IMÁGENES DEL CIELO. TRES CALAS EN EL CINE EXTRANJERO DE LA GUERRA CIVIL

Images of the Sky. Three Forays on Foreign Cinema of the Spanish Civil War

SONIA GARCÍA LÓPEZ[a]

RESUMEN

El presente artículo se propone realizar tres calas sobre el cine internacional de la guerra civil que permitan conocer de qué manera se articularon ideológicamente los mitos y los relatos propagandísticos desde uno y otro bando. El motivo que se utiliza para seguir el hilo de la argumentación es la representación del cielo, que funciona como un catalizador que permite poner en juego algunas de las claves de la intervención extranjera, tanto en el terreno militar como en el cinematográfico. El texto aborda, en primer lugar, el trabajo realizado por los camarógrafos soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev para los noticiarios de Soiuzkinochronica, *K Sobitiyam v Ispanii* [*Sobre los sucesos de España*], a partir de los cuales comenzó a circular una representación estereotipada del bombardeo aéreo en los documentales de orientación republicana; en segundo lugar, analiza la forma que adoptó la «respuesta» a esa propuesta discursiva desde el bando favorable a Franco, concretamente en los documentales italianos de Editoriale Aeronautica producidos por LUCE; por último, se detiene en la película de ficción, *Sierra de Teruel (L'Espoire,* André Malraux y Boris Peskine, 1938) y su particular alegato «desde el aire» a favor de la causa republicana.

Palabras clave: documental, bombardeo, Guerra Civil española, noticiario, propaganda, Editoriale Aeronautica, Soiuzkinochronica, André Malraux, republicano, Franquismo, *K Sobitiyam v Ispanii, Sierra de Teruel.*

ABSTRACT

This essay intends to make three forays on international cinema of the Spanish Civil War to comprehend how the myths and propagandistic accounts from both the loyalist and the francoist side were articulated. The main argumentative thread is the analysis of the representation of the sky, which serves as a driving force to illustrate some of the keys of the foreign intervention in both military and cinematic terms. First, the text focuses on the work done by Soviet cameramen Roman Karmen and Boris Makaseiev for Soiuzkinochronica's newsreeels, *K Sobitiyam v Ispanii* [*On the events of Spain*], the main source of the stereotyped representation of the air raid in loyalist documentaries; secondly, the text studies the form adopted by the «responses» to that approach by the francoist side, specifically in the Editoriale Aeronautica's Italian documentaries produced by LUCE; finally, it analyzes the feature film *L' Espoire* (André Malraux and Boris Peskine, 1938) and its particular plea from the air on behalf of the loyalist cause.

Keywords: documentary, air raid, Spanish Civil War, newsreel, propaganda, Editoriale Aeronautica, Soiuzkinochronica, André Malraux, loyalism, Francoism, *K Sobitiyam v Ispanii, L' Espoire.*

[a] SONIA GARCÍA LÓPEZ es doctora en Comunicación Audiovisual. Su tesis doctoral, titulada «*Spain is US*: la guerra civil española y el cine del Popular Front: 1936-1939» obtuvo el premio George Watt del Abraham Lincoln Brigade Archive de Nueva York y será publicada en 2010. Ha impartido clases de cine documental y de guión cinematográfico en la Universitat de València y ha participado en diversos volúmenes colectivos así como en la edición del catálogo del Festival Internacional de Documentales Documenta Madrid. Desde 2005 es adjunta a la redacción de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Recientemente ha coeditado con Laura Gómez Vaquero el volumen colectivo *Piedra, papel y tijera: el «collage» en el cine documental* (Ocho y Medio, 2009).

Del documento al icono

Pocos ponen ya en duda el hecho de que la guerra civil española fue, en realidad, un campo de pruebas internacional en el que se entrenaron ejércitos y se estrenaron técnicas bélicas y armamento que habrían de utilizarse ampliamente durante la Segunda Guerra Mundial. Pero no se trataba únicamente de una cuestión militar. Desde el punto de vista político e ideológico, a nadie se le pasaba por alto la alianza de Franco con Hitler y Mussolini y la nula operatividad del Comité de no Intervención que suscribieron Alemania, Italia con las democracias occidentales[1].

Por otra parte, en la Unión Soviética había empezado a fraguarse, desde 1935, una estrategia política de *frente popular* en virtud de la cual se llamaba a todas las fuerzas progresistas de los países democráticos a formar una coalición política y un frente común de lucha contra el fascismo internacional[2]. Desde ese punto de vista, España se convirtió en uno de los primeros campos de batalla en los que habría de librarse esa guerra internacional contra el fascismo.

Este particular proceso de internacionalización de la Guerra Civil española desde los primeros días de la sublevación militar en Marruecos despertó el interés de la opinión pública internacional y provocó la afluencia masiva de periodistas, reporteros, fotógrafos y cineastas de reconocido prestigio (además de los consabidos intelectuales y artistas) a nuestro país. La producción cinematográfica extranjera en torno al conflicto llevada a cabo durante esos años es ingente y, de manera similar a como sucedió en el terreno militar y armamentístico, sirvió para poner a prueba los desarrollos más recientes de la técnica fotográfica y cinematográfica[3].

En este artículo realizaremos tres calas sobre el cine internacional de la guerra civil que nos permitirán conocer, sobre todo, de qué manera se articularon ideológicamente los mitos y los relatos propagandísticos desde uno y otro bando. Un motivo nos servirá para seguir el hilo de la argumentación: la representación del cielo. La imagen del cielo será el catalizador que nos permita poner en juego algunas de las claves de la intervención extranjera, tanto en el terreno militar como en el cinematográfico. Así, nos detendremos sobre el trabajo realizado por los camarógrafos soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev para los noticiarios de Soiuzkinochronica, *K Sobitiyam v Ispanii* [*Sobre los sucesos de España,* 1936-1937], a partir de los cuales comenzó a circular una representación estereotipada del bombardeo aéreo en los documentales de orientación republicana; en segundo lugar, veremos la forma que adoptó la «respuesta» a esa propuesta discursiva desde el bando favorable a Franco, concretamente en los documentales italianos de Editoriale Aeronautica producidos por LUCE; por último, nos detendremos en la película de ficción, *Sierra de Teruel (L'Espoir,* André Malraux y Boris Peskine, 1938) y su particular alegato «desde el aire» a favor de la causa republicana[4].

---

[1] Véase Enrique Moradiellos, «Intervención y no intervención extranjera en la guerra civil», en Santos Juliá (ed.), *República y guerra en España, (1931-1939)* (Madrid, Espasa, 2006), pp. 287-362.

[2] Las tesis de la política de *frente popular* fueron expuestas por Giorgy Dimitroff en el VII Congreso de la III Internacional celebrado en Moscú en 1935.

[3] Los estudios dedicados a la cuestión son abundantes. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista, 1936-1939* (Murcia, Ed. Universidad de Murcia-Primavera Cinematografica de Lorca, 2004); Daniel Kowalsky, «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la Guerra Civil española», en Vicente Sánchez-Biosca (ed.), *Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil española* (*Archivos de la Filmoteca* núms. 60-61, octubre de 2008-febrero de 2009), y, en el marco de estudios generales sobre el cine de la guerra civil: Román Gubern, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia* (Madrid, Filmoteca Española, 1986); Ramón Sala y Rosa Álvarez, *El cine en la zona nacional* (Bilbao, Mensajero, 2000). Asimismo, nuestra tesis doctoral está dedicada a la intervención estadounidense a favor de la República española, *Spain is US! La Guerra Civil española y el cine del Cultural Front*, 1936-1939, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, publicación prevista en 2010.

[4] Pudiera sorprender al lector la ausencia de referencias en este artículo al bombardeo por antonomasia durante la Guerra Civil española: el operado por la alemana Legión Cóndor sobre la villa de Guernica. Dado que la totalidad de las imágenes sobre el bombardeo de Guernica conocidas hasta la fecha se centran en las ruinas y no existen imágenes del bombardeo propiamente dicho, hemos decidido descartar la representación cinematográfica de este episodio bélico. Sobre la ausencia de imágenes del bombardeo de Guernica véase Nancy Berthier (ed.) *Guernica o la imagen ausente* (*Archivos de la Filmoteca* n.º 64-65, febrero-junio de 2010).

Guerra total: la muerte llovida del cielo

Sabemos que, tras el fracaso del golpe militar del 18 de julio, el grueso de la aviación republicana permaneció leal al gobierno y que las fuerzas aéreas franquistas estuvieron integradas, desde el comienzo de la guerra, por escuadrones italianos y alemanes compuestos por pilotos profesionales y aviones completamente equipados; por otra, que los recursos de que disponía la República para la guerra aérea eran más que limitados. El gobierno español recibió apoyo de algunas escuadrillas de voluntarios, como la formada por André Malraux[5], mientras que la URSS enviaba aviones al mando de oficiales soviéticos a cuyas órdenes volaban pilotos españoles entrenados a toda prisa en Moscú. Como resultado, la aviación republicana desempeñó una función básicamente defensiva y las batallas en el aire fueron ganadas ampliamente por la aviación fascista.

De hecho, el bando franquista aprovechó los vastos recursos que Italia y Alemania pusieron a su servicio para llevar a cabo una táctica bélica que hasta entonces únicamente se había seguido, aunque de manera muy cruenta, en las colonias: la guerra total. Según la definición que Ludendorff da en su libro *Der totale Krieg*, publicado en 1935, la guerra total es un conflicto de dimensiones ilimitadas en el que una de las facciones moviliza todos los recursos disponibles para destruir las defensas de su rival. En la guerra total no hay combatientes, sino que cada una de las personas de un país determinado, civiles y militares por igual, son considerados como objetivos militares. Como afirma Sven Lindqvist, «los bombardeos aéreos han ahondado en el concepto al convertir toda la superficie del país beligerante en campo de batalla»[6].

La doctrina de la guerra total y su brutal materialización en los bombardeos sobre civiles y refugiados pronto sentaron las bases de la maquinaria propagandística de la República, articulada ampliamente (sobre todo en el plano internacional) en torno a la imagen de las víctimas inocentes de la guerra civil. De modo que, si el cine favorable al bando franquista ostentaba, como veremos, un discurso guerrero, viril, fascinado por la perfección técnica de la maquinaria de guerra, el cine favorable a la República realizado para su distribución en el extranjero enfatizó los aspectos humanos y humanitarios de la guerra, construyendo relatos en los que el protagonismo, en la mayor parte de los casos, era para las víctimas[7]. Este era sin duda alguna el espíritu de películas como *Heart of Spain* (Herbet Kline y Geza Karpathi, 1937), *Return to Life* (Herbert Kline y Henri Cartier-Bresson, 1938), *L'Espagne vivra* (Henri Cartier-Bresson) e incluso *Ispanija* (Esfir Shub, 1939).

La película de André Malraux, *Sierra de Teruel*, uno de los hitos del cine republicano de la guerra civil, destaca en la singularidad de sus planteamientos, pues responde a las imágenes fascistas del aire desde el aire sin abandonar en momento alguno la impronta de los discursos frentepopulistas, en los que el pueblo se constituye al mismo tiempo como víctima y como motor de la lucha.

Pero antes de profundizar en *Sierra de Teruel* caracterizaremos la representación estereotipada del bombardeo aéreo que ofrecen los documentales de

[5] Paul Nothomb, compañero de Malraux en la escuadrilla España/Malraux, proporciona los pormenores de su actuación en la guerra civil en el libro-álbum *Malraux en España* (Barcelona, Edhasa, 2001).

[6] Sven Lidqvist, *Historia de los bombardeos* (Madrid, Turner, 2007), p. 145.

[7] Planteamientos que fueron reproducidos por la prensa ilustrada extranjera favorable a uno y otro bando. Véase Caroline Brothers, *War and Photography. A Cultural History* (Londres y Nueva York, Routledge, 1997).

uno y otro bando. Centrémonos, para empezar, en la imagen que vierten los documentales de tendencia republicana.

Miradas inquietas que escrutan el cielo

Esta fotografía de Robert Capa (Fig. 1) condensa todos los elementos de la escena que precede, en los relatos de orientación republicana, al bombardeo aéreo. Una mujer vestida de calle lleva a una niña cogida de la mano. Mientras mira hacia arriba con desasosiego, ambas aceleran el paso. Los transeúntes que se encuentran en segundo plano, detrás de ellas, miran al cielo con inquietud. La amenaza está fuera del ángulo de visión de la imagen, pero no por ello resulta menos inmediata. Es más, resulta especialmente escalofriante por cuanto, a todas luces, son civiles y no combatientes quienes escrutan el cielo con su mirada inquieta. Cuando Capa tomó esta fotografía en Bilbao, en 1937, la mirada dirigida hacia el cielo, fuera de campo, ya se había convertido en icono gracias a la intensa difusión que habían tenido, entre otros artefactos culturales, los noticiarios filmados por los camarógrafos soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev, ya fuera en su formato original o, más frecuentemente, desmontados y remontados en documentales de compilación. Especial repercusión fue la que conoció el número 10 del noticiario *K Sobitiyam v Ispanii* [*Sobre los sucesos de España*], filmado en noviembre de 1936 durante un ataque aéreo sobre Madrid.

Fig. 1. Robert Capa. *Alarma de bombardeo en Bilbao* (1937)

Las impactantes imágenes rodadas por Roman Karmen tenían una estructura muy concreta que pronto se convirtió en lugar común en los documentales nacionales e internacionales de tendencia republicana: indefectiblemente, la cámara adoptaba el mismo punto de vista de los angustiados civiles, escrutando el cielo en busca de la presencia amenazadora de bombarderos. Cuando empezaba el ataque, la cámara mantenía a duras penas la estabilidad del encuadre para seguir a los atribulados ciudadanos en busca de refugio. Por último, nos obligaba a asistir con una mirada indignada y compasiva a la destrucción que sucedía a la lluvia de bombas: las casas en ruinas y la recuperación de los cadáveres. Como afirma Rafael R. Tranche, Karmen y Makaseiev se valieron de sendas cámaras Eyemo y le dieron una aplicación nueva, análoga a las técnicas del reportaje televisivo actual: trabajaban siempre cámara en mano, buscando encuadres impactantes y reaccionando con rapidez para captar el instante[8].

[8] Cfr. Rafael R. Tranche, «Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española» (*Historia Social*, núm. 63, dossier *Guerras: cine, imagen e imaginarios*, 2009), p. 106.

Como resultado, obtuvieron unas imágenes de vívida frescura que hacían aparecer los acontecimientos representados en toda su crudeza y dramatismo.

Las imágenes filmadas por Karmen y Makaseiev constituyen una parte importante del repertorio de los documentales de la época y, no digamos, de los que vinieron después. La auténtica escasez de imágenes filmadas en pleno fragor de los bombardeos y el evidente interés de las autoridades soviéticas por

Fig. 2. Roman Karmen y Boris Makaseiev, *K Sobitiyam v Ispanii* nº 10 (*Sobre los sucesos de España*), filmado en noviembre de 1936 durante un ataque aéreo sobre Madrid.

dar la mayor difusión posible a las imágenes, funcionaron como acicate de esta redundancia en las pantallas republicanas. Por lo demás, la audacia y la maestría de los camarógrafos soviéticos las convertía en un excelente material del que hacer uso en las películas de montaje. Así, estas imágenes del número 10 de *Sobre los sucesos de España* (Fig. 2) se encuentran reproducidas ampliamente en películas como *Spain in Flames* (Helen van Dongen, 1937), *Heart of Spain* (Herbert Kline y Geza Karpathi, 1937), posteriormente en *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*), la película que Frédéric Rossif realizó a comienzos de la década de 1960, y en una larga serie de películas y documentales divulgativos dedicados a la guerra civil desde entonces.

Habría que abordar una genealogía de las imágenes de la guerra civil para determinar cuáles fueron las fuentes primigenias de ciertos iconos y cómo llegaron a convertirse en símbolos indiscutibles del sufrimiento y la barbarie desatada por los fascistas. Tal vez no nos sorprendería descubrir entre esas fuentes, la fotografía tomada por David Seymour «Chim» en Badajoz, durante una reunión para el reparto de tierras en 1936, como una de las primeras imágenes negligentemente utilizadas para documentar los bombardeos aéreos, precisamente porque representa a una mujer, con su bebé al pecho y rodeada de niños, mirando hacia el cielo. Dicha genealogía excede, sin duda alguna, los propósitos y la extensión de este artículo, pero sí que podemos referirnos al utilísimo y documentado trabajo de Caroline Brothers en su libro *War and Photography.* En él, la autora realiza un análisis exhaustivo del tratamiento fotográfico de la Guerra Civil española en la prensa ilustrada francesa y británica y, lo que resulta de especial interés para nuestros propósitos, desgrana los grandes temas de la guerra civil desde la perspectiva de la mirada extranjera[9]. Su estudio del tratamiento de las víctimas nos permite ir más allá de nuestra memoria visual de la guerra civil que, en tanto que integrantes de la cultura de las imágenes, todos tenemos en mayor o menor medida. Brothers constata que el esquema de la mujer, frecuentemente con un niño o un bebé en los brazos y mirando con inquietud al cielo surcado por aviones amenazantes, fue ampliamente utilizado en las narrativas extranjeras sobre las víctimas de la guerra civil[10].

Por su parte, Marta Rey García se refiere a las «atrocidades» o *atrocity propaganda* como uno de los grandes temas en torno a los que se articuló la propaganda republicana en Estados Unidos. Según la autora, «los bombardeos fueron los protagonistas absolutos y se incluyeron abundantes fotografías de víctimas civiles, sobre todo niños»[11]. Como hemos sugerido, el ángulo elegido para la representación, los personajes que toman parte en ella y la ordenación del discurso dejan traslucir las estrategias discursivas desde las cuales la República construyó una maquinaria propagandística de corte defensivo. Estrategia que se dirigía, sobre todo, a convencer a la opinión internacional de que reconociera y condenara la intervención alemana e italiana o, en todo caso, para que ejerciera presión contra el embargo de armas que pesaba de manera especial sobre la República.

Sin embargo, esa fotografía de la guerra civil, que ofrece la imagen del cielo desde un ángulo contrapicado, queda incompleta sin la contraimagen que nos devuelven los documentales de orientación franquista que se centran, desde otra perspectiva, en la imagen del (o, en este caso, desde el) cielo. Vayamos pues, a nuestra segunda cala en el cine extranjero de la guerra civil.

La *stupenda macchina di guerra*

La significativa intervención de las fuerzas aéreas alemanas e italianas a favor del bando franquista, con la Legión Cóndor y el Corpo di Truppe Volontarie

[9] Brothers ha realizado una interesante aportación en este sentido con su citado estudio sobre el tratamiento fotográfico de la Guerra Civil española por parte de la prensa ilustrada francesa y británica, *War and Photography. A Cultural Study.* El volumen monográfico *Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil española*, coordinado por Vicente Sánchez-Biosca, apunta igualmente en esta dirección (*Archivos de la Filmoteca,* n.º 61-62, octubre de 2008-febrero de 2009).

[10] Se trata de un emblema de la causa republicana que encontramos en la cartelística, en la fotografía, en el cine y, por supuesto, en la pintura (de la que el *Guernica* de Picasso es el ejemplo más emblemático).

[11] Marta Rey García, *Stars for Spain. La Guerra Civil española en Estados Unidos* (A Coruña, Ediciós do Castro, 1997), p. 316.

(CTV) respectivamente, fue acompañada en el cine por un conjunto de producciones documentales de ambos países que ensalzaban las acciones de los pilotos y oficiales sobre el territorio español.

En lo que respecta a la producción documental alemana, se da la circunstancia de que las películas que abordaban las acciones de la Legión Cóndor no se estrenaron hasta el final de la contienda. Esto no debe sorprendernos, ya que las operaciones se desarrollaron en el más absoluto secreto. Sólo en 1939 salieron a la luz las películas en las que, además de admitirse la labor realizada por la Legión Cóndor, se homenajeaba a sus integrantes como héroes de guerra. La más significativa de las producciones del Tercer Reich desde esta perspectiva es la película de Karl Ritter, *In Kampf Gegen den Weltfeind* (*En la lucha contra el enemigo del mundo*), una película de compilación concluida en 1939, aunque Alemania realizó otros reportajes sobre la Legión Cóndor. En cualquier caso, ninguna producción reconoció hasta 1939 la intervención de las Fuerzas Armadas alemanas en el conflicto civil español[12]. *Voluntarios alemanes en España* (*Deutsche Freiwillige in Spanien*), 1939 fue la primera película en hacerlo. El documental, que se estrenó una vez terminada la guerra, incluía material procedente de los archivos de la oficina cinematográfica del ejército de tierra y del trabajo de los camarógrafos de los noticiarios alemanes que habían acompañado al contingente alemán en todas las fases de la guerra[13].

Otro de los documentales dedicados a la Legión Cóndor fue el realizado por Fritz Hippler, también en 1939, y titulado, precisamente, *Legion Condor*. Se trataba, en este caso, de un documental dramatizado realizado a partir de material rodado durante la Guerra Civil española. Sin embargo, poco se sabe de esta película homónima a la de Karl Ritter. Como precisa Manuel Nicolás, se realizó por encargo directo de Adolf Hitler en enero de 1939. El *Führer* le pidió a Ritter la realización de un film que mostrara al pueblo alemán las circunstancias de la intervención de la Legión Cóndor en la Guerra Civil española. Se pretendía ensalzar a los voluntarios como auténticos héroes del Reich, que, en representación del pueblo alemán, luchaban por un futuro mejor en el mundo. El material utilizado en la película procede, en su mayor parte, de las filmaciones realizadas por el equipo de Ritter y, en menor medida, de noticiarios alemanes y documentales hispano-alemanes montados en Berlín, especialmente *España Heroica* / *Helden in Spanien* (Fritz C. Match, Paul Laven y Joaquín Reig, 1938)[14].

Aunque los documentales alemanes comparten el tono épico y heroico de los documentales italianos y franquistas en general, estas películas están lejos de mostrar el entusiasmo y adhesión hacia el bando nacional que se observa en los documentales italianos. Esto, unido al hecho de que aquellos fueron realizados durante la guerra con la intención declarada, como veremos, de responder contundentemente a la propaganda republicana, nos parece razón suficiente para considerarlos como ejemplo paradigmático de la verdadera oposición cinematográfica al bando republicano.

[12] Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada*, p. 228.

[13] Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada*, p. 228.

[14] Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada*, p. 234.

Las producciones italianas más significativas en lo que respecta a la representación militar del cielo son *Los novios de la muerte* (*I fidanzati della morte,* Romolo Marcellini, 1938) y *Cielo español. Aviación legionaria de caza en la guerra de España* (*Cielo Spagnolo. Aviazione Legionaria da caccia nella guerra di Spagna,* Domenico Paolella, 1938), dos documentales filmados por los camarógrafos de Editoriale Aeronáutica y producidos por el departamento de documentales de Luce. En este artículo centraremos nuestra atención en la película de Marcellini, que constituye un auténtico hito de la propaganda fascista sobre la Guerra Civil española.

The Spanish Earth (Joris Ivens, 1937)

Hay que decir que, en lo que respecta a la cinematografía de orientación fascista, Italia fue especialmente sensible a nuestra contienda. No en vano, la guerra civil fue el acontecimiento en el que el gobierno italiano se implicó más a fondo tras la guerra de Etiopía, entre 1935 y 1936, y la cobertura que el noticiario *Cinegiornale Luce* hizo de nuestra guerra sólo es comparable a la que hizo de la campaña sobre Abisinia. En este sentido cabe entender las palabras de Gian Piero Brunetta cuando llama la atención sobre «el esfuerzo por parte italiana de llevar a la pantalla el sentido épico de una guerra combatida y sentida como propia»[15].

En *Los novios de la muerte* observamos una imagen del cielo muy distinta a la que ofrecen las películas de orientación republicana. En un folleto de la época la película se autodefinía como «un relato rápido y exacto sobre la aviación legionaria»[16]. La película surgió a partir de una idea del prestigioso periodista Gian Gaspare Napolitano y como respuesta a la repercusión internacional de películas como *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937). «A los falsos liberales de América –escribió Napolitano refiriéndose, sobre todo, a Ivens y a Hemingway– hay que responderles como auténticos fascistas. A las películas llamadas imparciales, a los falsos documentales, hay que responder con documentales verdaderos, con películas nacionales y fascistas al cien por cien»[17]. Desde este punto de vista, Napolitano tomaba posición como intelectual fascista dando testimonio de su fe en el mismo escenario internacional,

[15] Citado por Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada,* p. 83.

[16] Anónimo, «Ommagio alla Catalogna. Appunti per una filmografia ragionata della guerra di Spagna», (*Cinema 60*, septiembre de 1963), p. 31.

[17] Citado por Gian Piero Brunetta en «Los sueños del fascismo y la guerra de España» (*Els quaderns de la mostra. Retrospectiva guerra civil y cine* n.º 4, 1985), p. 10.

confrontándose con un frente de prestigiosos intelectuales que se habían adherido a la causa republicana:

> «Ir a España ha sido una cuestión esencial para mí: en primer lugar, como fascista. Después, por mi profesión, que es mi vida. Sentía la necesidad de participar en esa maravillosa y terrible aventura que combate el pueblo español... Los resultados de este trabajo para mí no residen en los encuadres de la película que he rodado, y que tienen el incalculable y el sagrado valor de las cosas verdaderas, acaecidas... sino la maduración en el futuro de lo que he podido ver»[18].

Refiriéndose a las obras de Marcellini, director de *Los novios de la muerte,* Brunetta afirma que:

> «constituyen el más significativo *trait d'union* entre la producción documental y la de propaganda, presentándose todavía como uno de los más cálidos y significativos, para medir la temperatura de adhesión y consenso que la naturaleza más auténticamente belicista del régimen recibía por parte de los grupos intelectuales fascistas militantes. Marcellini afirma, con más claridad que otros, su personalidad de autor y se obstina en valorar con orgullo la importancia de la aportación italiana. Los demás fotógrafos, aun siguiendo siempre a las tropas italianas, parecen demostrar la perfecta simbiosis militar, ideal, religiosa e ideológica entre el hombre mussoliniano y el hombre franquista»[19].

Siendo así, podemos preguntarnos, ¿qué formas adopta la manifestación de esa adhesión en la representación cinematográfica? ¿En qué consisten esos documentales verdaderos, nacionales y fascistas al cien por cien? Para empezar, encontramos en este y en otros documentales italianos, como *Cielo español*, de Domenico Paolella, la voluntad de identificar el punto de vista de la cámara con el de los «voluntarios» llamados a participar en la magna misión fascista como pilotos de los cazabombarderos. No en vano, Romolo Marcellini pudo decir: «Las tomas que realicé en España me pusieron durante tres meses en contacto cotidiano con los oficiales de guerra aérea. Y tuve en más de un momento la sensación de sentirme algo más que un hombre de cine, un soldado encuadrado en una empresa larga, dura y difícil»[20].

En segundo lugar encontramos en estas películas, por así decirlo, el contraplano de las imágenes filmadas por Karmen y Makaseiev en Madrid: tomas aéreas en las que la cámara a menudo parece ocupar el lugar del puesto de la ametralladora. Imágenes en picado que muestran objetivos desprovistos de todo atributo humano: simples blancos militares. Y, en lugar de una banda sonora que invoca a la resistencia a través de la compasión y el patetismo, ensalzamiento de las «estupendas máquinas de guerra» que son los aviones fascistas y del heroísmo de los pilotos en la ejecución de su

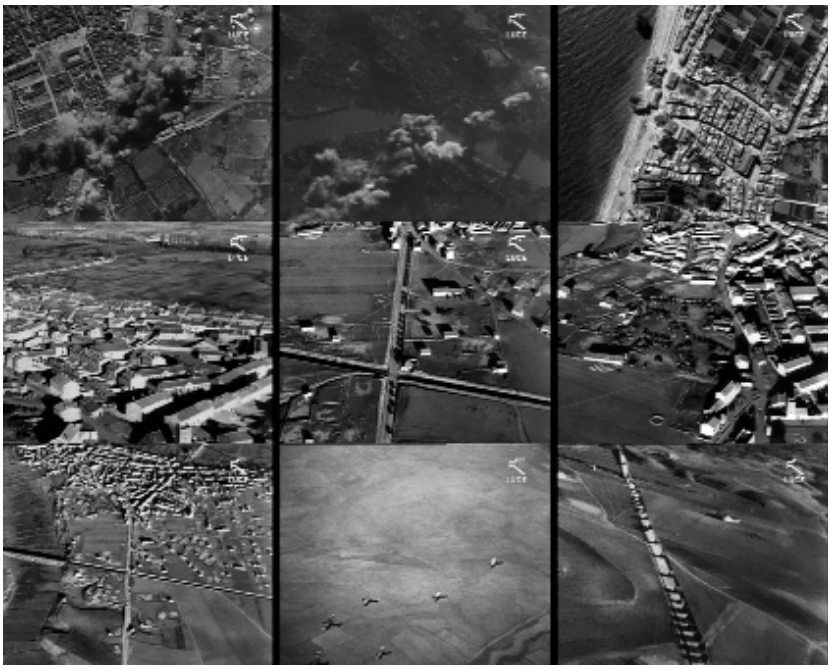
[18] Citado por Gian Piero Brunetta, «Los sueños del fascismo y la guerra de España», p. 11.

[19] Gian Piero Brunetta, «Los sueños del fascismo y la guerra de España», pp. 11-12.

[20] Romolo Marcellini, «I fidanzati della morte», en *Cinema ideologico di una guerra ideologica. Archivio nacionale cinematografico della resistenza* (Venecia, Bienale di Venezia, Coord. Chiara Colli, 1976).

misión. Citamos, una vez más, las palabras de Marcellini que recuerdan, y tampoco es casualidad, al tono de los manifiestos futuristas en su fascinación por la guerra:

> «La actividad de la aviación en una guerra moderna es algo espectacular y sorprendente en la que el heroísmo se funde casi con la leyenda. En verdad, en la guerra de España, entre todos los hombres que han visto la muerte de cerca, los aviadores me han parecido seres nuevos que cumplían empresas tremendas, casi irreales, con la más tranquila simplicidad. No es la luz de unos pocos la que brilla prepotente, sino la de una multitud entrenadísima y sólida que se alza cada día desde los campos de Mallorca, Tudela, Logroño y Zaragoza. He aquí los campos del Asso di Bastoni, de la Gamba di Ferro, de la Cucaracha. He aquí los cazadores legionarios, estos



Los novios de la muerte (*I fidanzati della morte,* Romolo Marcellini, 1938).

> "novios de la muerte" que entran en los Fiat Cr. 32 como entra un caballero en su armadura; he aquí la partida al sonido de las alarmas, el retorno del combate cuando se cuentan los aparatos que regresan, la vista puesta en el reloj, control implacable de la autonomía del vuelo, ¡de los minutos de espera que aún quedan!»[21].

El documental muestra una operación de ataque militar aéreo de los legionarios italianos sobre el este peninsular. La cámara se sitúa al lado del piloto, en el avión, transmitiendo una sensación de dominio absoluto sobre la tierra que se extiende a sus pies. Cuando comienza el bombardeo, sus objetivos sólo son vistos desde la distancia que otorga la altura del avión. No hay rastro de humanidad, ni de víctimas; ningún tipo de dramatismo. Una perspectiva que casa a las mil maravillas con la concepción de la guerra impersonal que sucedió al aristocrático modelo bismarckiano desde principios del siglo xx y que, como ha precisado Hobsbawm, convertía la muerte en la consecuencia remota de apretar un botón o levantar una palanca[22].

Curiosamente, para legitimar las acciones aéreas de la CTV, la película comienza empleando un recurso dramático propio de los documentales a los que *Los novios de la muerte* pretende dar la réplica. En sus primeras escenas, el documental reproduce el esquema de representación de los bombardeos desde el cielo que siguen los documentales republicanos y que hemos descrito anteriormente. En este caso se trata de un bombardeo de la aviación republi-

[21] Romolo Marcellini, «I fidanzati della morte».

[22] Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo xx: 1914-1991* (Barcelona, Crítica, 2003), pp. 57-58.

cana sobre Zaragoza (zona nacional) durante una procesión religiosa consagrada a la virgen del Pilar. La primera secuencia de imágenes muestra, en contrapicado, a los aviones surcando el cielo; en el contraplano vemos a los civiles que miran angustiados hacia arriba, fuera de campo; por último, los efectos del bombardeo. Emulando asimismo el tono resignado y a un tiempo fatídico de los documentales extranjeros de orientación republicana (recordemos, por ejemplo, el comienzo de *Heart of Spain*) el narrador llega a emplear la frase: «La muerte cae del cielo». Sin embargo, la secuencia resulta encorsetada e inverosímil debido al estatismo de la cámara y a una calculada composición del encuadre, que denotan la puesta en escena y la elección de los mejores ángulos de filmación. Es más, cuando se habla de los «heridos» que ha causado el bombardeo, dejamos de ver a los civiles que acompañaban a la procesión de la virgen y (en un insoslayable cambio de registro desde la escena previa, filmada ex profeso, al empleo de imágenes documentales de archivo) en su lugar aparecen soldados transportados por sus compañeros en camillas, sin que la premura por salvar sus vidas se advierta en sus movimientos, a todas luces orquestados para la cámara.

El contraste con las vívidas imágenes filmadas por Roman Karmen en Madrid, o por John Ferno y Joris Ivens para *Tierra de España*, salta a la vista. Donde en estas encontramos emoción, inmediatez y frescura, donde emerge, en definitiva, el drama de lo real, en las imágenes de Marcellini sólo encontramos un pálido remedo de las estrategias discursivas del enemigo. Por el contrario, el genuino discurso de *Los novios de la muerte* se pone de manifiesto a continuación de este prólogo, en el que la alusión a *Tierra de España* se manifiesta en el entorno rural que remite a la *España eterna* y en la escenificación de la vida cotidiana en el pueblo. Es en las escenas rodadas desde el aire en las que los legionarios italianos pilotan sus bombarderos, donde el auténtico discurso fascista, al que se refería Napolitano, se pone de manifiesto.

Sierra de Teruel, de la ilusión lírica a la esperanza

Sierra de Teruel, que es una de las películas más emblemáticas de las que se realizaron dentro del bando republicano, tiene la particularidad de responder a esas imágenes del cielo ofrecidas por los fascistas también desde el cielo. Por lo demás, coincide con la película de Romolo Marcellini, comentada más arriba, en haber surgido como respuesta, esta vez desde dentro del bando republicano, a la película de Joris Ivens, *Tierra de España.* Como afirma Ferran Alberich,

> «el proyecto surgió en Estados Unidos cuando alguien sugirió a Malraux que una película de ficción, con una duración standard, podría difundirse por las salas comerciales, a diferencia de lo que había ocurrido con *Spanish Earth*, película que, pese a contar con nom-

> bres tan destacados como Hemingway, se había difundido solamente en los círculos pro-republicanos al tratarse de un documental ficcionado que no llegaba a una hora de duración. *Sierra de Teruel* surgió como una modificación estratégica con respecto al film de Joris Ivens, y se estimó que su difusión podría contar con 1800 salas en Estados Unidos» [23].

Coincidimos con Alberich en la convicción de que «es esta promesa de difusión lo que convenció a las autoridades republicanas para realizar un esfuerzo económico y material que rozaba los límites de sus posibilidades, dada la precaria situación del bando republicano a mediados de 1938» [24]. Sin embargo, el discurso pro republicano de *Sierra de Teruel* parte de un planteamiento visual y narrativo muy distinto al de las películas extranjeras más emblemáticas de la causa republicana, como por ejemplo *Tierra de España.* De aquéllas toma el espíritu solidario y la idea de la lucha colectiva contra el fascismo llevada a cabo por el pueblo, pero sitúa esa lucha en el lugar opuesto al de los discursos de corte humanitario, cuyo foco de representación se proyecta sobre las víctimas de los bombardeos. Así, como afirmaba Denis Marion, coguionista de la película dirigida por Malraux,

> «es interesante señalar que, cronológicamente, *Espoir* es la primera película que explota el valor dramático de la solidaridad que liga al equipaje de un bombardero, igual que el que liga al equipaje de un submarino. Las películas precedentes sobre la aviación de guerra no habían (y con razón) mostrado más que un aspecto en 1914-1918: un piloto y un ametrallador aislados en una carlinga a cielo abierto y no pudiendo comunicarse más que por gestos» [25].

Efectivamente, aunque en las películas fascistas es manifiesto el clima de una causa colectiva y compartida, la voz *over* del narrador parece surgida de las mismas nubes que el piloto surca con la única compañía de los otros pilotos que vuelan en solitario. *Sierra de Teruel* se desarrolla principalmente en el interior del avión, pero de lo que se habla no es tanto de una misión heroica o de la aniquilación del enemigo como de la solidaridad existente entre los participantes en la misión y su complicidad con el pueblo en la derrota del fascismo. Partiendo de aquí, si los documentales fascistas adoptan el tono épico-heroico de los relatos clásicos sobre la guerra, *Sierra de Teruel* se construye como una tragedia.

La película se centra en la recuperación de Teruel por parte de las tropas republicanas: un campesino, con riesgo de su vida, atraviesa las líneas franquistas para mostrar a los republicanos el lugar en el que se encuentra una base de aviación franquista que debe ser bombardeada para franquear el paso a Teruel. Los militares antifascistas reúnen, como pueden, instrumentos cotidianos que sirven para fabricar bombas de mano –evidenciando la precariedad de la defensa armamentística que caracterizó las campañas republicanas– y embar-

[23] Ferran Alberich, «Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de *Sierra de Teruel*» (*Archivos de la Filmoteca* n.º 30, octubre de 1998), p. 106.

[24] Ferran Alberich, «Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de *Sierra de Teruel*», p. 106.

[25] Denis Marion, «Comment André Malraux a realisé *Espoir*» (*Archivos de la Filmoteca* n.º 3) p. 31 (la traducción es mía). *L'Espoir* es el título con el que se estrenó *Sierra de Teruel* en Francia, en 1945.

Sierra de Teruel (*L'Espoir,* André Malraux, 1938).

can en el aparatoso Potez, el emblemático avión usado por la escuadrilla *España* a cuyo mando estaba André Malraux. Desde este punto de vista, resulta significativo que el único avión operativo de que disponía la escuadrilla en el momento de realización de la película se pusiera al servicio de la causa propagandística antes que de la militar.

Una vez en el avión, cuando éste sobrevuela las líneas franquistas y se halla, con gran peligro, sobre la carretera en la que supuestamente se encuentra la base aérea que constituye el objetivo militar de la expedición, el campesino empieza a tener problemas para identificarla, debido a su total inexperiencia en vuelo y, mucho menos, en misiones de reconocimiento. En este momento, en el que el avión se ve obligado a descender poniéndose cada vez más a tiro de las baterías antiaéreas, la narración comienza a adoptar tintes trágicos. Pero esto será sólo el principio. Una vez conseguida la misión, el aparato debe rebasar los altos picos de la sierra de Teruel y allí se estrella al no poder remontar el vuelo con rapidez suficiente. A partir de aquí, una vez más, el pueblo se convierte en protagonista de *Sierra de Teruel.* Las emocionantes secuencias del final relatan, como es sabido, la impresionante movilización de las aldeas de la sierra para ayudar a transportar a los heridos y a los cadáveres hasta un lugar seguro.

¿Qué conclusiones podemos extraer de lo dicho hasta aquí? ¿De qué manera dialoga *Sierra de Teruel* con el imaginario del cielo trazado desde el frente cinematográfico republicano y el fascista? Pues bien, si, como hemos comentado, la cámara de Malraux se sitúa, por así decirlo, en el mismo grado de angulación que la de los fascistas, esto es, en el cielo, retoma desde allí los planteamientos del frente popular para responder al «bombardeo» fascista con un discurso sobre la solidaridad en la guerra. La cámara se sitúa, en muchas ocasiones, en el puesto destinado a la ametralladora, pero no encontramos aquí un ensalzamiento de la maquinaria de guerra y su poder mortífero, sino una visión de la guerra como tragedia humana en la que la redención sólo es posible desde un sentimiento, casi religioso, de comunión con el pueblo que sufre sus efectos.

Con estas tres calas sobre la intervención extranjera durante la Guerra Civil española hemos querido ofrecer un relato sintético sobre el germen de una poderosa maquinaria de relatos e imágenes. Si en un primer momento la función de aquellos pudo ser meramente informativa, pronto trascendieron su naturaleza factual para cobrar una poderosa dimensión simbólica. En un momento en el que las palabras documental y película de propaganda se entendían como sinónimos en los más variados contextos, la explotación de las posibilidades expresivas de la imagen se convirtió rápidamente en una práctica habitual tan utilizada por informadores y documentalistas como por creadores de ficciones. En el terreno de la práctica cinematográfica, en el que el que la ambigüedad de la imagen desnuda le otorga a la fotografía y al fotograma una rica (y en ocasiones nefasta) polivalencia, el recurso a la mencionada dimensión simbólica funcionó intensamente en la articulación de posiciones ideológicas de uno y otro signo.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERICH, Ferran, «Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de *Sierra de Teruel*» (*Archivos de la Filmoteca* n.º 30, octubre de 1998), pp. 92-106.

Anónimo, «Ommagio alla Catalogna. Appunti per una filmografia ragionata della guerra di Spagna» (*Cinema 60*, septiembre de 1963).

BERTHIER, Nancy (ed.), *Guernica o la imagen ausente* (*Archivos de la Filmoteca* n.º 64-65, febrero-junio de 2010).

BROTHERS, Caroline, *War and Photography. A Cultural History* (Londres y Nueva York, Routledge, 1997).

BRUNETTA, Gian Piero, «Los sueños del fascismo y la guerra de España» (*Els quaderns de la mostra. Retrospectiva guerra civil y cine* n.º 4, 1985), pp. 27-42.

DIMITROFF, Giorgy, VII Congreso de la III Internacional, Moscú, 1935.

GARCÍA LÓPEZ, Sonia, *Spain is US! La Guerra Civil española y el cine del Cultural Front*, 1936-1939. Tesis doctoral (Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, publicación prevista en 2010).

GUBERN, Román, *1936-1939, La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia* (Madrid, Filmoteca Española, 1986).

HOBSBAWM, Eric, *Historia del Siglo xx: 1914-1991* (Barcelona, Crítica, 2003).

KOWALSKY, Daniel, «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la Guerra Civil española», en Vicente Sánchez-Biosca (ed.), *Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil española* (*Archivos de la Filmoteca* núms. 60-61, octubre de 2008-febrero de 2009), pp. 50-77.

LIDQVIST, Sven, *Historia de los bombardeos* (Madrid, Turner, 2007).

MARCELLINI, Romolo, «I fidanzati della morte», en *Cinema ideologico di una guerra ideologica. Archivio nacionale cinematografico della resistenza* (Venecia, Bienale di Venezia, Coord. Chiara Colli, 1976).

MARION, Denis, «Comment André Malraux a realisé *Espoir*» (*Archivos de la Filmoteca* n.º 3), pp. 30-32.

MORADIELLOS, Enrique, «Intervención y no intervención extranjera en la guerra civil», en Santos Juliá (ed.), *República y guerra en España, (1931-1939)* (Madrid, Espasa, 2006).

NICOLÁS MESEGUER, Manuel, *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Murcia, Ed. Universidad de Murcia-Primavera Cinematografica de Lorca, 2004)

NOTHOMB, Paul, *Malraux en España* (Barcelona, Edhasa, 2001).

REY GARCÍA, Marta, *Stars for Spain. La Guerra Civil española en Estados Unidos* (A Coruña, Ediciós do Castro, 1997).

SALA, Ramón y ÁLVAREZ, Rosa, *El cine en la zona nacional* (Bilbao, Mensajero, 2000).

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.), *Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil española* (*Archivos de la Filmoteca,* n.º 61-62, octubre de 2008-febrero de 2009).

TRANCHE, Rafael R., «Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española» (*Historia Social*, núm. 63, dossier *Guerras: cine, imagen e imaginarios*, 2009), pp. 81-110.