

INTER ARMAS SILENT ARTES II. LA ESTRATEGIA DOCUMENTALISTA DE FALANGE CON LOS ALIADOS NAZIS: 1937-1938

INTER ARMAS SILENT ARTES II.

The Falangist Documentary Strategy with the Nazi Allies: 1937-1938

MARTA MUÑOZ AUNIÓN^a

Goethe Universität-Frankfurt am Main

DOI: 10.15366/secuencias2021.54.001

RESUMEN

El presente texto es resultado de un proceso de investigación extendido por varios años en el Archivo Federal de Alemania. El objeto de estudio es la relación establecida entre Falange Española Tradicionalista y de las JONS a través de la productora Cinematografía Española Americana (CEA) con el consorcio cinematográfico europeo Tobis-Klangfilm con la finalidad de asegurar una línea de producción documentalista de propaganda para el bando alzado durante los años de la Guerra Civil (1936-1939). La estrategia falangista con la industria cinematográfica alemana para realizar cortometrajes, documentales y noticiarios de propaganda es de gran importancia. Su descripción y análisis aportan una base desde la que entender con mayor profundidad el carácter y el funcionamiento de los sucesivos acuerdos cinematográficos firmados por el bando alzado y el Tercer Reich, al igual que el posterior desarrollo de sus relaciones en el ámbito del cine una vez concluida la guerra. Estas páginas alumbran el proceso de producción de algunos cortometrajes falangistas y proponen posibles respuestas a algunas cuestiones abiertas en relación con los documentales *Arriba España!* y *Romancero marroquí*.

Palabras clave: Guerra Civil, Falange, Tercer Reich, propaganda, documentales.

ABSTRACT

This paper is the result of a research process spanning several years at the German Federal Archives. It addresses the relationship established between Falange Española Tradicionalista y de las JONS through the Spanish American Cinematography (CEA) production company and the European film consortium Tobis-Klangfilm, which aimed to secure cinematographic propaganda for the military rebellion of July 18, 1936, against the Second Spanish Republic. The Falange's strategy implemented with the German film industry to produce short films, documentaries and propaganda newsreels is of great importance for Spanish film history. Its description and analysis provide a basis from which to understand in greater depth the character and functioning of the official film agreements signed by Franco's Spain and the Third Reich during the Spanish Civil War (1936-1939). Equally, it helps to study the development of their cinematographic relationship after the end of the Civil War. Accordingly, this paper sheds light on the production process of some Falange short films and tries to give answers to some open questions regarding the documentaries *Arriba España!* and *Romancero marroquí*.

Keywords: Spanish Civil War, Falange, Third Reich, propaganda, documentaries.

[A] MARTA MUÑOZ AUNIÓN es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Hispalense de Sevilla y doctora en Historia y Teoría del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado diversos artículos relacionados con la colaboración hispano-alemana en el ámbito propagandístico y cinematográfico durante la Guerra Civil Española. Es docente en el *Institut für Romanische Sprachen und Literaturen* de la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno (Alemania) desde 2007. La presente investigación se enmarca dentro del proyecto TRANS.ARCH: «Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses» financiado por la Unión Europea (<<https://trans-arch.org/>>).

Introducción

El presente texto constituye el segundo resultado de un proceso de investigación extendido por varios años en el Archivo Federal de Alemania. Aspira a desvelar algunos aspectos de las dinámicas de colaboración hispano-germanas en el periodo 1937-1938, concretamente la relación establecida entre Falange Española Tradicionalista y de las JONS a través de la productora Cinematografía Española Americana (CEA) con el consorcio cinematográfico transeuropeo Tobis con la finalidad de asegurar una línea de producción documentalista de propaganda para el bando alzado durante los años de la guerra. Se emplean para ello investigaciones previas publicadas en España en los últimos años sobre las actividades propagandísticas del bando rebelde durante la Guerra Civil, las cuales como la de Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca (2011)¹ han puesto de relieve la extensión y profundidad de las mismas, así como los principales vértices y protagonistas que las conformaron. Igualmente, esta investigación se apoya en los resultados aportados por Manuel Nicolás Meseguer en relación con la iniciativa privada que acometió la productora Hispano Film Produktion (2017)². Gracias a ellos, es posible reconstruir aspectos de la cooperación hispano alemana más allá de los contactos institucionales o diplomáticos que marcaron la posterior firma de tratados entre ambos regímenes. También se recurre a textos científicos de procedencia alemana que, sin tener una relación directa con la Guerra Civil, aportan datos de interés que nos permiten no solo completar algunas cuestiones, sino también formular hipótesis con relación a preguntas aún no resueltas.

Al respecto, los contactos del falangismo con Tobis a través de la productora madrileña Cinematográfica Española Americana (CEA) a partir de 1937 constituyen una de esas facetas de la cooperación entre nazis y rebeldes españoles sobre la que aún parece necesario discutir. Hasta la fecha no se ha podido dilucidar el grado de participación de Tobis-Klangfilm en la creación de CEA en 1932 y su posible influencia en las decisiones de la productora madrileña antes, durante y después de la guerra. Tampoco conocemos mucho sobre el involucramiento de Falange Española con ambas productoras ni sobre la extensión del carácter oficioso de estos contactos. Igualmente, a pesar de existir alguna hipótesis al respecto, seguimos sin identificar los motivos que llevaron a retirar de la pantalla tras su estreno europeo en Viena en 1938 el primer documental de guerra elaborado por los rebeldes, *Arriba España!* Al igual que nos falta completar datos referentes a los pormenores del rodaje y montaje de una de las obras más significativas de este periodo realizada en el bando nacional, el documental *Romancero marroquí*, el cual ocupa un puesto de honor en la historia del cine español por su carácter etnográfico y la calidad fílmica de su factura.

A lo largo del texto se atiende principalmente al contexto de producción y realización, así como a los responsables de los noticiarios y documentales mencionados sin entrar a analizarlos como obras fílmicas. La reconstrucción del proceso de producción y rodaje, así como el posterior montaje en instalaciones berlinesas puestas a disposición de los rebeldes españoles bajo determinadas condiciones y el control de los funcionarios nazis, supone una parte importante de estas páginas. Se analiza para ello un número limitado de actas del Archivo Federal Alemán, cuyo contenido está directamente relacionado con las cuestiones a tratar. Los resultados procedentes

[1] Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra - Filmoteca Española, 2011).

[2] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1939)* (Santander, Shangrila, 2017).

de la bibliografía alemana en torno a Tobis-Klangfilm o las instituciones nazis son igualmente relevantes para aclarar la estructura, el funcionamiento y el desarrollo de la industria del cine alemán a partir del ascenso al poder del partido nazi en 1933, ya que el paulatino control político de la producción cinematográfica en el Tercer Reich tendrá repercusiones en la cooperación con el bando alzado durante la Guerra Civil. En primer lugar se hace referencia a Tobis-Klangfilm y su estrategia para enfrentar los desafíos que surgen ante la aparición de la tecnología sonora a principios de la década de los treinta y mantener su dominio comercial en el continente europeo. A continuación se presenta el modo en que Tobis se introduce en el mercado español a través de CEA con la intención de utilizar esta productora como puente de conexión con los países latinoamericanos y el ámbito del cine en español. En la investigación se propone que una vez estallada la Guerra Civil, y ante la imposibilidad de rodar, CEA se pone al servicio de Falange y actúa como intermediaria con el consorcio matriz en Berlín. Finalmente, se presentan datos referentes a la elaboración de noticiarios y documentales de relevancia para la propaganda franquista durante los años de guerra.

1. Tobis-Klangfilm y la transición al cine sonoro

El inicio de la década de los treinta del siglo XX marca una cesura en la veloz evolución del arte cinematográfico desde sus orígenes a finales del XIX. La nueva tecnología sonora se convierte a los pocos años de su presentación pública en 1927 en un hecho que obliga a la reestructuración y la renovación de las empresas de cine, sus formas de trabajo, equipos, la financiación de los proyectos e incluso los grandes rostros de la gran pantalla. Las grandes empresas internacionales relacionadas directa o indirectamente con el cine no tendrán fácil la adaptación al recién inaugurado contexto tecnológico.

El dinamismo empresarial norteamericano aprovechará los primeros momentos para plantar cara a la desaparición del llamado cine mudo y para continuar asegurándose una posición hegemónica en el mercado mundial con los aparatos necesarios para realizar y exhibir películas sonoras. Los primeros años de la década de los treinta estarán definidos por lo que se ha denominado la «guerra de las patentes»: una contienda jurídica librada en tribunales de diferentes países que enfrentó a grupos económicos de Europa y Norteamérica dueños de diversas técnicas para grabar y reproducir sonido cinematográfico en una lucha por adquirir zonas exclusivas de comercialización y explotación de sus respectivas tecnologías³.

Desde muy temprano, en Hollywood se reconoce la necesidad de mantener la internacionalización del cine y, frente al reto que la técnica sonora plantea en relación con la diversidad lingüística del mercado global, se idea el sistema de las dobles versiones. Al principio se ruedan en los estudios norteamericanos películas en inglés y en español. Se adaptan los éxitos anglosajones al castellano empleando para ello profesionales del contexto cultural. Unos años después se abren estudios en Europa con personal autóctono para rodar en los diferentes idiomas. Esto permite además exportar la propia tecnología e imponerla en los mercados nacionales donde se producen igualmente las nuevas películas.

En Europa esta dinámica empresarial frente al cine sonoro adquiere otro carácter. En pocos años el continente estará regido por dos grandes empresas: UFA (Universum Film AG) y Tobis-Klangfilm. La primera es una productora alemana vinculada al Estado desde sus orígenes durante la Primera Guerra Mundial y a partir de 1933 puesta

[3] Jan Diestelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (München, Edition text+kritik, 2003); Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (Düsseldorf, Droste Verlag, 1999).

a su servicio por Alfred Hugenberg, dueño de la empresa desde 1927. Tobis-Klangfilm, por su parte, es un conjunto empresarial originalmente alemán-holandés al que el historiador Malte Hagener presenta como «un consorcio multimedia, financiado en la bolsa de Ámsterdam por capital de riesgo». Según Hagener, Tobis «no es una empresa holandesa, tampoco es un fabricante de equipos alemán ni una productora cinematográfica francesa»⁴.

La estrategia de ambas productoras será muy distinta frente al desafío del sonoro. UFA optará en líneas generales por el sistema de las dobles versiones. Tobis-Klangfilm se orienta hacia una dinámica de negocios multinacional con la apertura de sucursales en distintos países de Europa. Justamente el pasado colonial de estas naciones las convierte en posibles puentes hacia el gran mercado que suponen las antiguas posesiones territoriales. El consorcio pretende con ello adquirir relevancia mundial y también competir con Hollywood. Con sucursales en París, Lisboa y Madrid, Tobis-Klangfilm instaura un modelo de producción cinematográfica transnacional. Hagener incluso plantea en su investigación si Tobis no sería «la primera empresa de franquicia de la historia del cine»⁵.

La primera expansión de Tobis-Klangfilm se produce en Francia. El 22 de febrero de 1929 se crea Films Sonores Tobis S.A.R.L (FST). Junto a ella, en octubre de 1929, la Compagnie Française Tobis S.A.R.L (CFT). La primera se dedicó a la producción de películas en los estudios de Épinay-sur-Seine, mientras la segunda se encargaba como representante de Tobis-Klangfilm de cobrar las patentes y licencias referidas arriba en Francia, Bélgica y sus respectivas colonias; asimismo CFT se ocupaba de la reforma de las salas de cine para adaptarlas a la técnica sonora y de la venta de la tecnología.

En el caso portugués, Tobis es «escogida» por el gobierno de Salazar en un momento en el que Lisboa busca ofrecer un cine hecho en la lengua lusa para el «Estado Novo» frente a influencias extranjerizantes en la cultura nacional. Los portugueses se deciden el otoño de 1931 por Tobis-Klangfilm tras reunirse en París también con RCA y Western Electric. Al respecto, hay que destacar el hecho de que en la sucursal lusa el consorcio alemán-holandés no se involucra financieramente. Para Malte Hagener, «tuvo que ver con la grave crisis financiera en la que se encontraba»⁶. El nombre original Companhia Portuguesa de Filmes Sonores Tobis Klangfilm S.A se acortó a Tobis Portuguesa. La fundación oficial

[4] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien» en Jan Diestelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Edition text+kritik, 2003), pp. 51-64.

[5] El historiador alemán define los estudios de estas tres ciudades europeas como sucursales, sedes locales con tres objetivos: en primer lugar, producir y distribuir películas; en segundo lugar, vender o alquilar la propia tecnología; en tercer lugar, generar ganancias por licencias (a través de la venta o el alquiler de tecnología de registro y proyección de imágenes, con licencias sobre las películas a distribuir). Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», pp. 51-52.

[6] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 60.



Logotipo de la productora Tobis.

[7] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 59.

[8] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 59.

[9] Malte Hagener no cita en su artículo explícitamente la creación de la distribuidora Hispania-Tobis en 1935. Sin embargo, el nacimiento de esta empresa casi dos años después de CEA (06/06/1935) parece responder a la común estrategia internacional de Tobis de participar financieramente no solo en unos estudios de rodaje, sino también de asegurarse la distribución de las películas y el cobro de las licencias de exhibición de las mismas en el extranjero, sobre todo en Latinoamérica a través de una distribuidora «de la casa». Sin poder confirmar este dato, a pesar de existir referencias indirectas a Hispania-Tobis en diversos documentos archivados en Berlín, sí que conocemos a los responsables de esta empresa. El director será Enrique Domínguez Rodiño y, como consejero delegado, actúa Rafael Salgado Cuesta. Ambos son igualmente directivos de CEA, pero con los puestos de responsabilidad cambiados. Al respecto, véase también Fernando González García, «Exiliados judíos del Tercer Reich en el cine español: 1933-1936» (*Señalencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 37, 2013), p. 16.

[10] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109 / I 1661. *Internationale Tobis. Verhandlungen für Lizenzapparaturen mit CEA*. Hay que destacar que Enrique Domínguez Rodiño es el negociador con los socios europeos ya antes de la Guerra Civil. Se trata del hombre de contacto de Tobis en España, un hecho lógico si consideramos los excelentes conocimientos del idioma alemán de Domínguez Rodiño a los que se hará referencia en diversas ocasiones en cartas e informes alemanes. No le resultará difícil a Domínguez Rodiño continuar este trabajo durante la guerra y actuar como intermediario entre las autoridades falangistas y la empresa transeuropea. La trayectoria de Enrique Domínguez Rodiño (1887-1974) en Alemania comienza en Bremen como hombre de negocios y asesor comercial antes de la Primera Guerra Mundial. Durante esta guerra se desempeña como cronista para el diario *La Vanguardia*. Continuará cubriendo la Revolución rusa para *El*

de esta empresa data del 3 de junio de 1932; los estudios quedaron definitivamente contruidos en agosto de 1934.

1.2. Tobis en España. Cinematografía Española Americana (CEA)

Según Hagener, en España fracasa un primer intento de abrir una sucursal en octubre de 1930 debido a la precaria situación económica del consorcio. No obstante, en diciembre de 1932 se crea CEA y en septiembre de 1933 comienza su actividad dirigida por Rafael Salgado Cuesta. El capital de la sociedad fue de 1.548.000 pesetas. La *Compagnie Française Tobis S.A.R.L (CFT)* aportó 340.000 pesetas, prácticamente el 20% de la suma total⁷. Además de los estudios, la Tobis francesa se interesa sobre todo por el negocio de la distribución: «había que crear junto con CEA como productora una rama de distribución en la que la Tobis participaría con al menos un 51% del capital»⁸. Se trataba de generar con ello una cadena entre el estudio y las licencias⁹.

En un año CEA encabeza la industria cinematográfica española presentando un dividendo de un 7%. No obstante, el buen negocio español y los ingresos que arrojaba en la caja del consorcio no fueron suficientes para parar la crisis en la que Tobis-Klangfilm se hallaba desde 1929. Las empresas francesas de Tobis (FST y CFT) nunca lograron solventar una infracapitalización arrastrada desde su creación. Se añade además las dificultades planteadas por la sucursal ibérica: CEA se queja del importe de las licencias de las películas rodadas en sus estudios y expresa a París su deseo de obtener una reducción o incluso anulación de las licencias de Klangfilm. Tras largas negociaciones internas entre las diferentes ramas del consorcio Tobis-Klangfilm, finalmente se opta por reducir el precio de la licencia de rodaje y se cambia la licencia de venta de los filmes a los países de América central y del sur. La decisión se comunica en una carta a Enrique Domínguez Rodiño, director administrativo de CEA¹⁰.

Esta medida implica que en 1936 la *Compagnie Française Tobis (CFT)* cobre menos dinero de la filial española en la que sigue manteniendo un 20%; además CEA ha pagado hasta la fecha a CFT solo una pequeña parte de la tecnología que está empleando en los estudios de Madrid¹¹. El estallido de la guerra civil en España en julio del mismo año supondrá un golpe definitivo para el proyecto empresarial de Tobis en el país. El inicio del enfrentamiento bélico supone la paralización oficial de las actividades de CEA; como efecto colateral dejan de efectuarse los pagos de licencias y de alquiler por los aparatos a la CFT.

La precaria situación financiera de Tobis-Klangfilm al iniciarse la década de los treinta hubiera acabado por hundirlo. Sin embargo, el siguiente periodo de cambio para el consorcio se había iniciado ya en 1933 con el ascenso al poder del nacionalsocialismo. Entre 1935 y 1937 se sana y «depura» la empresa y en 1939 Tobis pasa a formar parte del aparato propagandístico nazi. El Ministerio de Propaganda dirigido por Joseph Goebbels ha aprovechado la ruina financiera del consorcio para ir haciéndose con el control a través de diversas prácticas intervencionistas ejercidas por la sociedad fiduciaria *Cautio Treuhand Gesellschaft*, a cargo del Comisionado del *Reich* para la Economía Cinematográfica Max Winkler. A través de la misma, el Ministerio de Propaganda controlará en pocos años la producción de cine en Alemania y en los territorios europeos ocupados durante la Segunda Guerra Mundial. UFA y Tobis se ponen al servicio de la política belicista nazi, apoyando las estrategias y alianzas internacionales del Tercer Reich¹². La Guerra Civil ofrece la primera ocasión de demostrarlo.

2. Falange Española y el apoyo nazi. Cortometrajes y documentales

Desde el levantamiento militar del 18 de julio de 1936 contra la II República sus responsables son conscientes de la ausencia de un aparato propagandístico con el que presentar a los españoles y al resto del mundo los motivos de la rebelión. Se hace evidente que el control y el desarrollo de la imagen pública no puede dejarse al libre albedrío ni a la iniciativa de los periodistas internacionales. La ayuda brindada a los militares españoles desde Alemania o Italia también obliga a tener un organismo propio de información y propaganda para poder controlar las influencias e incluso injerencias de los aliados, cuyos intereses estratégicos tanto nacionales como internacionales presionan con frecuencia la flácida estructura ideológica y política del bando rebelde. Asimismo, desde Berlín y Roma se insta a los militares españoles a presentar un programa con medidas concretas con el que poder justificar en el contexto internacional el apoyo prestado y la defensa de los intereses de los golpistas españoles.

Joseph Goebbels, partícipe de los esfuerzos nazis en España desde las primeras semanas, refiere en sus diarios privados la imposibilidad de realizar una guerra en el siglo XX sin contar con un aparato de información y propaganda provisto de modernas tecnologías de comunicación, expertos y estrategias concretas con las que contrarrestar la ofensiva informativa del enemigo. Entre los intereses del ministro de propaganda está no solo el apoyo al golpe de estado en España y la influencia en el destino político del país, sino también mantener el control sobre la información procedente de la Guerra Civil que llega a los ciudadanos alemanes¹³. Los favorecidos por el apoyo propagandístico alemán van a ser los miembros de Falange. Los enviados diplomáticos de Joseph Goebbels identifican entre los falangistas a los más apropiados receptores de sus propuestas y estrategias propagandísticas.

El cine es uno de los proyectos principales. La idea de producir un documental sobre la guerra de España recurriendo a la industria cinematográfica alemana, con el apoyo de las instituciones nazis (gobierno del *Reich* y partido) toma forma a lo largo de octubre y noviembre de 1936. Las condiciones de producción de este primer documental, las dificultades y confusiones que generó entre alemanes y españoles y su definitiva prohibición han sido ampliamente detalladas por Manuel Nicolás Meseguer en su libro sobre *Hispano Film Produktion*. Para el historiador, esta empresa dirigida por el alemán Johann Wenzel Ther es clave a la hora de estudiar el devenir de las relaciones cinematográficas establecidas entre Falange y el Tercer Reich durante la Guerra Civil¹⁴. No obstante, parece insuficiente restringir el afán propagandístico de los rebeldes y su cooperación con Berlín a una sola iniciativa. Es posible identificar otra línea de actuación paralela a través de CEA.

2.1. Primeros cortometrajes falangistas en Alemania

Durante los primeros meses de la guerra la actividad cinematográfica del bando alzado se reduce al rodaje y posterior edición en Portugal de cortometrajes rodados con los equipos de CIFESA y Cinematografía Española Americana (CEA) que han quedado



Max Winkler (derecha), 1942, Comisionado del *Reich* para la Economía Cinematográfica (Fuente: DIF).

Imparcial. En 1925 comienza su actividad como agregado cultural y de prensa en la Embajada Española en Alemania. También es el comisario general de la Exposición Internacional de Barcelona para Alemania y los Países Bajos. En 1933 es nombrado director administrativo y consejero delegado de CEA, empresa en la que ejercerá la vicepresidencia hasta 1965. Existe una entrada en Wikipedia sobre Domínguez Rodiño: <https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Dom%C3%ADnguez_Rodi%C3%B1o> (20/08/2020)

[11] Malte Hagener, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien», p. 58.

[12] David Friedmann, *Die Bavaria Film 1919 bis 1945: eine Unternehmensgeschichte im Spannungsfeld kulturpolitischer und ökonomischer Einflüsse* (Tesis doctoral, Múnich, L. M. Universität, 2017), <<https://edoc.ub.uni-muenchen.de/24628/>>. Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlín, Verlag Volker Spiess, 1975). En relación con Tobis también de interés Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel e Ingrun Spazier (eds.), *Die Tobis 1928-1945. Eine kommentierte Filmographie* (Múnich, Edition text+kritik, 2003).

[13] Véase Marta Muñoz-Aunión, «INTER ARMAS SILENT ARTES: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento» (*Archivos de la Filmoteca*, octubre 2010), pp. 106-128

[14] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*.

en zona rebelde a partir del 18 de julio. Sin embargo, la cooperación con Portugal no satisface a los falangistas por la lentitud en el montaje y la imposibilidad de realizar un número de copias de los cortometrajes adecuado al veloz avance de las tropas africanistas por la península¹⁵.

En 1937 llega a la zona controlada por el bando alzado Enrique Domínguez Rodiño¹⁶. El director administrativo y consejero delegado de la productora CEA, a la vez gerente de la distribuidora Hispania-Tobis, pone a disposición de Falange, junto con su compañero de negocios Rafael Salgado Cuesta, el equipo técnico y humano de la productora para los esfuerzos propagandísticos bélicos rebeldes¹⁷. Pronto comienza a enviarse a Berlín el material registrado para ser editado, sonorizado y copiado en los diversos establecimientos que la industria alemana ofrece. La capacitación industrial de estas empresas permite un trabajo más eficiente y se cuenta con el apoyo institucional nazi, lo que garantiza una rebaja «política» de los precios y una regularidad en la producción acorde a las crecientes necesidades informativas y propagandísticas del bando rebelde.

En agosto de 1937, Miguel Pereyra, director técnico de CEA antes de la guerra y convertido en Jefe del Departamento de Propaganda de la recién unificada Falange, se desplaza a Berlín. Acude allí, tal y como recoge Diez Puertas en una nota a pie de página referida a un documento de archivo, para «revelar, sonorizar y confeccionar documentales sonoros a base de material impresionado que hay en la actualidad en poder de la Sección Cinematográfica». En el mismo documento, se concede la autorización para gestionar la distribución de esos documentales en el extranjero¹⁸.

[15] La conexión entre Cifesa y el cine portugués surgió poco después de comenzar la guerra en julio de 1936 con unas sensacionales imágenes de gran actualidad filmadas por el cineasta José Nunes das Neves [...] Cuando Cifesa conoció la existencia de aquellas imágenes, envió a Lisboa al realizador Eduardo G. Maroto que entró en contacto con la productora portuguesa para hacer el montaje de otro documental con propaganda franquista. [...] Lisboa Films mantuvo en todo momento una magnífica disposición para trabajar con las autoridades franquistas, concediendo prioridad absoluta a sus pedidos. A pesar de ello, las presiones de los rebeldes españoles para intentar aumentar aún más la rapidez en la edición eran constantes, pero las limitaciones técnicas de la compañía lusa no le permitirán hacer copias en serie, como deseaban los colaboradores del gobierno de Burgos». Alberto Pena Rodríguez, «O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha» en Luís Reis Torgal (ed.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (Lisboa, Tema e Debates, 2001), pp. 137-161; pp. 154-157.

[16] Así lo refiere Emeterio Diez Puertas en su investigación sobre las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil, «El pacto totalitario II: los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich» en Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003), p. 134.

[17] Rafael R. Tranche refiere entre otros los siguientes aparatos: un equipo sonoro Tobis-Klangfilm con dos camiones, tres cámaras sonoras *Super Parvo*, una cámara *Eyemo*, dos «carros para cámara», además de diversos elementos de iluminación. Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino*, pp. 34-44.

[18] Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, p.122.



Enrique Domínguez Rodiño (Fuente: Real Academia de Historia).

Resultado de este viaje es un primer paso de Falange para solicitar de forma oficial la ayuda del aliado alemán. Es Miguel Pereyra quien en una carta con fecha del 25 de septiembre de 1937 solicita a Tobis la anulación de las licencias por el empleo de los aparatos sonoros de CEA para registrar imágenes de propaganda realizadas por un organismo oficial. Pide también la liberación de pagos de licencia por las sonorizaciones en castellano que se lleven a cabo en el estudio de Tobis-Melofilm en Berlín. El jefe de la oficina de propaganda falangista señala que se ha cedido a Tobis-Melofilm el derecho

a seleccionar de nuestros negativos las escenas que le interesen para reproducirlas en sus noticiarios, a cambio de la sonorización de nuestros documentales. [...] Para darles una idea de la valía del material de que en virtud de este convenio disfrutan, citaremos el hecho de que últimamente hemos enviado un noticiario sonoro de la presentación de Credenciales del nuevo Embajador Alemán, información que la Tobis-Melofilm podría tener en exclusividad, pues no hubo ningún otro equipo en la ceremonia¹⁹.

	1ª	1ª	2ª	2ª	2ª	
Sch. Zi.						TOBIS
Delegación Nacional de Prensa y Propaganda						-4. 10.
F. E. T. y de las J. O. V. S.						1937

Firma: Tobis

Manerstr.43
BERLIN W 8


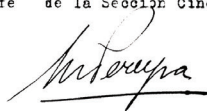
Muy Señores nuestros:

En la Sección Cinematográfica de nuestra Delegación de P. y P. utilizamos en alguna ocasión los camiones sonoros de la C.E.A. que dicha sociedad cede a título de ~~aportación~~ ~~patriótica~~ ~~desinteresada~~. Siendo este un organismo oficial y tratándose de películas de propaganda Nacional les agradecemos nos exceptuen del pago de las regalías (Licensen) a que está sujeto el empleo de los aparatos sonoros Tobis Klangfilm.

Hacemos extensivo este ruego para la sonorizaciones que hagamos en el estudio de Tobis Melofilm a la que hemos cedido el derecho ~~seleccionar~~ de nuestros negativos las escenas que le interesen para reproducirlas en sus noticiarios, a cambio de los trabajos de sonorización de nuestros documentales, mientras nos dispongamos aquí de auditorium para hacerlos. Para darles una idea de la valía del material de que en virtud de este convenio disfrutan, citaremos el hecho de que últimamente hemos enviado un noticiario sonoro de la presentación de Credenciales del nuevo Embajador Alemán, información que la Tobis Melofilm podría tener en exclusividad, pues no hubo ningún otro equipo en la ceremonia.

Esperando una respuesta favorable a esta solicitud agradeciéndola de antemano, les saludamos muy atentamente.

El Jefe de la Sección Cinematográfica

[19] Deutsches Bundesarchiv. R 109/1 1661. Rafael Tranche menciona estas imágenes, catalogadas hoy en España con el título *Franco en Salamanca I y II*. «Las dos versiones numeradas I y II revelan dos hipotéticos destinatarios distintos, ambos internacionales. El primero de ellos, subtítulo en los archivos filmicos "A los niños alemanes" (en razón de su segunda parte), se abre con la recepción del embajador alemán en España, Wilhelm Faupel.» Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino*, pp. 303-304.

A mediados de octubre de 1937 se recibe en el Departamento de Prensa y Propaganda de Falange una respuesta positiva de Tobis, no exenta sin embargo de restricciones. En primer lugar, se concede a Falange la anulación de las licencias por los registros de sonido preparados en Tobis-Melofilm por tratarse de tomas para un film de propaganda. No obstante, se advierte de que se trata de una excepción no extensible a posibles casos futuros. En segundo lugar, se acepta igualmente la anulación de las licencias por los filmes realizados, explicitándose las siguientes limitaciones:

por un periodo de seis meses, pero con derecho de revocación en cualquier momento, para noticiarios y cortometrajes de un máximo de 900m destinados a fines propagandísticos, con un claro contenido de propaganda y que sean producidos por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca. Esta anulación no es extensible a películas más largas, aunque presenten una finalidad propagandística, y tampoco a películas de ficción de cualquier metraje (cortometrajes y/o películas de cartelera). Exigimos además que nos envíen periódicamente informes sobre las películas rodadas con los aparatos, especialmente también la entrega de aquellas películas que entran en el cupo de la anulación de licencias aceptada por nosotros o mejor, por la oficina de licencias encargada del tema, la CFT de París²⁰.

INTERNATIONALE TOBIS-CINEMA N.V.									
TELEGRAM-ADRES: INTERCINEMA TELEFON: 98076									
AMSTERDAM, den 19. Oktober 1937 JAN LUYKENSTRAAT 5									
Titel/Bez.		1 ^{te}	2 ^{te}	3 ^{te}	4 ^{te}	Pt	Pf		
Sch		TOBIS				Beauftragter		Tobis Tonbild Syndikat A.G., Mauerstrasse 43, Berlin W. S.	
Zt		21. 10				abgeben:			
Eg		1937							

Betr. Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca.

Wir bestaetigen den Eingang Ihres Schreibens vom 13.10. nebst diverser Anlagen, betreffend die erbetene Lizenzbefreiung entsprechend dem Ersuchen der Delegacion Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca fuer Filme nationaler Propaganda, hergestellt auf der Tonfilm-Aufnahme-Apparatur, System Tobis/Klangfilm, ehemals der Cea, Madrid.

Wir sind bereit, eine Lizenzbefreiung zunaechst auf die Dauer von 6 Monaten, jedoch mit dem Rechte jederzeitigen vorherigen Widerrufs zuzugestehen, fuer Wochenschauen und Kurzfilme bis zur Laenge von 900 m., die der nationalen Propaganda zu dienen bestimmt sind, deren reiner Propaganda-Charakter eindeutig feststeht und die hergestellt werden von der Delegacion Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca.

Nicht dagegen kann diese Lizenzbefreiung gelten fuer laengere Filme, auch dann wenn sie Zwecken der nationalen Propaganda dienen und auch nicht fuer Spielfilme jeder Laenge (Kurz-Spielfilme und/oder abendfuellende Spielfilme).

Des Weiteren muessen wir verlangen, dass wir/periodisch Bericht erhalten ueber die auf der Apparatur aufgenommenen Filme, insbesondere auch Aufgaben derjenigen Filme, die unter die von uns gewaehrte Lizenzbefreiung fallen. /Bezw. die Lizenzierungsstelle d.h. die C.F.T.Paris.

Zum zweiten Absatz des Briefes der Delegacion Nacional de Prensa y Propaganda, Salamanca betreffend Lizenzbefreiung fuer die Synchronisierung von Wochenschauen im Atelier der Tobis-Melofilm, sind wir nicht zustaanig und koennen hierzu nicht Stellung nehmen.

In Vorstehenden haben wir Ihnen unsere Stellungnahme bekannt gegeben. Wir beduerfen jedoch der Zustimmung der C.F.T. Paris, da diese bekanntlich das spanische Lizenzinkasso in Haenden hat. Somit haben wir uns noch heute an die C.F.T., gewandt und dieser unsere Stellungnahme gleichzeitig mitgeteilt.

Alfonso Pérez
19.10.37

[20] Deutsches Bundesarchiv. R 109/ I 1661.

Respuesta de Tobis a Miguel Pereyra (Bundesarchiv Berlin).

La rescisión de los pagos está sujeta a un límite temporal; solo es válida para cortometrajes de propaganda con carácter oficial y no es posible ampliar la anulación del pago a obras más largas aunque sean de propaganda ni a películas de ficción; además Tobis exige la entrega de informes sobre el material registrado así como de las películas que «entren en el cupo de la anulación de licencia»; es decir, de todo lo que se registre como propaganda.

La respuesta de Miguel Pereyra tiene fecha del 16 de noviembre y recoge su agradecimiento a la central de Berlín «por la gestión ante la Internationale Tobis-Cinema N.V (Ámsterdam) respecto a las licencias de las tomas de sonido registrado con los camiones de CEA». El jefe de la oficina de propaganda falangista comprende la negativa de Tobis a anular las licencias de modo general, pero requiere que se extienda al menos por «un límite de tiempo prudencial, pongamos de cuatro a seis meses o para tres o cuatro filmes de propaganda». También agradece la cesión de las regalías por un film al que titula «Vizcaya»²¹. Posiblemente se refiera al cortometraje rodado por él mismo a partir de abril de 1938 estrenado finalmente como *Frente de Vizcaya y 18 de julio*²².

En otoño de 1937 parece quedar establecida una línea de cooperación entre Falange, CEA y Tobis para los cortometrajes²³. El partido español puede continuar produciendo en Berlín en condiciones provechosas el material registrado por el equipo de CEA. A su vez, esta productora opera como intermediaria entre el consorcio europeo y los rebeldes.

2.2. Documentales

Arriba España!

El primer intento de documental elaborado en Berlín por españoles y alemanes durante el otoño y el invierno de 1936, *Die Geißel der Welt*, no llega a estrenarse. La pormenorizada descripción de los avatares vividos por el «film de España» hasta su definitiva prohibición a comienzos de 1937 está recogida por Nicolás Meseguer en su investigación sobre Hispano Film Produktion, en la que indica que «[La] trayectoria de este documental acaba a finales de mayo de 1937. Finalmente, ni es estrenad[a] ni envidad[a] a España». No obstante, también menciona que el proyecto continúa activo y constituye un «objetivo prioritario de Hispano Film Produktion»²⁴. A principios de febrero de 1938 esta productora registra en la *Reichsfilmkammer* (Cámara Oficial Cinematográfica de Alemania) el título del documental, *Arriba España!* En abril lo presenta a la censura junto con una versión en castellano, *España heroica*. Así pues, transcurren 10 meses entre ambas fechas durante los cuales el proyecto documental parece desaparecer de la actividad cinematográfica rebelde en Berlín. Esta es la fase en la que se desarrolla el acuerdo entre Falange y Tobis respecto a los cortometrajes.

Los registros de CEA para el bando alzado están siendo editados en Berlín por Joaquín Reig, el delegado de Falange para cuestiones propagandísticas en la capital germana²⁵. En relación con el proyecto *Arriba España!*, Nicolás Meseguer menciona igualmente a Reig y a Otto Linz-Morstadt como los encargados de la dirección y el montaje. No obstante, el historiador avisa de que «[no] tenemos datos precisos sobre el proceso de producción de esta película, ni sobre el de su coetánea *España heroica*». Meseguer apunta la probabilidad del vínculo de Hispano Film Produktion con ambas producciones al contar «con infraestructura y recursos de la industria alemana que el

[21] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109/I 161.

[22] «Las primeras iniciativas [de Falange, nota de la autora] surgen antes de la unificación con los tradicionalistas. Poco se sabe de esta frase previa y, además, sus producciones se han perdido. No obstante, dos obras posteriores pueden darnos una idea de este quehacer inicial. *Frente de Vizcaya y el 18 de Julio*, con toda probabilidad dirigido por Miguel Pereyra, inicia su rodaje el 31 de marzo de 1937 como producción de Falange; sin embargo, al prolongarse, acaba convirtiéndose en la primera película de la unificación». Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, *El pasado es el destino*, pp. 34.

[23] En este texto se hace referencia a la información que facilitan las actas recogidas en la bibliografía. No se presentan datos de otros cortometrajes montados en Berlín pues todavía se carece de fuentes concretas al respecto.

[24] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 155.

[25] Joaquín Reig es identificado en la literatura sobre las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la Guerra Civil como uno de sus protagonistas. Se vincula su actuación con los intereses de Hispano Film Produktion o con los del Departamento Nacional de Cinematografía, pero no se menciona su servicio en las tareas procedentes de la línea de trabajo de Falange con CEA y con el consorcio Tobis.

[26] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 156.

apoyo del Ministerio de Propaganda puso a su disposición en condiciones ventajosas»²⁶. Sin embargo, como se ha visto, la productora de Johann Wenzel Ther no es la única que está siendo protegida por el aliado alemán.

Es posible que Joaquín Reig tuviera la posibilidad de añadir a *Arriba España!*, entre otras, imágenes registradas por el equipo de CEA durante esos casi 10 meses en los que la gestión del «film de España» desaparece de la actividad cinematográfica rebelde en Berlín. Sin duda, el evento destacable es el estreno en Viena en mayo de 1938 y la permanencia en cartelera varias semanas hasta ser retirado y desaparecer como copia de la que no queda rastro. Nicolás Meseguer refiere que en el estreno austriaco de *Arriba España!*, «[L]a realización consta a cargo de Joaquín Reig [...] Sorprendentemente se habla exclusivamente de “una película de la Falange Española” [...] y sin mencionar tampoco a HFP»²⁷. El historiador no cita en su referencia a las empresas identificadas como responsables del documental: Hispan[o]-Tobis y Klangfilm²⁸.

23. Jahrgang Wien, 20. Mai 1938 Nummer 1154

PAIMANN'S FILMLISTEN

WOCHENSCHRIFT FÜR LICHTBILD-BETRACHTUNG
Redaktion und Verlag: Wien VII., Mariahilferstraße 66, Telefon Nr. B-37-4-60

Erste nicht autorisierte Verbreitung, insbesondere Radiorundfunk auszusagen verboten.
Reizungpreis monatlich 6 Schilling 50 (RM 1.80),
Preis 2.20, 600h. K. 20. —, Dinar 60. —, Dinar 7. —
Ersatzlieferung Nummern zur nächsten 2 Wochen.
Circulation 1937/11 bei den Postbehörden in
Wien (121.994), Budapest (13.165), Prag (99.815)
Lissabon (20.211), Warschau (102.507)

Erscheint jeden Freitag
Redaktionsschluss Mittwoch mittags
Einzelnummer S 1.50 = RM 1. —

Ausgabe aus dem Bezugsgebietung des
Bezugsgebühren sind im Vorhinein in länder-
Oder Zeitbestimmung, ausgegebene Abnahme-
verhältnisse gelten bis auf Weiteres. Das Bezugs-
verhältnis erlaubt mit dem der schriftlichen Ab-
bestellung folgenden Antragsende die Änderung
der Bezugspreise gemäß deren Anknüpfung
an Kopee od. an anderswoher gesetzte Preise.

Erstaufführungen

Deutsche Filmgesellschaft, VII., Neubaugasse 38.

Zeich- Text	Folien/Original- Tafel/Original (spanisch)	Arriba España (Spaniens Freiheitskampf)	Natur	ca. 2200 m	(13./5.) 10.16.	(5) für Jugendliche ab 14 Jahren zulässig, nicht bietet, tabu
Bildbericht (Begleitworte, Originalgeräusche, Musik) von J. Reig Gonzales. — Zuerst friedliches Spanien, romantische Landschaft, fleißige Bauern, Feste, ehrwürdige Bauwerke. Dann nach Fehlern der bürgerlichen Parteien Wahlschwandel, Rotterror. Endlich die nationale Erhebung unter General Franco. Der Alkazar von Toledo, Irun, Malaga, Bilbao, Oviedo und Madrid sind die wichtigsten Stationen des blutigen Ringens. Bombardierung offener Städte, Verwüstungen und Grausamkeiten der zurückweichenden Terroristen. — Durch graphische Darstellungen unterstützte Originalaufnahmen, die eine umfassende und selten eindrucksvolle Darstellung des spanischen Freiheitskampfes bieten. Es gibt Nahkampfszenen, wie sie noch kaum ein Kriegsfilm gebräut; alles trotz verschiedensten Negativmaterials photographisch stets zufriedenstellend. Die Begleitworte erläutern die Vorgänge, sind immer verständlich, wechseln mit wirksam rhythmisierte Musik (Winnig). Zusammenfassend: ein nicht nach sonstigem Maßstab zu wer- tendes dokumentarisches Werk.						

Estreno del documental *Arriba España!* en Viena en mayo de 1938 (*Paimann's Filmlisten*, n.º 1154, 20 de mayo de 1938).

Al respecto, surge una pregunta sobre la posible transferencia de autoría entre las productoras Hispano Film Produktion e Hispania-Tobis, y otra en relación a la ausencia de Tobis en los títulos de crédito. Una hipótesis fructífera para la primera cuestión sería que la productora Hispan[o]-Tobis fuera Hispania-Tobis, y que el cambio de vocal se debiera a una confusión con la empresa de Johann Wenzel Ther. Cabe recordar aquí además que los directivos de Hispania-Tobis son los mismos que los de CEA²⁹. Resulta por ello razonable establecer una conexión entre la distribuidora y el trabajo de la productora con Falange durante los últimos meses de 1937 y los primeros de 1938. Respecto a la segunda pregunta, conviene destacar la vinculación de Klangfilm con el estreno en Viena. Klangfilm es la receptora de los pagos por licencia de uso de la tecnología sonora que CEA emplea, y la rama del consorcio que aprueba en noviembre de

[27] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 157.

[28] Así queda registrado en la publicación del 20 de mayo de 1938, *Paimann's Filmlisten*, n.º 1154, p. 50.

[29] Véase nota 4 de este artículo.

1937 la anulación de las licencias por el uso de los camiones sonoros (véase punto 2.1). Con referencia a esta segunda versión del «film de España», es probable que Klangfilm, además de garantizar el precio «político» de las imágenes registradas por CEA, actuara como la empresa del *Reich* a través de la cual podría estrenarse *Arriba España!* en el territorio de control de la industria del cine nazi. Sin embargo, la breve exhibición de *Arriba España!* no llega a conocerse en la capital del *Reich* hasta unos meses después, cuando se proceda a la edición de un tercer montaje del “film de España” por parte de Hispano Film Produktion. Los documentos del Archivo Federal Alemán revelan que la central de Tobis en Berlín no tuvo conocimiento del estreno en Viena en la primavera de 1938. La oficina de Tobis en Berlín reclamará por tanto a Hispano Film las licencias de realización del estreno y exhibición en Viena de *Arriba España!*³⁰ Es quizás a partir de esta reclamación de donde surge la explicación de que fuera la productora de J. Wenzel Ther, Hispano Film Produktion, y no la del tándem Salgado Cuesta/ Domínguez Rodiño, la responsable de esta segunda versión del documental.

Es interesante reconstruir la posible intervención de los responsables de CEA e Hispania-Tobis en las cuestiones de propaganda falangista y en cómo habrían logrado dar forma y exhibir en Europa una primera versión en alemán del documental sobre la guerra de España. También podría deberse a ella la primera obra filmica propagandística rebelde de larga duración en castellano (*España heroica*). No obstante, hay que destacar que la explotación de esta queda en manos de Hispano Film Produktion y la empresa distribuidora, CINA (Cinematografía Nacional S.A)³¹. Mientras que Cifesa se encarga de solicitar seis copias, «a falta de una decisión definitiva del Departamento Nacional de Cinematografía sobre quién distribuía la cinta»³² para exhibirlas en el mercado de habla hispana. Al respecto, Nicolás Meseguer apunta que «seguramente se quiso presentar *España heroica* como un documental totalmente español e independiente de los organismos de propaganda alemanes; [...] La eliminación de nombres alemanes evitaría suspicacias en la recepción del film y facilitaría su difusión internacional»³³. Tampoco conviene olvidar al respecto que CEA estaba oficialmente paralizada por la guerra y que Hispania-Tobis era una distribuidora de cine extranjero en España. De este modo, las dos empresas de Domínguez Rodiño y Salgado Cuesta quedaban fuera de la explotación de ambos documentales a pesar de haber podido ser decisivas en su consecución y estreno. Al final, será Falange Española, de todos los implicados en el proyecto, la que quede identificada nacional e internacionalmente como el principal motor de los esfuerzos propagandísticos del bando alzado.

Romancero marroquí

A finales de 1937 surge otro proyecto para CEA. Juan Beigbeder, Comisario de España en Marruecos, quiere realizar un largometraje de tipo documental y argumental con el que recoger «la participación del pueblo marroquí en nuestro glorioso Alzamiento»³⁴. En su estudio sobre el film *Romancero marroquí*, Alberto Elena apunta que Rodiño y Beigbeder podrían haberse conocido

[30] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109 / I 1357. *Arriba España*. En el acuerdo entre esta productora y Bavaria Filmkunst para editar una tercera versión del «film de España» que llevará el título *Helden in Spanien*, se hace referencia a los gastos de Hispano Film Produktion por el anterior *Arriba España!* En una nota se llama la atención sobre el impago de la licencia de realización obligatoria para toda obra filmica entrenada en los territorios del *Reich*.

[31] Sobre esta empresa creada en julio de 1937 con la aspiración «a convertirse en una de las productoras y distribuidoras más sólidas de la nueva España», véase Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, pp. 201-204.

[32] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 159.

[33] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion*, p. 159.

[34] Alberto Elena, *Romancero marroquí. El cine africanista durante la Guerra Civil* (Madrid, Filmoteca Española, 2004), p. 27.

„Arriba España“ in Wien reichsuraufgeführt

DER FILM DER SPANISCHEN FALANGE IM „APOLLO“

Wien, 14. Mai. — Gestern abend wurde der von J. Reig-Gozalbes gestaltete Film der spanischen Falange: „Arriba España“ im Wienen „Apollo“ reichsuraufgeführt.

Stärkster Eindruck geht von diesem Werk aus —, das Spaniens Freiheitskampf in einer erschütternden, durch Spaniens Sein und Leben selbst gezeichneten Darstellung zeigt.

So wird Spanien in diesem Film zum Symbol eines in höchster Gefahr vor der roten Verwesung den Retter findenden Volkes, — Franco und sein während des Befreiungskampfes einsetzenden Aufbauwerk ist der Beginn der neuen Epoche Spaniens, das Siegel seiner Zukunft.

Referencia a *Arriba España!* en *Filmkurier* (n.º 112. 14 de mayo de 1938). El titular contiene una errata.

ya antes de la guerra durante la etapa de ambos en la Embajada de España en Berlín. La larga actividad laboral de Domínguez Rodiño en la embajada en Berlín le sería también de gran ayuda en sus contactos con el enviado por Falange para cuestiones de prensa y propaganda a la capital alemana, Joaquín Reig. La Alta Comisaria de España en Marruecos «se hará cargo íntegramente de los gastos de producción de la película»³⁵; Tobis no cobra las licencias por el uso de los aparatos de registro ni por las sonorizaciones; CEA pone los profesionales de su plantilla. Las únicas trabas en el horizonte son las condiciones impuestas por Tobis en su acuerdo con Miguel Pereyra como representante de Falange (véase punto 2.1).

Alberto Elena menciona en su análisis algunas «interrogantes de alcance que, sin embargo, el estado actual de la investigación dista mucho de permitirnos esclarecer»³⁶. Una carta firmada por Rafael Salgado Cuesta, con fecha de noviembre de 1938, dirigida a CFT París puede contribuir a este esclarecimiento pues incluye aspectos relevantes en relación con *Romancero marroquí*. En el texto conservado en el Archivo Federal Alemán se hace mención a la actividad llevada a cabo desde julio de 1936 por CEA para Falange y al empleo de los equipos y aparatos cinematográficos de Tobis.

Respecto a su pregunta, tengo el honor de informarle que desde julio de 1936 a mayo de 1938 el aparato «a-2F» ha sido requisado por el gobierno nacional y puesto a disposición del Departamento de Prensa y Propaganda. No se ha rodado ninguna película con este aparato durante el tiempo mencionado; se ha empleado exclusivamente para registrar algunos discursos, desfiles y un poco de música, siempre ante la demanda del departamento ya citado. Naturalmente, ni siquiera hemos intentado facturar lo que fuera ante la poca importancia de estos trabajos y su meta patriótica.

Desde abril hasta el 15 de noviembre de 1938 el aparato fue puesto a disposición del Alto Comisariado de España en Marruecos para el registro del film documental «Marruecos», pero aún desconocemos si se nos querrá pagar el alquiler del material y las licencias de rodaje. Lamentamos por ello no poder responder a su pregunta hasta el momento en que sepamos si el uso del aparato ha de ser considerado como una requisición o como un servicio particular.

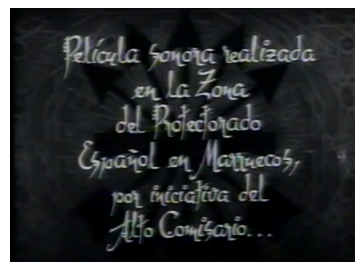
No dudaremos en hacerle saber lo que se decida en relación al tema del film documental «Marruecos» ni de consultarles sobre las posibilidades de explotación del aparato³⁷.

[35] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 29.

[36] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 81.

[37] *Deutsches Bundesarchiv*. R 109/ I 1661.

Estas líneas parecen corroborar el planteamiento de Alberto Elena sobre la «dimensión oficial del proyecto». *Romancero marroquí* fue alentado y amparado por Falange, a través de CEA y sus contactos con Tobis. Igualmente, resultan útiles para examinar el carácter acelerado y confuso de la producción del documental africanista.



Romancero Marroquí (Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1938-1939).

Permiten, en primer lugar, formular alguna hipótesis respecto al prolongado rodaje de ocho meses. Alberto Elena apunta dificultades climatológicas del Rif aquel año, pero también refiere un aspecto fundamental para esta pesquisa:

Causa o efecto de tal dilación sería además el hecho —hasta ahora aparentemente desconocido— de que el equipo de rodaje simultaneara la realización de la película con la filmación de numerosos reportajes oficiales que pasarían a engrosar los fondos de los noticiarios franquistas. [...] Esta circunstancia explica, por lo demás, el —a primera vista— sorprendente dato aportado por el ayudante de dirección de la película, Jesús Rey, según el cual se impresionaron más de 22.000 metros de celuloide, sin duda un esfuerzo exagerado de cara solamente a las exigencias de la película³⁸.

Es probable que ese «registrar algunos discursos, desfiles y un poco de música, siempre ante la demanda del departamento ya citado» mencionados en la carta de Salgado Cuesta, esté relacionado con la importante cantidad de metros registrados referido por Alberto Elena en su investigación. La imprecisa referencia del director de CEA podría deberse una de las condiciones impuestas por Tobis para mantener la ayuda a los proyectos de propaganda de Falange: la cláusula según la cual «la anulación no es extendible a películas más largas, aunque presenten una finalidad propagandística, y tampoco a películas de ficción de cualquier metraje (cortometrajes y/o películas de cartelera)». Un proyecto como *Romancero marroquí* quedaría entonces fuera del cupo establecido por Tobis. Esto podría explicar el recato de Salgado Cuesta al referirse al «film documental ‘Marruecos’», del que dice no saber nada en noviembre de 1938, cuando ya había sido no solo montado sino exhibido en varias ocasiones en el protectorado marroquí³⁹. Y sin duda, puede esclarecer la «sorprendente falta de noticias en la prensa oficial del Protectorado acerca del rodaje»⁴⁰, así como el retraso de su estreno a pesar de estar originalmente listo en octubre de 1938.

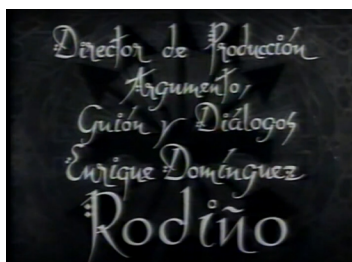
El definitivo estreno de *Romancero marroquí* y el de la versión alemana, *Der Stern von Tetuan*, se realizan una vez terminada la Guerra Civil. En lo referente al film alemán, hay que recordar la última condición impuesta por Tobis: poder disponer de todas las imágenes tomadas con sus equipos por los operadores de CEA. Esto explicaría que Tobis pudiera presentar *Der Stern von Tetuan* como una película propia. Alberto Elena recoge varios motivos que explicarían el valor propagandístico de este documental desde un punto de vista alemán⁴¹. Sin cuestionar ninguno de ellos, nos gustaría añadir que su estreno en el *Marmorhaus* de Berlín el 9 de noviembre de 1939, un año después del pogromo nacional contra los judíos conocido como la «Noche de

[38] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 33. Conviene reflexionar sobre el empleo que tuvieron esos 22000 metros de película impresionada referidos en el diario de rodaje de *Romancero marroquí* y a las que Salgado Cuesta en su carta a CFT califica como «algunos discursos, desfiles y un poco de música». Las imágenes se procesarían en Berlín y podrían haber servido tanto para el documental africanista, como para otros cortometrajes, al igual que para completar la segunda versión del «film de España» estrenada en Viena. Al respecto, es interesante recoger un dato aportado por Alberto Elena en su investigación. «En abril de 1938 realiza [Dominguez Rodiño, nota de la autora] un corto viaje a Berlín para revelar el material hasta entonces impresionado, pero a su regreso continúa el seguimiento de aquél viajando incesantemente entre Tetuán, Larache y los restantes lugares de rodaje [...] Solo a finales de octubre, cuando la filmación se encontraba prácticamente terminada y se disponía ya de un copión de la película, volvería Rodiño a Berlín para gestionar el proceso de postproducción.» Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 35. Podría relacionarse este viaje de Rodiño en abril de 1938 con el inminente estreno de *Arriba España!* en Viena un mes más tarde y no con el documental africanista que aún seguía en proceso de rodaje.

[39] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 37.

[40] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 53.

[41] Véase igualmente Alberto Elena, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellaterra, 2010), pp. 45-49.



Romancero Marroquí (Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1938-1939).

los cristales rotos», puede dejar claro igualmente el uso propagandístico que los nazis podían dar a un documental en el que se ensalzaban las virtudes y las tradiciones de la población musulmana del norte de África.

Por último, hay que añadir que si Tobis decide presentar las imágenes rodadas por el equipo de CEA como un documental propio es porque en Berlín se reconoce la calidad de las tomas registradas por los españoles. Al respecto, Elena apunta:

Tal excelencia formal habría sido —según varios de estos cronistas— advertida por los técnicos alemanes responsables de la postproducción del film y habría determinado su decisión de hacer versiones en otras lenguas, haciendo de éste «un caso único hasta hoy por lo que se refiere a películas españolas»⁴².

Conclusiones

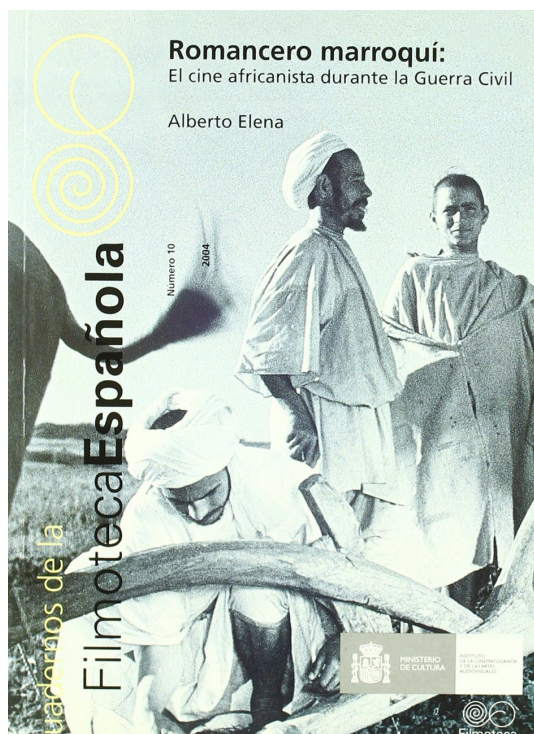
En el texto se ha presentado un análisis sobre el modo en que las empresas CEA e Hispania-Tobis sirvieron como intermediarios entre Falange y Tobis-Klangfilm para activar una producción documental de propaganda favorable al bando alzado durante la Guerra Civil. Sus resultados aspiran a incorporarse al campo de estudio sobre las relaciones propagandísticas y cinematográficas hispano-alemanas que se ha ido ampliando a lo largo de la última década.

Una primera conclusión al respecto ha sido entender lo productivo que resulta abrir el foco de investigación sobre la temática más allá de las actividades acometidas por la productora Hispano Film Produktion durante el periodo 1936-1939. Condensar los más relevantes proyectos cinematográficos del bando alzado con la Alemania

nazi en esta iniciativa privada impide reconocer otras actividades también apoyadas por los falangistas y por empresas y funcionarios del Tercer Reich. Numerosos documentos conservados en el Archivo Federal Alemán incluyen referencias a proyectos y gestores concretos; la información que aportan permite reconstruir procesos de producción y dinámicas de trabajo en la cooperación hispano-alemana no muy detallados hasta la fecha. El caso de Falange, CEA y Tobis-Klangfilm aquí referido puede servir como muestra de ello.

Del mismo modo, también se ha hecho evidente la necesidad de ensanchar el área de investigación incorporando bibliografía sobre la cinematografía alemana de entreguerras, pues la potencia comercial del país a través de empresas como Tobis-Klangfilm tuvo un impacto en España y en el desarrollo de la industria nacional antes de la Guerra Civil. Gracias a sus aportes podemos identificar aspectos de la situación del cine español en un contexto internacional cinematográfico marcado por el inicio del sistema sonoro, la expansión capitalista global de las grandes productoras de cine y por la «guerra de las patentes». Esto permite desentrañar nudos en la configuración y el desarrollo de la estructura económica y empresarial del cine español, así como entender en

[42] Alberto Elena, *Romancero marroquí*, p. 61.



mayor profundidad su devenir durante el conflicto bélico y la posguerra.

Desde el final de la Guerra Civil, algunas narrativas nacionales recalcaron la imposibilidad, la improvisación y/o la falta de medios técnicos y personales para levantar una producción propagandística y cinematográfica de calidad acorde a las necesidades del bando rebelde. Gracias a las fuentes documentales de archivo podemos hoy continuar reedificando partes importantes del apoyo alemán y no solo detallar la implicación falangista con el mismo, sino también alumbrar la oportuna lealtad y la decisiva cooperación de las dos grandes productoras españolas consolidadas en el país antes del estallido del conflicto, Cifesa y CEA. Es posible incluso referir una continuidad en el trabajo de ambas, marcada por las circunstancias de la guerra. Destacable en este sentido es el hecho de que a partir de 1939 ambas se beneficiarán de haber apoyado a los vencedores e incrementarán su volumen de negocios.

La última conclusión que surge de este análisis es no perder de vista que todavía se mantienen zonas oscuras respecto a la cooperación hispano-alemana durante la Guerra Civil en materia propagandística. Tras la demarcación extensa y la valoración intensa del periodo en las pasadas décadas, podemos pasar a concentrarnos en cuestiones aun abiertas. La abundancia de documentos en el archivo alemán y su cuidada catalogación invitan a sumergirse en la búsqueda y la lectura de más huellas con paciencia y tiempo. De su puesta en relación con diversas publicaciones procedentes de los contextos español y alemán pueden surgir referencias añadidas que permitan abrir otras vías de acceso al tema. Aún quedan telas por encontrar y clasificar para continuar completando el mosaico de las relaciones cinematográficas hispano-alemanas entre 1936 y 1939, en especial aquellas referentes a la firma de acuerdos institucionales entre ambos regímenes y su impacto en la cinematografía de la posguerra.

FUENTES

Deutsches Bundesarchiv. R 109 / I 1661.

Deutsches Bundesarchiv. R 109/ I 161.

Deutsches Bundesarchiv. R 109 / I 1357.

Deutsches Bundesarchiv. R 109/I 1617.

BIBLIOGRAFÍA

BOCK, Hans-Michael, MOSEL, Wiebke Annkatrin, y Spazier, Ingrun (eds.), *Die Tobis 1928-1945. Eine kommentierte Filmographie* (Múnich, Edition text+kritik, 2003).

DIESTELMEYER, Jan (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Múnich, Edition text+kritik, 2003).

DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003).

ELENA, Alberto, *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellaterra, 2010).

—, *Romancero marroquí. El cine africanista durante la Guerra Civil* (Madrid, Filmoteca Española, 2004).

FRIEDMANN, David, *Die Bavaria Film 1919 bis 1945: eine Unternehmensgeschichte im Spannungsfeld kulturpolitischer und ökonomischer Einflüsse* (Tesis doctoral, Múnich, L. M. Universität, 2017) (<<https://edoc.ub.uni-muenchen.de/24628/>>).

- GARCÍA PÉREZ, Rafael, «Franquismo y Tercer Reich: la vertiente económica del Nuevo Orden» en Walter L. Bernecker (ed.), *España y Alemania en la Edad Contemporánea* (Fráncfort del Meno, Vervuert, 1992), pp. 197-207.
- HAGENER, Malte, «Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien» en Jan Diestelmeyer (ed.), *Tonfilmfrieden-Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis von Technik-Syndikat zum Staatskonzern* (Múnich, Edition text+kritik, 2003), pp. 51-64.
- MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (Düsseldorf, Droste Verlag, 1999).
- MUÑOZ AUNIÓN, Marta, «INTER ARMAS SILENT ARTES: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento» (*Archivos de la Filmoteca*, octubre 2010), pp. 106-128.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel, *Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1939)* (Santander, Shangrila, 2017).
- , *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Lorca, Universidad de Murcia - Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004).
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto, «O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha» en Luís Reis Torgal (ed.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (Lisboa, Tema e Debates, 2001), pp. 137-161.
- SPIKER, Jürgen, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlín, Verlag Volker Spiess, 1975).
- TRANCHE, Rafael R., y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra - Filmoteca Española, 2011).

Recibido: 14 de octubre de 2020

Aceptado para revisión por pares: 14 de diciembre de 2020

Aceptado para publicación: 8 de octubre de 2021

