico a la del Estado italiano fascista, sino a la propia y personal de Mussolini (p. 56).

La abundante producción de noticiarios y documentales por parte de los italianos y, sobre todo, el modo en el que se integraba en un sistema genérico de propaganda coordinado con la radio, las revistas ilustradas y la prensa general se convertiría en un modelo a seguir por los falangistas. Al fin y al cabo, para ellos, los fascistas constituían un referente más próximo que los alemanes tanto en las implicaciones ideológicas y culturales como en el desarrollo de las industrias de la comunicación. En este sentido, el *Ufficio Spagna*, organismo creado por Mussolini en diciembre de 1936 (p. 45) y que luego conocería algunas transformaciones convirtiéndose en el *Ufficio Stampa Italiano*, supuso una fuente de inspiración para el engranaje de la propaganda en el bando franquista una vez encajado en la administración del nuevo estado.

Los *cinogiornali* siempre mostraron una visión idílica de las relaciones entre españoles e italianos (p. 108). Pero, como Daniela Aronica desvela en variados ejemplos de su texto, los recelos entre los aliados no eran infrecuentes, sobre todo debido al exagerado protagonismo que se otorgaba a las tropas italianas en determinadas campañas. También, a la autonomía operativa que mostraron en algunas ocasiones, sobre todo en sus bombardeos desde sus bases en las islas Baleares. No olvidemos que consolidar la presencia italiana en el Mediterráneo era un objetivo esencial para entender su intervención en España.

Entre las aportaciones más interesantes del libro se encuentran los detallados análisis de los documentales y noticiarios, contrastados con los hechos históricos y sobre todo recorridos en su configuración textual y retórica. El libro revela un trabajo muy riguroso de archivo, de acceso a documentación y de perspicacia analítica. Saca a la luz materiales poco conocidos y de enorme interés como el filme *I legionari italiani in Catalonia* (1939) producida, fuera del ámbito de control de LUCE, por la sección cinematográfica del CTV (Corpo di Truppe Volontarie), de los que la autora ofrece análisis e información de indudable interés. Quizá por la enorme abundancia de información se pueda explicar algún desliz, como cuando la autora menciona la entrada victoriosa de las tropas de Franco en Valencia y Sagunto en noviembre de 1938 (p. 139). También, hubiera sido aconsejable una profunda revisión de estilo y de expresiones que oscurecen la clara comprensión de algunos fragmentos. Pero, como compensación, el libro ofrece detallados análisis y abundantes fotografías, que culminan con el

interesantísimo recorrido por dos documentales del final de la guerra: *No pasaran!* (sic) y *iSpaña, una, grande, libre!* (Giorgio Ferroni, 1939). Mientras que el primero fue producido por LUCE, el segundo supone la casi insólita entrada de una productora privada, Incom, en la producción de propaganda de guerra. Ambos documentales, recorridos con minuciosidad, suponen el cierre de una colaboración con el bando franquista que tuvo un peso decisivo en la proyección internacional del conflicto.

En definitiva, nos encontramos ante dos excelentes aportaciones para el conocimiento de la intervención extranjera en la propaganda cinematográfica del bando franquista. A pesar de que existe algún trabajo notable en el campo académico en forma de tesis doctoral, todavía queda pendiente la publicación divulgativa de algún estudio de similares características y profundidad dedicado al caso portugués, la tercera pata del apoyo cinematográfico internacional al bando nacional. En cualquier caso, los libros de Meseguer y Aronica consolidan el conocimiento cada vez más detallado del papel del cine como arma propagandística durante la Guerra Civil Española. En estos avances en la investigación, me parece necesario elogiar, para finalizar, la esforzada labor de la editorial cántabra Shangrila. Gracias a su iniciativa podemos tener acceso a un tipo de trabajos que encuentran cada vez menor salida en las editoriales comerciales (y podríamos añadir también institucionales). Esta encomiable labor resulta fundamental para el avance de los estudios históricos sobre el cine español.

Vicente J. Benet