



## Aitortu-EzKomertziala-LanEratorririkGabe 2.5 Espainia

### Aske zara:

- lan hau kopiatu, banatu eta jendaurrean hedatzeko

### Baldintza hauetan:



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



**Ez merkatarizarako.** Ezin duzu lan hau merkataritza xedetarako erabili.



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

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

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

Hau gizakiek irakurtzeko erako laburpen bat da.

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

## Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

### Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

### Bajo las condiciones siguientes:



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



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



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

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

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

Esto es un resumen legible por humanos del texto legal.

([la licencia completa](#))

## **CAPÍTULO 8**

---

# **LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA DIRECTA: LA EXHIBICIÓN DE NOTICIEROS Y DOCUMENTALES**



## 8.1 Actualidades y complementos: un relevante mercado secundario

---

La principal fuente de ingresos para la industria cinematográfica desde finales de los años 20 la constituían los largometrajes de ficción. Sin embargo, el cine había creado desde sus primeros momentos un mercado secundario, no por hoy desconocido irrelevante, con las cintas de cortometraje que bien en bloque bien como complemento a los largos se exhibían asiduamente en las salas de todo el mundo. Como ya se ha señalado en otros capítulos, la proyección de estas pequeñas cintas, denominadas *actualidades* en la época, era frecuente y había encontrado un notable espacio en las carteleras donostiarras. Salvo ocasiones excepcionales, cada sesión dedicada a largometrajes se abría con al menos un corto: si bien éste suponía por lo general una sorpresa para el espectador, ya que no solía indicarse en la publicidad cuál sería el proyectado en sala, su ocasional ausencia en la pantalla (motivada sólo por la proyección de películas de duración extraordinaria) era bien remarcada en la promoción de la sala al ser los *complementos* siempre exigidos por el público. Esto en el caso de las sesiones dedicadas a las películas de ficción: además de éstas, se realizaban con frecuencia otras dedicadas exclusivamente a las *actualidades*, llegando algunos cines a especializarse exclusivamente en su proyección, como era el caso en Donostia del salón Novedades. Pero el análisis completo de las cintas proyectadas es desgraciadamente imposible: las sesiones dedicadas a las *actualidades* eran anunciadas únicamente con el título de las dos o tres más atractivas para el público (muchas veces, ni tan siquiera eso), siendo desconocido el contenido restante de un pase que podía llegar a albergar hasta una docena de películas. Y los complementos que abrían las sesiones dedicadas a largometrajes, salvo en casos excepcionales, no solían ser publicitados, al no ser considerados más un pequeño *regalo* ofertado por el exhibidor a su público. De este modo, la reconstrucción de la cartelera nos ha ofrecido la localización de 440 títulos diferentes ofrecidos entre 1936 y 1939, aunque es evidente que el número real de cortometrajes exhibidos superaba con creces esta cantidad.

Los complementos proyectados podían ser de todo tipo. Los más queridos por el público eran sin duda alguna las cintas cómicas: en un momento en el que el cine mudo había ya desaparecido completamente de las salas, el rescate de viejas cintas de humor de



los grandes cómicos como Buster Keaton (*Pamplinas*, como era conocido por el público español en aquellos años), Harold Lloyd (*Gafitas*), la pareja formada por Stan Laurel y Oliver Hardy (*El gordo y el flaco*) o el grupo infantil *La Pandilla* no sólo eran aceptadas sino muy bien recibidas por el público. Pero sin duda alguna el cómico más popular y apreciado tanto por los espectadores como por crítica era desde hacía años Charles Chaplin. La censura, sin embargo, había prohibido rigurosamente sus películas, y sólo una de sus cintas cortas (*La era del bombín*) consiguió colarse fugazmente en una única sesión del Bellas Artes<sup>414</sup>. Entre los restantes, alcanzaron notable éxito los cortometrajes protagonizados por algún actor particularmente popular: es el caso de *Disculpen mis cachorritos / Perdonen mis cachorritos* (Pardon my pups, Charles Lamont, 1934) o *El beso de la gloria*, interpretadas por la niña actriz Shirley Temple, que se mantuvieron varios días en cartel.

Y el cine cómico español. Atraídas por el éxito de este tipo de películas, varias empresas españolas se lanzaron a la realización de cortometrajes de humor a los que dedicó un notable esfuerzo de producción. El género alcanzó un momento de especial lucidez y difusión durante la II República, y aunque durante la guerra (salvo el extrañísimo caso de los *Celuloides cómicos* de Jardiel Poncela, que analizamos en otro apartado) fue un tipo de cine completamente impensable, la proyección de sus películas fue continua durante el paréntesis bélico. En ellos se agrupaba la primera línea del cine español de entonces: *Diez días millonaria* (José Buchs, 1934) contaba con la interpretación de primeros espadas como Milagros Leal, Luis Peña o Antonio Riquelme; *Ir por lana* (Fernando Delgado, 1935) presentaba a una de las actrices españolas más populares, Raquel Rodrigo; e incluso algunas cintas que habían sido realizadas por superestrellas conocidas internacionalmente, como sucedía con las películas que realizó en 1934 el gran director Florián Rey al servicio de Imperio Argentina (*Romanza rusa / Ojos negros*) y Miguel Ligeró (*Soy un señorito*), o la producción de Benito Perojo *Susana tiene un secreto*, con Rosita Díaz Gimeno. Y entre todas ellas, debemos reseñar el éxito que obtuvieron en Donostia dos de las cintas más lúcidas e interesantes que ofreció este pequeño género, *Una de fieras* y *Una de miedo*, que realizaría Eduardo García Maroto en 1934 y 1935.

---

<sup>414</sup> Sobre los problemas con la censura de las películas de Chaplin véanse las páginas 249-250.



Junto a éstas, tenían gran difusión las películas de dibujos animados. Muy numerosas, proyectadas habitualmente en sesiones de tarde para el público menudo, ocasionalmente se ofreció alguna como complemento de largometraje para los espectadores adultos. De la mayor parte de ellas sólo conservamos el título pero desconocemos su procedencia; de todos modos, podemos observar que las más populares fueron las realizadas por la compañía de Walt Disney (*Concierto de banda, Elmer elefante, Gala Mickey, Jardín de Mickey...*), seguidas por las protagonizadas por personajes también populares a través de los tebeos como Popeye o Betty Boop (*Basta de ruidos, Betty ante el juez, El tren bólico...*), tan queridos por la chiquillería que incluso eran recreados por las compañías de teatro en sus sesiones infantiles.

Y aparte de estos dos pequeños géneros se desarrollaba una innumerable cantidad de cintas pertenecientes al grupo de las *curiosidades*, denominación bajo la cual cabía cualquier tipo de proyección que pudiera despertar interés o sorpresa en el espectador. Las más habituales eran las llamadas *turísticas*, en boga desde los mismos inicios del cine, cuando los hermanos Lumière comenzaron a distribuir correspondientes por todo el planeta para filmar todo tipo de atracciones y fiestas públicas. Los operadores se encargaban de filmar escenas de ciudades, monumentos, paisajes o celebraciones folklóricas que pudieran interesar por su notoriedad o exotismo en el espectador. Durante el periodo bélico se proyectan decenas de ellas en los cines donostiarra: *Alas sobre el Everest, Islas Azores, La India fanática, Tierra de los incas, Monumentos orientales, Mosaico de Hong Kong, Nueva Zelanda...* Su éxito permitió incluso que diera lugar a dos pequeños subgéneros: las realizaciones españolas sobre los mismos planteamientos (*Jaén, Montserrat, Tarragona, Zaragoza*) o las películas *turísticas* utilizadas con fines propagandísticos por las potencias fascistas (*Hamburgo, Roma, La Riviera italiana, Venecia*). Las *curiosidades* también incluían películas que recogían pequeñas anécdotas (*Astucia animal, Habilidades animalescas*), escenas religiosas (*Congreso Eucarístico, La romería del Rocío, La vida de los cartujos*), vistas aéreas de ciudades y paisajes (*Berlín-Barcelona*), hechos históricos (*Grandes tragedias mundiales*), acontecimientos deportivos (*Cascos famosos, Derby de Epson*, la grabación del combate de boxeo entre Joe Louis y Schemelin o de un desconocido partido de fútbol del Mundial de Francia de 1938), reportajes sobre ganadería, caza y pesca (como *Lanceando osos salvajes, Pesca de altura, Pescadores de antaño* o *El paraíso de los caballos*, un suponemos apasionante “*documental sobre la cría caballar en*



*Alemania*”) y filmaciones de las proezas de aviadores famosos (como *Aviones y fieras*, interpretado por el piloto Udet, o *Byrd en el Atlántico*, que recoge la travesía sobre el océano del famoso piloto; este subgénero gozó de tal popularidad que incluso dio pie a una serie completa de películas sobre el más famoso de todos ellos, *La ruta de Lindbergh*),

Pero el espacio que presentaba mayor potencial político y sociológico era el que abría otro tipo de películas que rápidamente van a dominar este espacio en la cartelera. Serán los noticieros y documentales, eje principal del interés ideológico por el cine en una década tan convulsa como la de los años 30. El interés de las grandes potencias por este tipo de películas era hasta entonces desconocido. La I Guerra Mundial y la Revolución Soviética habían visto, todavía de manera artesanal, unos primeros intentos de experimentación con la fuerza de las imágenes para acercar al espectador de las salas de cine hacia una causa política concreta, pero no será hasta el estallido de la II Guerra Mundial cuando los operadores se conviertan en figuras básicas para la colosal máquina propagandística y comiencen a manejar recursos y apoyos casi ilimitados. Todo llevará poco después, con el desarrollo masivo de la televisión y sobre todo con la guerra de Vietnam, primer conflicto bélico televisado en directo, a un bombardeo continuo de imágenes sobre la mente del ciudadano cuyo contenido será primer objeto de litigio entre las fuerzas en conflicto.

La Guerra Civil, por consiguiente, se desarrolla en un momento de transición para el mundo audiovisual. Las fuerzas políticas con intereses en el conflicto comienzan a experimentar con unas imágenes bélicas que, por primera vez en la historia, cuentan con un complemento sonoro. Los ojos del mundo se vuelven hacia España y la complejidad de intereses que se desarrolla en la contienda va a llevar a la cinematografía propagandística a una intensidad desconocida hasta entonces.

Los noticieros y documentales exhibidos en suelo nacional no permitirán grandes espacios a la experimentación. Si bien en suelo republicano la gran cantidad de partidos políticos y asociaciones sindicales van a permitir todo tipo de filmaciones, en muchas ocasiones contradictorias entre sí y sin un modelo claro que seguir, los noticieros mostrados en las pantallas nacionales huyen de cualquier tipo de planteamiento novedoso o arriesgado. Su opción va a ser el trabajo sobre esquemas ya arraigados en el espectador, siguiendo modelos alemanes y sobre todo italianos. Sus bases



estéticas y narrativas nunca supusieron grandes problemas para la censura franquista.

Los distintos intereses ideológicos, la visión fragmentaria de los hechos e incluso las limitaciones que supone una maquinaria propagandística todavía no suficientemente desarrollada van a crear una ingente actividad fílmica en todo el suelo nacional cuyo control va a convertirse en objetivo fundamental de las diversas comisiones de Censura que van sucediéndose a lo largo del tiempo. Tanto en Italia como en Alemania el cine mantenía una doble vertiente: si los largometrajes de ficción cumplían una finalidad industrial y comercial, los noticiarios y documentales explotaban el aspecto propagandístico del cine. En la España nacional, sin embargo, la producción de largometrajes nunca fue considerada algo relevante y el Departamento Nacional de Cinematografía centraba sus esfuerzos en controlar un material documental extranjero que siempre temía pudiera escapársele de las manos. La rigurosidad y el exceso de celo dedicado por los dirigentes franquistas hacia el material filmado por los países aliados, aún más por los considerados neutrales o los que mostraban su apoyo a la República, alcanzaba límites extremos que se exacerbaban aún más en lo referente al material filmado por operadores extranjeros en suelo español. Los técnicos desplazados al conflicto no sólo no podían rodar imágenes sin un permiso concedido por el Departamento de Extranjero de la Delegación de Prensa y Propaganda, sino que además eran acompañados continuamente por un oficial de la Delegación que decidía lo que se podía o no filmar. Bajo esta situación de control, no es difícil suponer que el rodaje de noticiarios se convirtió rápidamente en moneda de cambio con las grandes casas productoras que realizaban los noticiarios: si éstas se comprometían a ser partidarias con la *Cruzada* en la pantalla, sus empresas podrían conseguir con facilidad permisos de importación o exenciones aduaneras que les librarán de pagar impuestos a la administración pública.

Numerosos fueron los noticiarios que circulaban por suelo español durante la contienda, especialmente en zona republicana, donde un gran número de organismos, partidos políticos y sindicatos empleaban en su elaboración sus fuerzas de propaganda. En zona nacional, sin embargo, los dirigentes tardaron años en impulsar una acción similar, que pese a algunos intentos anteriores no se materializará hasta que en julio de 1938 aparezca el *Noticiero Español*, antecedente directo del más duradero *NO-DO*. El espacio lo ocuparon los noticiarios extranjeros, en especial tres de ellos: el *Fox Movietone* americano, el *Cinegiornale LUCE* italiano y el



*Noticario UFA* alemán. Los tres, con mayor o menor continuidad según los vaivenes políticos del momento, tuvieron distribución en la zona nacional a lo largo de la Guerra Civil Española, aunque sólo el alemán encontraría acomodo regular en las pantallas guipuzcoanas. Y todos ellos terminarán constituyendo un mercado muy secundario, aunque con importantes ramificaciones ideológicas, que terminaría ocupando con continuidad su pequeño espacio en las salas de cine donostiarras.





## **8.2 Los noticieros alemanes: UFA**

---

En Gipuzkoa, sería el donostiarra cine Novedades, dedicado durante gran parte de la guerra a la exhibición de las denominadas *actualidades*, quien contrató en exclusiva el informativo UFA para su exhibición en San Sebastián. El noticiario, ya proyectado regularmente en tiempos de la II República, había comenzado un primer y desafortunado periplo comercial en la ciudad durante el periodo bélico el 27 de octubre de 1936: no había pasado un mes desde la toma de San Sebastián cuando el UFA número 113 B se estrena en el Petit Casino, como complemento de la cinta francoalemana *Amoríos* (Liebelei / Une histoire d'amour, Max Ophüls, 1933)<sup>415</sup>. Pero el noticiario no dejaba de ser considerado un pequeño relleno por los exhibidores, y el UFA no consiguió más que una errática carrera durante los primeros meses de paréntesis bélico.

Llegó entonces el turno del Novedades, cine de segunda fila siempre atenta a cualquier material fílmico que pudiera conseguir a buen precio. Los responsables de la sala contratarán en exclusiva la proyección del noticiario, que llegará nuevamente a la pantalla el 29 de marzo de 1937 incluido en un desconocido programa de actualidades<sup>416</sup>, y que encontrará acomodo con puntualidad espartana en su pantalla. Cada semana, por lo general el lunes, se estrenaba una nueva edición del noticiario, al mismo tiempo que se rescataba algún número anterior. Varias de sus ediciones, que por el particular interés de las noticias que incluían eran especialmente comentadas por el público donostiarra, no tuvieron problemas para mantenerse en cartel más de los dos días marcados inicialmente para su proyección (como el caso del número 299, en el que se mostraban las famosas imágenes con el incendio de un zepelín alemán sobre Estados Unidos, o el reportaje *El viaje de Mussolini a Alemania*, que extraído del noticiario fue exhibido como reportaje independiente y se convirtió en un pequeño éxito de taquilla en el verano de 1937). Así sería durante todo el año, con la única salvedad de una proyección que su edición número 66 tuvo lugar en el Teatro Principal como complemento de la cinta alemana *La señorita de los cuentos de Hoffman* (Fräulein Hoffmanns Erzählungen, Carl Lamac,

---

<sup>415</sup> La película se proyectó durante el año 1936 en San Sebastián bajo el nuevo título *Amoríos en la nieve*.

<sup>416</sup> La publicidad lo señalaba bajo el título *Noticiario UFA 1937*, en relación con su año de edición y no con su número real de referencia.



1933). Y el Novedades se convirtió, de este modo, en el principal foco de propaganda cinematográfica del III Reich, fascinando con sus imágenes a numerosos espectadores que difícilmente podían quedar impasibles ante las excelentes coreografías visuales desplegadas por los operadores alemanes.

El informativo nazi se convirtió rápidamente en uno de los atractivos de la cartelera donostiarra, por su calidad filmica y por la hiperpoblada actualidad que iba creando en los espectadores una voluntad de absorber todo tipo de información con la mayor brevedad posible. El negocio de las actualidades comenzaba a ser interesante, más cuando la propaganda nazi, que contaba con una oficina oficial en San Sebastián, facilitaba todos los trámites para su exhibición puntual, cosa compleja en un momento en el que las comunicaciones se encontraban con numerosos problemas. El noticiario era uno de los ejemplos más evidentes del perfecto funcionamiento de la maquinaria propagandística del Reich: apenas concluido su montaje, las aproximadamente 200 copias que se tiraban con comentarios en castellano salían urgentemente en el avión semanal Berlín-Burgos<sup>417</sup>, donde sobrepasaban sin mayores problemas el ingente trabajo retrasado que acumulaba la Junta de Censura para conseguir velozmente su visado de proyección y llegar poco después a San Sebastián. Estas facilidades y el creciente interés de los espectadores por el noticiario anunciaban un buen negocio y llevarán a la gran compañía de exhibición cinematográfica donostiarra, la SADE, a hacerse con la exclusiva de su proyección en 1938.

SADE apostaba con fuerza por la estabilización en sus pantallas de un programa de actualidades, y el noticiario UFA estaba llamado a convertirse en el plato central del mismo. Su nuevo estreno tuvo lugar el miércoles 9 de febrero de 1938, reservando para la sesión el cine Miramar, el más importante de la compañía. El pase se abría y cerraba con dos noticiarios italianos de la casa LUCE, y entre medias se incluían un cortometraje cómico (una revista musical interpretada por Leon Erriol y Maxime Doyle), una cinta de dibujos animados (*Bombero, salva a mi hijo*), un documental en color (*Pescadores del Polo*) y el noticiario UFA número 330. Los planes de la SADE pasaban por dedicar a este programa, que se renovarían semanalmente, las sesiones del Miramar de los miércoles y los jueves. Y así se hizo durante un tiempo, pero la idea no terminó de funcionar: si las actualidades eran un programa perfecto para un

---

<sup>417</sup> *El Diario Vasco*, 17 de abril de 1937.



cine de pequeño tamaño y precio reducido como el Novedades, los espectadores distaban de llenar una sala lujosa y mucho más cara como el Miramar para ver unas proyecciones que no dejaban de ser consideradas secundarias. En mayo la SADE volvía a dedicar su cine de gala a la proyección de largometrajes de ficción, y el noticiario desaparecerá de la cartelera hasta que sea recuperado en los meses de verano, dedicados a cintas de escaso tirón. Su exhibición se irá perdiendo por cines de categorías siempre inferiores: si del Miramar pasó al Príncipe, de él llegará al Petit Casino, para terminar siendo exhibido sólo ocasionalmente en el Bellas Artes y como complemento de alguna película. Al comenzar 1939, el noticiario alemán ya había desaparecido de los cines de la SADE, y sólo será recuperado en marzo para su proyección puntual en algunas sesiones del teatro Victoria Eugenia.



### **8.3 Documentales alemanes: *España heroica***

---

Si bien los noticiarios alemanes llegaron con continuidad a las pantallas donostiarra, los documentales producidos en el III Reich encontraron mayor dificultad en su distribución. Uno de ellos, sin embargo, se convertirá en uno de las cintas de mayor éxito que pasaran por las pantallas guipuzcoanas durante los años de la contienda: se trataba de la película *España heroica*.

Coproducción realizada entre la España franquista y la Alemania nazi, *España heroica* era uno de los grandes proyectos cinematográficos que en el terreno propagandístico se realizaron durante la guerra, y su materialización cumplió con las mayores expectativas. La película fue uno de los mejores filmes ofrecidos por el bando nacional, en el que se equilibraron a la perfección una cuidada elaboración y una lograda finalidad propagandística, pues amén de explicar profusamente el punto de vista de la España franquista sobre las razones del Alzamiento alcanzaba por momentos el rango de epopeya heroica cinematográfica que desde hacía años se buscaba sin éxito alguno en las producciones impulsadas desde Burgos. La cinta contenía además una fuerte carga simbólica, al ser la primera película en la que participaba el recién creado Departamento Nacional de Cinematografía, que intentaba lanzar la producción filmica en la España nacional tras más de un año de parón. Junto a él, entraron también en su financiación las compañías nazis Hispano-Film-Produktion y Bavaria FilmKunst, así como, muy posiblemente, la casa española CIFESA, que se encargó al mismo tiempo de su distribución por la zona nacional. Existen un total de cuatro versiones diferentes de la película, con notables variaciones de montaje: una es española y las otras tres alemanas. Con toda probabilidad, la estrenada en Donostia fue la versión española, de 84 minutos de duración, que contaba con una voz en *off* que leía un texto de José Pizarro.

Una película, por consiguiente, de importancia capital para el gobierno de Burgos y que deslumbró a sus principales responsables. El Ministerio del Interior llegó a proyectarla ante el Comité Europeo de No Intervención y felicitó personalmente a Vicente Casanova, solicitándole una copia para el propio Generalísimo, que quería verla en el frente<sup>418</sup>. La carrera comercial de la cinta se preveía excelente.

---

<sup>418</sup> Carta del Ministerio del Interior para Vicente Casanova, fechada en Burgos el 17 de octubre de 1938. AGA (03)49.001 21/00269.



La proyección de la película en Gipuzkoa contó con un lanzamiento publicitario a la altura de sus expectativas. La primera noticia sobre la misma llega a la prensa el 16 de julio de 1938, patriótico aniversario de la fecha del Alzamiento que veía la celebración en la provincia de numerosas procesiones y actos de homenaje de todo tipo a los líderes militares franquistas. Queda todavía una semana para que la película llegue a las pantallas del Principal, pero los periódicos aparecen ya repletos de anuncios que señalan no sólo la existencia de la película sino el tipo de secuencias que incluye la misma : *“escenas auténticas de los frentes rojos / Brigadas Internacionales en Madrid”*<sup>419</sup>. La publicidad se hace más insistente según van pasando los días, remarcando la oportunidad única que supone *“para ver el contraste elocuente entre los sin Dios y sin Patria y de los que luchan por salvar la civilización Cristiana”*, y la asistencia a su proyección comienza a convertirse en una cita ineludible para todos los franquistas donostiarras: *“ningún patriota debe dejar de ver esta soberbia película”*<sup>420</sup>. La cinta es la elegida para inaugurar la temporada de verano del Teatro Principal<sup>421</sup>, y cuando se proyecte en riguroso estreno mundial a partir del viernes 22<sup>422</sup> se convertirá en un éxito sin precedentes para un documental, alcanzando los doce días en cartel en una de las salas más grandes de la ciudad. La película contaba además para el espectador local con el aliciente de diversas escenas filmadas en Gipuzkoa: varias imágenes de San Sebastián, del incendio y la toma de Irun por las tropas franquistas, y del desembarco de refugiados en el puerto de Pasaia (escenas procedentes del documental de CIFESA *Bilbao para España*). Una semana después, la prensa se hacía eco del continuo desfile de espectadores por el teatro: según señala *El Diario Vasco*, en su primera semana de proyección 21.753 personas habían pasado ya por taquilla para ver *“el soberbio documental”*. Dato posiblemente falseado, pero que no dejaba de sorprender teniendo en cuenta cuál era la población de la ciudad en aquellos años. La acogida no fue diferente en otras ciudades, donde la película fue recibida entre aplausos, ovaciones y sobre todo brazos en alto. Menos en Pamplona, donde el núcleo más duro del franquismo,

<sup>419</sup> *El Diario Vasco*, 16 de julio de 1938.

<sup>420</sup> *El Diario Vasco*, 18 de julio de 1938.

<sup>421</sup> *El Diario Vasco*, 16 de julio de 1938.

<sup>422</sup> Se consideraba hasta ahora que el estreno en España de la película había tenido lugar en el cine “Campos Eliseos” de Bilbao el 3 de agosto de 1938. La cinta, sin embargo, tiene su estreno real en San Sebastián dos semanas antes. La película, por otra parte, no se proyectará en Alemania hasta fecha posterior a su pase por censura, en agosto de 1938.



encarnado en el Jefe Provincial de Propaganda navarro, que daba cuenta del peligro de que una película recogida con “*delirio*” por el público mostrara un “*carácter tendencioso de alguna de sus partes*”<sup>423</sup> (!).

---

<sup>423</sup> Informe fechado el 28 de febrero de 1939. AGA (03)49.001 21/00272.



## **8.4 Los noticiarios italianos: LUCE e Imperial Films**

---

Los noticiarios del Istituto LUCE, realizados por la Italia de Mussolini, nunca llegaron a ser más que un producto de limitadísima difusión en España. En ningún momento circularon por la zona nacional mas de tres copias de cada edición, y sólo a partir de una fecha muy avanzada: su primer pase en los cines donostiarras tendrá lugar el 5 de enero de 1938<sup>424</sup>, cuando se proyecte en los cines Miramar y Petit Casino como complemento de los largometrajes *El signo de la muerte* (*Le grand jeu*, Jacques Feyder, 1933) y *La brigada móvil de Scotland Yard* (*The flying squad*, F.W. Kraemer, 1932), respectivamente. En ambas salas las sesiones se complementaban con un desconocido documental, posiblemente también de la casa LUCE, titulado *Potencia naval italiana*.

La expansión de este material propagandístico italiano en territorio nacional seguía siendo anárquica. Así lo comunica al Ministerio di Cultura Popolare italiano el director del Ufficio Stampa de Salamanca: *“Estoy intentando centralizar en esta oficina todo el material cinematográfico enviado a España. He debido constatar que la distribución de las películas de propaganda ha sido hecha de modo caótico ya que cada Ufficio, ignorando en ocasiones el interés del otro, enviaba películas al mismo ente español y terminaba viendo acumular en una ciudad películas del mismo argumento, mientras otras quedaban privadas de cualquier proyección”*. Especial interés tenía para el Ufficio conseguir una importante distribución por las pantallas españolas de los noticiarios LUCE, ya que era el material alemán el que dominaba ampliamente el mercado español: *“He iniciado la distribución gratuita de las películas LUCE que desde los cines de Salamanca pasarán a los de todas las demás ciudades, por pequeñas que sean, poniendo como condición a las empresas la propaganda de las películas en los manifiestos y programas, y, en los casos en los que sea posible, en prensa (...) sobre la necesidad de dar tales películas gratuitamente, cumplo con el deber de comunicar que, por las informaciones recibidas, de este modo se están introduciendo los alemanes”*. Esta voluminosa petición de material por parte de Salamanca, sin

---

<sup>424</sup> El noticiario fue anunciado como *Noticiario LUCE número 1*. Posiblemente, corresponde al conservado en el *Archivo LUCE* con referencia B1179, del 6 de octubre de 1937.



embargo, no encontrará eco en el Ministerio: la Direzione Generale per la Cinematografia sólo realizará un envío de material anecdótico que nunca conseguirá una correcta distribución: *“Con relación a cuanto hace presente el Director del Ufficio Stampa, esta Direzione Generale ha dispuesto el envío semanal, por medio aéreo, de un noticiario LUCE en triple ejemplar para distribuirse gratuitamente en los cinematógrafos locales. Además, a disposición del anteriormente nombrado Ufficio ha sido enviado un grupo de 4 películas, en triple copia, de importantes documentales de propaganda”*<sup>425</sup>.

Bossi, director del Ufficio Stampa de Salamanca, vio con desesperación que el material enviado no sólo era escaso, sino que además su calidad no era la adecuada para competir en igualdad de condiciones con las producciones nazis. Ante ello, toma la decisión drástica de renunciar a distribuir el noticiario. El Ministro de Cultura Popolare, alarmado, toma cartas en el asunto personalmente y se dirige a Guido Paulucci, encargado de la U.N.E.P. (*Unione Nazionale Esportazione Pellicola*, departamento del gobierno italiano encargado de la distribución de su material filmico) intentando encontrar una solución: *“Considero oportuno señalarte con mi carta a tu atención la necesidad de que el servicio noticiario LUCE para España funcione de modo satisfactorio (...). El director del Ufficio Stampa hizo presente que los noticiarios recibidos son bastante inferiores a los enviados por los alemanes (...). [Bossi] habría renunciado a presentar el noticiario LUCE y lo habría sustituido con documentales enviados a esta Direzione Generale. Estarás de acuerdo conmigo, querido Paulucci, sobre la necesidad de adecuar nuestros documentales a los alemanes. Te ruego cortésmente por lo tanto que des las órdenes convenientes en tal sentido”*<sup>426</sup>.

Es evidente que la calidad del noticiario italiano se mantenía alejada de las excelentes filmaciones de la UFA, pero las medidas que se tomaron animaron la distribución del material. La Oficina de Prensa italiana no sólo cede gratuitamente su proyección, sino que invierte en la realización de un doblaje al español de cada edición para que ésta resultara más atractiva para el público. Además, intenta acelerarse la velocidad de llegada de cada edición desde

<sup>425</sup> Documento *Propaganda cinematografica in Spagna* - fechado a 13 de noviembre de 1937 (anno XVII). *Ministerio Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.

<sup>426</sup> Documento fechado a 3 de diciembre de 1937 – anno XVI. *Ministerio Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 503*. Archivo Central del Estado, Roma,





Italia hasta España, intentando no hacerle perder actualidad. Y finalmente, estas iniciativas y sobre todo la continua presencia de noticias españolas en el mismo lo convertirán en uno de los principales atractivos de la cartelera, consiguiendo la asistencia regular del público donostiarra a las salas. La SADE responde trasladándolo al cine Miramar, donde se proyecta como complemento de las películas con mayor tirón presentadas en la ciudad. Así será hasta el 26 octubre de 1938, cuando repentinamente el noticiario desaparece de las pantallas.

¿Qué había sucedido para que tuvidera lugar esta interrupción? El director del Ufficio Stampa ve que sus esfuerzos no están dando grandes resultados a nivel nacional. Es cierto que en San Sebastián el *cinogiornale* es conocido y disfrutado por los espectadores, pero fundamentalmente por dos motivos locales: la presencia en la ciudad de la activa embajada italiana y de la oficina del Fascio, que hacen de la capital donostiarra punto de partida del recorrido por la península del noticiario, y como consecuencia la aparición más o menos continua de imágenes filmadas de la ciudad en el informativo. Todo ello había atraído al público a las salas, pero en el resto del territorio nacional la situación era bien distinta. La solidez de la presencia cinematográfica italiana en la España nacional es bien escasa, y la UNEP debe reconocer su posición secundaria ante la expansión imparable de los noticiarios alemanes, que cuentan con un mayor presupuesto y un elevado número de copias que sí permiten su rápida difusión por todo el territorio. A todo ello se une la competencia de los noticiarios americanos, que seguían cubriendo gran parte del mercado. La UNEP es consciente de tener la batalla perdida en un asunto que además, recordemos, no le reporta una sola lira, y opta por cambiar de táctica comercial: si el terreno del noticiario está ocupado por unas producciones alemanas de gran calidad, el gobierno italiano podrá lanzarse hacia la parte más jugosa del mercado español, la explotación de sus largometrajes de ficción. La administración de Mussolini no dejaba de lado la posibilidad de que Franco, a imitación del modelo italiano, prohibiera la exhibición del cine norteamericano, y la eliminación del gran enemigo abriría un terreno de enormes posibilidades, más aún al encontrarse la cinematografía española en un estado de absoluto raquitismo.

De este modo, en febrero de 1938 la UNEP llega a un acuerdo con CIFESA. Este acuerdo se traduce en cuatro puntos de colaboración: tres de ellos, ya analizados en el capítulo correspondiente, se referirán en exclusiva a la producción conjunta y



exportación de largometrajes, mientras que el último apoya el “*acuerdo entre CIFESA y LUCE para la difusión en España de documentales italianos y para la inserción en los documentales de LUCE de escenas concernientes a España*”. En resumidas cuentas: la UNEP considera secundaria la explotación de su material documental, que intentará quitarse de encima sacándole una cierta rentabilidad, y se centra en la exportación de la enorme producción de largometrajes en Italia, que empieza a apuntarse como un negocio de enorme potencial no sólo por el mercado español sino sobre todo porque éste podría ser una llave de entrada al sudamericano. No casualmente el acuerdo sobre la exhibición del material documental de LUCE se había establecido con CIFESA, principal distribuidora del mercado hispanoamericano. Así lo señalaba en un pequeño anexo el documento del Ministerio di Cultura Popolare: “*se debe señalar que CIFESA está perfectamente organizada para la distribución de películas, no sólo en España, sino en cualquier otro país de lengua española*”<sup>427</sup>.

A las señaladas dificultades de distribución del material documental se había añadido una completamente inesperada: los noticiarios del Istituto LUCE se topaban continuamente con los numerosos problemas que les presentaba la Junta de Censura, que los acusaba de centrarse exclusivamente en los logros militares de los voluntarios italianos en el frente (bastante escasos, por otra parte) y olvidar los alcanzados por las tropas españolas. Y además, el material filmado por los operadores italianos se estaba volviendo en contra de los rebeldes, pues comenzaba a ser utilizado con finalidad contrapropagandística en los medios republicanos para mostrar a la población la injerencia extranjera en el país. No se desdeña, por otra parte, el problema que podría suponer la llegada de estas imágenes a la comunidad internacional, satisfecha ante la ficcionalización de un pacto de no-intervención que beneficiaba abiertamente al bando rebelde.

Este celo con el que la Junta de Censura trató siempre el material italiano fue motivo continuo de tensiones y disputas, y San Sebastián se terminó convirtiendo en el foco donde éstas veían la luz, ya que la oficina central del servicio LUCE para toda la zona nacional se había trasladado al Consulado italiano de la capital donostiarra. El notable empeño de Mussolini por ayudar a Franco en una contienda a la que estaba dedicando importantes esfuerzos

---

<sup>427</sup> Documento fechado a 18 de febrero de 1938. *Ministerio Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 503*. Archivo Central del Estado, Roma.



bélicos hacía todavía más incomprensibles los reparos de la Junta de Burgos, y la situación se tensó hasta tal punto que la Agenzia Stefani llegará a ponerse en contacto directo con Antonio de Obregón, director de los equipos cinematográficos del Departamento Nacional de Cinematografía, para exponerle “*confidencialmente*” que el servicio LUCE “*está algo molesto con la censura cinematográfica*”<sup>428</sup> tras los incomprensibles cortes que ésta había efectuado a su documental *Tierra del Cid*. Molestia bien fundada, por otra parte: LUCE no sólo pagaba puntualmente los nada económicos derechos de censura, sino que además se veía obligada a costear la distribución de su material filmico por territorio nacional y, según se señalaba, éste era sistemáticamente deteriorado por el proyccionista oficial de la Junta, al que suponemos una escasa habilidad para cumplir sus cometidos. Pero el comunicado no sirvió de gran cosa, pues pese al empeño del gobierno italiano por participar muy activamente en la contienda los servicios filmicos que ofrecían al gobierno de Franco continuaron sin ser bien aceptados.

Mientras tanto, la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del gobierno de Burgos, hastiada de una situación que tenía visos de continuar alargándose en el tiempo, se había decidido a coger el toro por los cuernos y crear un noticiario propio cuya exhibición eliminara la de los noticieros extranjeros. A lo largo de la primavera de 1938 comienza a planearse la creación del *Noticiario Español*, primer informativo cinematográfico de carácter periódico organizado por el gobierno franquista, que en junio de 1938 llega a las pantallas de los cines de la zona nacional. El estreno da el golpe final a una batalla perdida de antemano<sup>429</sup>, y la UNEP decide finalizar estos largos tiras y aflojas olvidando la distribución del *cinogiornale* y los documentales vendiendo sus derechos a una empresa donostiarra: “*Considero oportuno señalar que, por interés de la U.N.E.P., ha sido firmado estos días un acuerdo entre el Instituto Nacional LUCE y la Imperial Film de San Sebastián para la distribución en España de los noticieros y otros documentales. Tal acuerdo eliminará totalmente el costo actual de la distribución que se considera grava en gran parte sobre el balance del Ministerio de Cultura Popular*”<sup>430</sup>. El gobierno italiano, cansado de

---

<sup>428</sup> Carta de la *Agenzia Stefani* a Antonio de Obregón fechada en Burgos el 6 de junio de 1938. AGA (03)49.001 21/00269.

<sup>429</sup> El representante de LUCE había llegado a trasladarse a Burgos con la intención de entrevistarse con la Junta Superior de Censura en agosto de 1938, pero no se obtuvo ningún resultado. AGA (03)49.001 21/00719.

<sup>430</sup> Carta fechada el 16 de julio de 1938. En *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.



tantas tensiones y sobre todo de pérdidas económicas al no encontrar distribución regular para sus materiales, opta de este modo por desentenderse del documental propagandístico y centrarse en el que se esperaba fuera a ser un gran negocio para el cine italiano: el control del mercado español y sudamericano mediante el doblaje al castellano de su enorme producción filmica y, sobre todo, la coproducción de largometrajes de ficción con el gobierno franquista.

Y en este momento aparece la figura que se va a convertir en fundamental para este juego de ajedrez de la distribución del material cinematográfico italiano: el empresario Lorenzo Fargas de Funy. Fargas tenía una oficina de distribución y exhibición en Barcelona en tiempos de la II República, pero al confiscar la CNT en julio de 1936 sus salas de cine había optado por huir del *terror rojo* y trasladarse a San Sebastián. Allí, un poco por convicción y un mucho por venganza, decide ponerse a las órdenes del nuevo gobierno franquista, llegando a elaborar en colaboración con los distribuidores catalanes Castaño y Pascual *“una copia informe de todo lo acaecido en Barcelona con posterioridad al 18 de Julio”*<sup>431</sup> en la que delata a sus colegas colaboracionistas y se compromete a informar a otros compañeros del resto de la España nacional de lo sucedido en Cataluña, intentando crear una justificada alarma y de este modo acercarlos a la causa nacional. Y no tardará en otear en San Sebastián lo que parecía el futuro gran negocio de la industria: la distribución en exclusiva de todo el material cinematográfico procedente de Italia, que, pese a no contar todavía con un gran eco entre el público español, se pensaba podría tardar poco en conformarse como la cinematografía más popular de la España nacional.

¿Por qué estas perspectivas pese a que el material italiano seguía siendo, cuanto menos, secundario en las pantallas españolas? Los rumores de que, a imitación de la iniciativa de Mussolini, las fronteras franquistas podrían cerrar su entrada al amoral cine de Hollywood, que había incluso aceptado la nacionalización de los cines por parte del gobierno republicano, seguían arreciando e incluso algunos importantes exhibidores llegaban a plantearlo a sus compañeros (*“se llegó a exponer por parte del señor Lucas [empresario salmantino propietario, entre otros, del Teatro Moderno de la ciudad] sugerencias tales como la de no contratar ningún film americano hasta que las casas distribuidoras de dicho*

---

<sup>431</sup> AGA (03) 049.001 21/00268



*material no ofrezcan a los empresarios expoliados una solución que indemnice sus pérdidas*". La posibilidad de que el cine americano desapareciera de las pantallas españolas parecía compleja, dado su grado de asentamiento entre el público, pero de llegar a suceder el mercado quedaría en manos de las cinematografías italiana y alemana. Es cierto que el cine alemán contaba con mayor calado entre el público, pero la calidad del italiano era notable, las relaciones entre los gobiernos de Mussolini y Franco eran, cara al público, inmejorables, y el gobierno italiano estaba dedicando grandes esfuerzos económicos a doblar sus películas, dato fundamental que podía decantar la balanza del lado del cine del país vecino. E incluso ni así: en igualdad de condiciones, el público tendía a agradecer más el escuchar en pantalla un idioma como el italiano, que le resultaba mucho más grato al oído que el alemán (caso inédito, algunos críticos incluso apoyaban la exhibición del cine italiano en su versión original, pues contaban como elemento positivo *"el hecho de escuchar en nuestra pantalla, casi por primera vez, el dulce idioma italiano"*<sup>432</sup>.

La cercanía entre Fargas y el gobierno franquista queda fuera de toda duda revisando fechas en los archivos. Si el 27 de junio de 1938 el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, en Burgos, informa al de Comercio y Política de que *"el instituto Luce no tiene hasta la fecha existencia comercial en España"*<sup>433</sup>, apenas una semana después, el 6 de julio, Lorenzo Fargas de Funy está ya en Roma firmando un precontrato que le da derecho a *"comprar a la UNEP (...) todas las películas de producción italiana en versión original y con títulos y subtítulos en lengua española"* No era un acuerdo especialmente ventajoso para Fargas, pues a su cargo corrían el pago inmediato del coste de las copias de las películas, de las presentaciones de las mismas, de los títulos y subtítulos en lengua española y del transporte de material, con el agravante de los gastos añadidos al deber ser pagado todo a la UNEP en moneda italiana<sup>434</sup>. Al parecer, Fargas no contaba con una cantidad económica suficiente para hacer frente a tantos gastos, y en el momento de la firma definitiva del contrato con la UNEP se ve

---

<sup>432</sup> Reseña sobre el estreno de la película *Genoveva de Brabante*, en *El Diario Vasco*, 7 de agosto de 1938.

<sup>433</sup> Carta del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda para el Jefe del Servicio Nacional de Comercio y Política, fechada en Burgos el 27 de junio de 1938. AGA (03) 049.001 21/00267.

<sup>434</sup> Datos provenientes del precontrato firmado por Santore Vezzari, el abogado Carlo del Re y Lorenzo Fargas de Funy en Roma el 6 de julio de 1938, XVI de la Era Fascista y III Año Triunfal. AGA (03) 049.001 21/00267.



obligado a rechazar las películas ya dobladas en Italia, que se prevén las más costosas: *“el señor Don Lorenzo Fargas de Funy declara y firma que desde ahora las películas italianas exportables en España en edición ya doblada a la lengua española no le interesan”*. El contrato, de una duración de tres años, prevé la exportación de al menos 40 cintas, todas ellas subtituladas, salvo *“en el año en curso”*, en el que *“el número de películas italianas (...) es reducido a un mínimo de veinte”*. Los gastos de envío, transporte, seguros y fronteras corren a su cargo, así como la posibilidad de doblaje del material en territorio español, si el distribuidor lo considera oportuno. Fargas se ve además obligado a viajar continuamente a Roma para seleccionar las cintas que le interesen, y ve cómo del contrato quedan excluidas las películas que sean vendidas en exclusiva por la UNEP a otras compañías para su distribución internacional, que se sobreentiende serán las de mayor calidad y tirón entre el público<sup>435</sup>.

La operación se completa poco después con un nuevo contrato con el Istituto Luce para conseguir la cesión de sus noticiarios, documentales y eventuales largometrajes. El nuevo acuerdo, de una duración de dos años y una cláusula mediante la cual tendrá trato preferencial en su posible renovación, prevé la retirada de un noticiero semanal y un mínimo de dos documentales mensuales<sup>436</sup>. Para la distribución de este auténtico monopolio de material italiano, Fargas funda la Imperial Film, que decide ubicar en San Sebastián. Con sede en el número 5 de la calle Prim, pronto abrirá sucursales en Bilbao, Salamanca y Sevilla para controlar efectivamente la distribución en todo el territorio nacional.

Pero lo cierto es que en el momento de firma de este contrato la importancia para el gobierno italiano de la distribución de su noticiario en suelo español había pasado a jugar un papel muy secundario. La sensación de las autoridades italianas tras el acuerdo con la Imperial Film era la de haberse quitado un problema de encima, y gracias a él se puede lanzar el trabajo (más beneficioso económicamente) de doblaje de largometrajes. Así lo señala el propio Giulio Santangelo, nuevo director de la UNEP, al Ministro de Cultura Popular Dino Alfieri: *“considero oportuno señalar que, por interés de la U.N.E.P., ha sido firmado estos días un acuerdo entre*

<sup>435</sup> Datos provenientes de la carta dirigida por Giulio Santangelo, director de la UNEP, a Lorenzo Fargas de Funy, el Gr. Uff. Santore Vezzari y el abogado Carlo del Re, fechada en Roma el 29 de julio de 1938.

<sup>436</sup> Carta del barón Paulucci di Calboli, presidente del *istituto Nazionale LUCE*, para Lorenzo Fargas de Funy. AGA (03) 049.001 21/00267.



*el Instituto Nacional LUCE y la Imperial Film de San Sebastián para la distribución en España de los noticieros y otros documentales. Tal acuerdo eliminará totalmente el costo actual de la distribución que se considera grava en gran parte sobre el balance del Ministerio de Cultura Popular. El subsidio pedido para los doblajes viene por lo tanto compensado de tales economías.*<sup>437</sup>. El gobierno italiano, de hecho, se había centrado casi exclusivamente en la difusión de largometrajes de ficción desde hacía ya unos meses, acompañados en ocasiones por alguna película documental producida por LUCE que pudiera servir de complemento en las sesiones: *“se consideraría conveniente enviar a cada uno de los compradores de películas-espectáculo un par de documentales por cada película adquirida. De tal modo, sería posible asegurar inmediatamente la circulación de los documentales y ofrecer sesiones completamente italianas en aquellos cines que proyectan las películas exportadas”*<sup>438</sup>.

La adquisición de los derechos de distribución del *Cinegiornale LUCE* abre una nueva etapa para el noticiario, que ya no cuenta con el apoyo directo de los servicios de propaganda italianos. Las relaciones entre Fargas y el gobierno italiano, por otra parte, fueron siempre excelentes: poco después de la firma del contrato, Alessandro Maieroni, jefe de prensa de la embajada, califica al distribuidor de *“persona española de inmejorable solvencia moral, comercial y política y de absoluto agrado de la Real Embajada en Italia”*<sup>439</sup>. Pero el pobre Fargas desconocía la marejada de fondo que acompañaba a la exhibición del *Cinegiornale LUCE* y, sin saberlo, había adquirido un material que seguía quemando las manos de quien lo poseía. Los recelos entre la España de Franco y la Italia de Mussolini no dejaban de aumentar, y al poco de tomar el distribuidor el mando de los noticiarios vuelve a encontrarse con otro problema que termina estallando poco después. Un documento secreto del gobierno franquista señala cómo *“con frecuencia llegan a este Departamento de Cinematografía informes sobre la orientación que el Instituto LUCE viene dando a sus noticiarios en que figuran reportajes cinematográficos sobre*

---

<sup>437</sup> Carta fechada el 16 de julio de 1938. En *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.

<sup>438</sup> Documento “Film italiani in Spagna e propaganda cinematografica”, fechado el 23 de noviembre de 1938 (anno XVI). En *Ministerio di Cultura Popolare – Gabinetto, busta 75, fascicolo 502*. Archivo Central del Estado, Roma.

<sup>439</sup> Carta de Alessandro Maieroni a Manuel Augusto García Viñolas, Jefe Nacional de Cinematografía, fechada en San Sebastián el 6 de agosto de 1938. AGA, archivador (03) 049.001 21/00267.



*temas de la guerra española*". El conflicto, que al parecer era continuo, se reabría porque *"recientemente ha sido exhibido, y creo que sigue exhibiéndose en las salas de espectáculos españolas el Noticiario Luce número 38 en el cual aparece una información que representa el momento de desalojar a los legionarios italianos al enemigo de las posiciones que éste ocupaba"*. La lectura que proponía la noticia no agradaba al gobierno franquista<sup>440</sup>, pues *"además de que el texto hablado presenta la operación de una manera tal que resultan las citadas fuerzas italianas como las principales forjadoras de la victoria, puede verse clavada en el parapeto una bandera italiana"*. Evidentemente, este papel secundario que las fuerzas españolas cumplían en los noticiarios italianos llevaban tiempo creando notables suspicacias en el gobierno de Burgos: *"los noticiarios Luce verifican una intensa propaganda, más que de la importancia del Ejército español en esta gesta, de la intervención de las citadas fuerzas legionarias"*. La tensión alcanza cotas desconocidas hasta entonces y las altas esferas se ven obligadas a tomar parte en la disputa.

Las autoridades italianas se alarman, y Carlo Bossi, preocupado por las disensiones entre ambos gobiernos, intenta dar marcha atrás enviando instrucciones a los operadores LUCE para que incluyan imágenes de soldados españoles en su material, al mismo tiempo que retira de la circulación el documental *Amanecer en España*, acusado de partidista por el gobierno de Burgos. Pero era ya tarde: García Viñolas, responsable del Departamento Nacional de Cinematografía, eleva un documento a las altas instancias del Ministerio del Interior en el que lamentará que los noticiarios italianos sólo den eco en sus imágenes a los *Legionari* de su país, dando una visión fragmentada del combate. La propuesta de Burgos será clara: *"los operadores cinematográficos del Instituto Luce están adscritos a las fuerzas legionarias italianas que se hallan en los frentes y por lo tanto el Estado español no ejerce ninguna clase de control sobre sus actividades. Por otra parte una vez impresionado el negativo por estos operadores sale para Italia por valija diplomática sin que el Estado español pueda intervenir su salida. La censura española no podrá pues hacer otra cosa sino impedir que esta propaganda se haga en el territorio nacional, pero no podrá evitar que en otros países se haga libremente. Por si a la política general del Estado conviniere tomar alguna resolución en este sentido me permito poner los hechos que anteceden (...)*

---

<sup>440</sup> No casualmente, fue uno de los escasísimos noticiarios italianos de 1938 que no fue proyectado en San Sebastián.





sugiriendo que tal vez pudiesen evitarse enviando al lado de estos operadores, como se hace con todos los demás, a un oficial de Prensa que vigilase sus trabajos y pudiese en todo momento informar a las Autoridades españolas sobre su marcha (...)”<sup>441</sup>. La posibilidad de crear un control sobre el material rodado por un país aliado que había aportado grandes cantidades de efectivos a la contienda era, ciertamente, un tema delicado, y los documentos oficiales llaman continuamente a la prudencia (“*estudiado el asunto en todas sus fases y posibles derivaciones se ha creído conveniente abstenerse de toda iniciativa para cambiar la situación actual, pese a los inconvenientes que ofrece*”<sup>442</sup>). Pero la seguridad del gobierno franquista en sus posibilidades, cuando no su abierta arrogancia, no va a ayudar a la superación de los problemas entre ambos gobiernos. Y, en resumidas cuentas, dando la razón a Viñolas, el gobierno decide tomar una medida extrema: a partir de entonces, se hará pasar por censura el *Cinegiornale*.

Esta pretensión es denegada de plano por el gobierno de Mussolini, lo que provoca una seria tensión que terminará estallando en junio de 1938, cuando se filtren al noticiario francés *Éclair-Journal* las imágenes registradas por los operadores italianos en la toma de Castellón, batalla de extrema crudeza para el bando franquista. De nuevo el Servicio de Inteligencia Militar reprocha duramente a Manuel Augusto García Viñolas que las escenas de combate muestren exclusivamente a soldados italianos. Viñolas, profundamente ofendido, acentúa su presión sobre Bossi para hacer pasar por la censura franquista el material rodado. Son momentos de extrema tensión entre los departamentos propagandísticos de ambos países: en octubre de 1938, el *Noticiero Español* da la noticia de la concesión de diversas condecoraciones a voluntarios del frente por parte de Franco, pero en ningún momento señala que son italianos<sup>443</sup>.

Y como consecuencia de todos estos embrollos gubernamentales, cuando en octubre entra en vigor el contrato firmado por Fargas, éste se encontrará con que la distribución de un material que consideraba propicio para hacer negocios se ha convertido en un auténtico problema. Fargas se ve obligado a

---

<sup>441</sup> Informe confidencial para el Jefe del Departamento de Cinematografía, fechado en Burgos el 23 de agosto de 1938, II Año Triunfal. AGA (03) 049.001 21/00267.

<sup>442</sup> Documento de Vicente González con el asunto “Actuación del Instituto Luce en sus películas de Propaganda” fechado en Burgos el 7 de septiembre de 1938. AGA (03) 049.001 21/00267.

<sup>443</sup> *Noticiero Español* núm. 8, octubre de 1938.



mostrar unas facilidades al gobierno de Burgos que en más de una ocasión rozan el absoluto servilismo (“*puede usted tener la más absoluta seguridad de que será para Imperial Film un verdadero placer poder servirle en todo lo que sirva Vd. mandar (...) estoy seguro que siempre más estrechas y cordiales serán nuestras relaciones y para ello le brindo mi entusiasmo incondicional*”, pero los ofrecimientos de Fargas no encontraron un gran eco en el gobierno franquista: las escasas relaciones entre Imperial Film y Burgos se limitaron a la petición de alguna cinta de propaganda pensada para “*sesiones especiales para niños de siete a quince años*”<sup>444</sup>.

Pese a todo, Fargas intenta sacar adelante su empresa y el 3 de marzo de 1939 pasará censura el número 1 del nuevo *Cinegiornale*, ya sin apoyo directo de los servicios de propaganda italianos. Con poca fortuna: la ya de por sí escasa distribución con la que contaba el informativo se ve ahora limitada por la del semanario *Noticario Español* de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. El *Cinegiornale* se ve abocado a mantener una errática trayectoria por las pantallas españolas hasta desaparecer de las mismas poco después, cuando la Disposición Fundacional del NO-DO<sup>445</sup> lo elimine por completo del panorama cinematográfico español.

---

<sup>444</sup> Carta de Lorenzo Fargas de Funy e Imperial Film para el Ilmo. Sr. D. Manuel Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda, fechada en San Sebastián el 21 de diciembre de 1938 / II Año Triunfal. AGA (03) 049.001 21/00267.

<sup>445</sup> Según datos de Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente: *Op. cit.*, p. 31.



## **8.5 Los documentales italianos**

---

El trabajo de los operadores de LUCE se materializó en tres terrenos de límites a veces confusos. En un primer lugar, las imágenes captadas en la contienda van a ser utilizadas en sus *Cinegiornali*, especialmente y con cada vez mayor frecuencia las que documentan la presencia italiana en la guerra. Pero LUCE, viendo el esfuerzo desplegado para la obtención de estas escenas, planteó la posibilidad de elaborar con ellas documentales y semidocumentales monográficos apoyados por un fuerte respaldo financiero y equipos de mayor calidad técnica y artística. Remontados en Roma por cineastas completamente al margen de la contienda (y cuya localización en Italia permitía al gobierno marcar de cerca las consignas que debían seguirse en los mismos), de los estudios LUCE salieron un total de once documentales sobre la guerra que seguían de cerca el esquema de los noticiarios norteamericanos *The march of time*. Por último, la compañía también realizó en 1938, momento de mayor implicación italiana en la Guerra Civil, tres documentales propagandísticos de larga duración, *Cielo spagnolo*, *Los novios de la muerte* y *Volontari* para los que se trasladaron a España diversos artistas y realizadores que militaban en la causa fascista. Este último apartado queda fuera de nuestro estudio pues fueron cintas nunca exhibidas en Gipuzkoa.

De entre los documentales que agrupamos en este segundo bloque, todo parece indicar que cuatro de ellos fueron estrenados en San Sebastián durante el periodo bélico, aunque su deficiente estado de conservación, cuando no su desaparición, ha hecho compleja su catalogación definitiva.

*La liberación de Bilbao* (Liberazione di Bilbao) es el único de todos ellos que no presenta ninguna duda para su ubicación: se trata de un cortometraje fechado en 1938, de poco más de 15 minutos de duración, montado desde Roma por Raffaello Patuelli<sup>446</sup> y que dejará, en palabras del periodista Gian Gaspare Napolitano, “*óptimas páginas cinematográficas*”<sup>447</sup>. Filmado por el equipo italiano destinado al frente Norte, muestra el avance de las tropas

---

<sup>446</sup> Hasta ahora, se ha considerado erróneamente que se trataba de un medimetraje de 35 minutos de duración. Las erratas se alargaban también a su datación (se consideraba fechado en 1937) y su dirección (pues se adjudicaba a Corrado d’Errico).

<sup>447</sup> Napolitano, Gian Gaspare: “Il cinema e la Guerra di Spagna”, en *Cinema*, núm. 32, 25 de octubre de 1937, pp. 258-260.



franquistas por Bizkaia entre el 12 y el 19 de junio de 1937 y su entrada triunfal en Bilbao. En él, se insiste nuevamente en el carácter civilizador de las tropas nacionales frente al caos y la anarquía que había llevado consigo el ejército republicano. El documental se abre con una escena clarificadora: en uno de los muros destruidos donde se había refugiado el ejército rojo, un escrito insulta a las tropas italianas. La cámara muestra un idílico paisaje rural vasco que, al acercar la cámara, el espectador descubre destrozado por la ocupación republicana. El ejército nacional avanza entre las ruinas dejadas por sus oponentes, dominadas simbólicamente por una hoz y un martillo abandonadas por las tropas republicanas (*“símbolo que es de muerte, de desventura y de derrota”*). Pero nada impide el avance de las tropas italianas, que siguen su marcha hacia el *cinturón de hierro* bilbaíno (*“construido por técnicos rusos”*), donde comienza el combate. Las cámaras muestran constantemente lo que han dejado éstos tras su huida: cadáveres, animales muertos, edificios destrozados. Cualquier indicio de civilización ha sido arrasado por el ejército marxista. Pero las tropas nacionales entran en Bilbao. Combaten delante de su catedral, bombardeada, y consiguen el triunfo. La civilización y el orden vuelven a la capital vasca: las imágenes muestran grupos de jóvenes que comen sentados en la hierba, entre los que reparte bebida una hermosa chica. Un niño come pan. Todos son saludados desde sus camiones por la Guardia Civil y los soldados franquistas, que se dirigen a la ciudad a ser recibidos triunfalmente por sus habitantes, atraviesan el Nervión por el puente que ellos mismos han reconstruido y distribuyen sus propios alimentos entre la población civil. *“Como un terrible sueño, ha pasado la dominación absurda e inhumana del gobierno rojo”*. Un plano en el que un soldado nacional arranca un cartel en el que se lee “al pueblo antifascista” señala simbólicamente la vuelta de la civilización y el orden a la capital vasca, representada por dos escenas en absoluto casuales: el Banco de España vuelve a abrir sus puertas, y la campana de la catedral vuelve a llamar a misa tras el paréntesis republicano.

La película se proyectó en el teatro del Príncipe el 5 de abril de 1938, formando junto a un número desconocido del noticiario LUCE y a la película de animación en color *Beauty and beast* el conjunto de complementos que precedían a la proyección de uno de los grandes estrenos de aquellos meses, la producción de la Sección de Cinematografía de Falange *Los conquistadores del Norte (homenaje a las Brigadas Navarras)*. Al día siguiente, el programa se mantuvo aunque el escasamente coherente para el programa *Beauty and*



*beast* fue sustituido por el largometraje *El presidente fantasma* (The phantom president, Norman Taurog, 1932).

A partir de aquí, la catalogación del restante material italiano proyectado en la ciudad se hace más complejo. Sobre *Las dos caras de España* sólo conservamos dos breves referencias escritas, una del investigador Carlos Fernández Cuenca en su obra *La guerra de España y el cine*, y otra del *Catalogo storico* del Instituto Luce<sup>448</sup>. El documental, sin embargo, se encontraba desaparecido, lo que ha llevado a la mayor parte de investigadores a considerar que en realidad se trataba de una noticia del *Cinegiornale* del 25 de mayo de 1938 titulada *Huesca. I due volti della Spagna*<sup>449</sup>. Pero en realidad, esta identificación es equivocada: el documental existió realmente, fue realizado en 1936 con una duración total de 10 minutos y se proyectó en San Sebastián un único día. Fue en una de las sesiones de actualidades que realizó el salón Miramar<sup>450</sup>, en un programa que incluía dos noticiarios (uno italiano de la casa LUCE<sup>451</sup>, otro alemán de la UFA<sup>452</sup>), dos cortometrajes turísticos (*Frente a las costas africanas* y *Monumentos orientales*), la cinta cómica de Buster Keaton *La gran ópera* (Grand slam opera, Charles Lamont, 1936) y el cortometraje de dibujos animados *La hora en mis manos*.

La existencia de *Hacia Madrid* ha despertado también numerosas dudas. Existe en los archivos de LUCE una copia de un cortometraje documental con dos títulos diferentes: *Sulla soglia di Madrid la Dolorosa* [A las puertas de Madrid la Dolorosa] y *Verso Madrid* [Hacia Madrid]. La pérdida de su banda de sonido ha hecho valorar tradicionalmente a los especialistas que se trataba de una película incompleta, posiblemente iniciada para celebrar la considerada inminente entrada en Madrid, pero nunca concluida ante la inesperada resistencia del pueblo madrileño y la no finalización de la batalla. Sin embargo, es una suposición

<sup>448</sup> *Catalogo storico*, p. 291.

<sup>449</sup> *Cinegiornale LUCE* referencia B1310, del 5 de mayo de 1938. El título de la noticia es *Huesca. I due volti della Spagna* [*Huesca. Las dos caras de España*].

<sup>450</sup> La proyección tuvo lugar el 16 de marzo de 1938.

<sup>451</sup> Se trataba del número 19 del *Cinegiornale*, correspondiente al conservado en el Archivo LUCE con referencia B1249, de fecha 9 de febrero de 1938 y una longitud total de 274 metros. La primera de las siete noticias de la edición, que contaba con una duración de 1'23" (37'6 metros) hacía referencia a España. Su título era *Salamanca. Accademici dell'antica e famosa università di Salamanca vengono decorati da un rappresentante di Franco* [*Salamanca. Académicos de la antigua y famosa universidad de Salamanca son condecorados por un representante de Franco*].

<sup>452</sup> Número 334 de su explotación española.



equivocada, pues su proyección en el cine Miramar de San Sebastián está documentada los días 23 y 24 de marzo de 1938<sup>453</sup>.

La cinta que presenta mayores dificultades para su identificación es la proyectada en el teatro del Príncipe entre el 3 y el 8 de abril de 1937 bajo el título *Escenas de la Reconquista de España*. Resulta complicado señalar el contenido real de la película: lo único que conocemos de ella es que la publicidad de la época la anunciaba como un recopilatorio de diversas escenas de noticiarios y documentales. No tenemos constancia, sin embargo, de ninguna cinta que circulara por los cines franquistas con este título, por lo que las posibilidades que se nos plantean son dos: bien que fuera un montaje realizado por los propietarios del cine con diverso material que acumulaban en la sala de proyección, o, más plausible, que se tratara de la cinta italiana *¡Arriba España! Scene della guerra civile in Spagna* [¡Arriba España! Escenas de la guerra civil en España]. La película era una cinta de montaje de 35 minutos de duración dividida en dos partes: en la primera se reflejaba el ataque de las tropas nacionales a Porto Cristo, en las Islas Baleares; y en la segunda se realizaba una recapitulación de los principios del movimiento franquista. Dos datos permitirían suponer la identificación de ambas cintas: el primero, la cercanía de sus títulos; el segundo, más fiable, la coincidencia entre su año de producción y el de exhibición. El dato se refuerza al haberse concluido la toma de las Baleares en septiembre de 1936, tiempo suficiente para que la película pudiera estar concluida en el momento de su proyección. Aún así, la ausencia de documentación al respecto no permite dar a esta teoría más que la categoría de probabilidad.

Todos estos documentales, como el resto que produjo LUCE durante la contienda, no eran sino una traslación de los planteamientos que la compañía había empleado en sus anteriores filmaciones sobre la guerra de Etiopía y que había hecho extensivos al material incluido en sus *cinigiornali*. La representación del hecho bélico queda reducida, cuando aparece, a un hecho casual: la guerra es una empresa pacífica, civilizadora y por lo tanto necesaria, y las tropas no son más que el último eslabón de esta enorme maquinaria que lleva la civilización a los pueblos que nunca la han obtenido o, en el caso español, que la han perdido a manos de los enemigos. La

---

<sup>453</sup> *Hacia Madrid* formaba parte de las sesiones de actualidades que conformaban la cartelera de esos días. Su proyección se complementaba con la de los noticiarios LUCE (número 20) y UFA (número 336), con una cinta de dibujos animados (*Aquellas hermosas mujeres*) y dos cintas desconocidas tituladas *Olimpiadas domésticas* y *Habilidades animalescas*.



imagen del bando contrario no existe: los soldados republicanos suponen una masa informe y destructora, sin rostro; la totalidad del pueblo está del lado de Franco. Tampoco las diferencias ideológicas dentro de ninguno de los bandos: lo republicano es identificado por completo con lo comunista, con la *España soviética*; las tropas franquistas son un bloque monolítico, sin ninguna división ideológica en su interior. Normalmente, ya desde los primeros minutos de los documentales aparecen las numerosas destrucciones efectuadas por la *hidra roja*: crucifijos caídos a tierra, estatuas destrozadas de la Virgen, casas y pueblos enteros destrozados por los bombardeos, carnicerías, barricadas y tiroteos. Una larga serie de escenas rotas por una llamada al orden: frente a esta *anarquía*, en las filas franquistas todo es orden y armonía, gracias a la perfecta organización de los soldados que permitirá a España regresar pronto a la normalidad.

La contienda se muestra, de este modo, como una confrontación entre el *orden y progreso* que aportan los nacionales frente al *caos y la barbarie roja*. Como señala la voz en *off* del relato de *¡Arriba España! Scene della guerra civile spagnola*, “*del flamante incendio colectivo surge la necesidad imperiosa de establecer un orden nuevo. Nace de este modo el movimiento falangista español, que se propone reconstruir a la fuerza lo que destruye la demencia (...) La nueva cruzada se opone a la demencia destructora: fuerzas vivas de una fe y civilización milenaria*”. Según Argentieri, el trabajo de los operadores LUCE en España refleja “*la visión apocalíptica de un gigantesco desastre al que supuestamente contribuyeron los «desleales» y los comunistas que encarnan un poder devastador, un cáncer maligno, una plaga purulenta*”<sup>454</sup>. La técnica había sido ya utilizada por los cineastas de LUCE desde los momentos finales de la I Guerra Mundial y desarrollada durante las guerras africanas, culminando con el trabajo de los equipos de operadores en la Guerra Civil Española como un prelude del enfrentamiento entre el comunismo y la civilización occidental. La *pesadilla roja* va encontrando una imagen codificada gracias a una larga serie de motivos recurrentes y de lugares comunes repetidos constantemente en su representación cinematográfica que conforman un espejo invertido, un negativo de la imagen que se autoatribuye el régimen franquista y, como extensión, las tropas italianas destinadas a la contienda. Cada rasgo peyorativo, cada pincelada despectiva, encuentra su reflejo en el autorretrato que las tropas fascistas diseñan de sí mismas y que

<sup>454</sup> Argentieri, Mino: *Op. cit.*, pp. 134-135.



legitiman su lucha contra la *barbarie* bolchevique. El inicial tono moderado con el que los noticieros de LUCE habían reflejado al bando constitucionalista durante la contienda desaparece ya definitivamente, demonizando al enemigo con un tono “*de cruzada ideológica, de un maniqueísmo furibundo, mayor que el de los noticieros*”<sup>455</sup>.

---

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 135.





## **8.6 Noticiarios y documentales norteamericanos: *Fox***

---

Como se ha señalado en el capítulo correspondiente, la *Fox* fue la productora que menor número de problemas presentó a la administración franquista. Sus noticiarios editados en Estados Unidos, así como los documentales que tocaban el tema de la Guerra Civil española, optaron siempre por un punto de vista muy cercano al ala más derechista del bando nacional. Por todo ello, con la llegada de 1938 la *Fox*, tras unos meses iniciales de recelos, se habrá convertido ya en principal aliada cinematográfica de la administración franquista, y ésta no tardará en devolverle el favor otorgándole numerosas facilidades para sus rodajes y trámites con la Junta de Censura. Y sobre todo permisos de importación, pues no olvidemos que la sucursal española de la *Fox* trabajaba también en el terreno de la distribución de largometrajes.

Ya desde muy pronto la *Fox* había comenzado a labrarse este camino. El 8 de abril de 1937 se estrenaba en el cine Miramar una cinta de la productora bajo el título *Fox Movietone especial*. Su exhibición fue acompañada por una imponente campaña publicitaria de inequívoco contenido político: la frase que introducía el anuncio de este “*supremo acontecimiento cinematográfico*” en la prensa local era la proclama “*Viva Italia. Viva Alemania. Viva Portugal. Viva España.*”<sup>456</sup>, escrita, además, en mayúsculas y a grandísimo tamaño. No conocemos su contenido, aunque todo parece indicar que era un remontaje del material de sus noticiarios, al incluir numerosas referencias a acontecimientos de actualidad, tanto españoles como extranjeros (el Duce pasando revista a la policía romana; la reunión en el Alcázar de Toledo de la XIV promoción de Infantería a la que había pertenecido Franco...). Su duración seguramente no superaba la de un mediometraje, pues junto a él la sesión incluía otras cuatro cintas, una de dibujos animados (*La nota fatal*), una cómica en dos partes (*Los frescos de la armada*), un documental (*Rincón romántico*) y otro noticiario, un número del francés Pathé Journal<sup>457</sup> que curiosamente supone la única aparición de los diarios filmados de esta casa en las carteleras donostiarras durante toda la contienda. La cinta se mantuvo otros cinco días en cartelera (en uno de ellos, se proyectó al mismo tiempo en dos cines

---

<sup>456</sup> *El Diario Vasco*, 8 de abril de 1937.

<sup>457</sup> Posiblemente, se tratara del Pathé Journal número 384.19, correspondiente al 18 de marzo de 1937.



diferentes), en los que el resto de complementos habían ya desaparecido a favor de los largometrajes norteamericanos *La mentira de la gloria* (The farmer in the dell, Ben Holmes, 1936) y *El hijo de la parroquia* (Oliver Twist, William J. Cowen, 1933).

Gracias a estas credenciales, el noticiario Fox se asentará sólidamente en las pantallas guipuzcoanas a partir de 1938, contando con el indisimulado apoyo del recién creado Departamento Nacional de Cinematografía. El 23 de mayo aparece por primera vez en un cine donostiarra: será en la pantalla del Novedades y acompañado por diversos complementos de los que sólo conocemos un título, el del reportaje, también de la Fox, *Viaje de Hitler a Roma*. El repaso a la publicidad con la que se anunciaron los noticieros en la prensa local no deja ninguna duda sobre su posicionamiento ideológico. Prácticamente todos ellos recogían algún suceso triunfal de las potencias fascistas: discursos multitudinarios de Mussolini en Génova<sup>458</sup> o Trieste<sup>459</sup>, el Duce segundo embarcado en la *batalla del grano*<sup>460</sup>, la celebración del Congreso Nacional socialista en Munich<sup>461</sup>, el recibimiento ofrecido a Hitler en los Sudetes tras su ocupación militar nazi<sup>462</sup>, los continuos triunfos nipones en la guerra chino-japonesa<sup>463</sup>... Por el contrario, los países más alejados de la política franquista sólo eran recogidos como lugares donde tenían lugar acontecimientos pintorescos (las bodas reales en Inglaterra<sup>464</sup> o la salida del Tour de Francia<sup>465</sup>) o en los que sus representantes y ciudadanos se plegaban dócilmente ante los líderes aliados (el viaje de Chamberlain a Alemania<sup>466</sup>, la llegada de Lindbergh a Berlín<sup>467</sup>), cuando no como países asolados por desgracias y dominados por la más absoluta anarquía (disturbios en Palestina<sup>468</sup>, incendios en Marsella<sup>469</sup> o Kansas City<sup>470</sup>, accidentes de tren en Montana<sup>471</sup>). El

<sup>458</sup> Noticiario número 21 del año 1938 (seguiremos en todos los casos la numeración española del mismo), exhibido en Donostia en mayo de 1938.

<sup>459</sup> Noticiario número 39 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

<sup>460</sup> Noticiario número 28 del año 1938, exhibido en Donostia en julio del mismo año.

<sup>461</sup> Noticiario número 40 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

<sup>462</sup> Noticiario número 41 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

<sup>463</sup> Noticiario desconocido, exhibido en Donostia en diciembre de 1938; noticiario número 31 del año 1938, exhibido en Donostia en agosto del mismo año; noticiario número 44 del año 1938, exhibido en Donostia en noviembre del mismo año.

<sup>464</sup> Noticiario número 4 del año 1939, exhibido en Donostia en febrero del mismo año.

<sup>465</sup> Noticiario número 28 del año 1938, exhibido en Donostia en julio del mismo año.

<sup>466</sup> Noticiario número 39 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

<sup>467</sup> Noticiario número 43 del año 1938, exhibido en Donostia en noviembre del mismo año.

<sup>468</sup> Noticiario número 44 del año 1938, exhibido en Donostia en noviembre del mismo año.

<sup>469</sup> Noticiario número 45 del año 1938, exhibido en Doostia en noviembre del mismo año.



servilismo hacia el gobierno de Burgos resultará aún más patente en los numerosos casos en los que el noticiario recoge acontecimientos de la actualidad española: el *Fox Movietone* aparece repleto de celebraciones franquistas (honras fúnebres por José Antonio en Burgos<sup>472</sup>), conquistas militares (entrada de las tropas en Tarragona<sup>473</sup>) y hasta alocuciones directas de sus máximos cargos militares filmados por sus cámaras (como la conferencia de Queipo de Llano<sup>474</sup> o el reportaje “El Generalísimo habla al mundo”<sup>475</sup>). Y gracias a este contenido político, a la gran calidad de sus filmaciones y sobre todo a la velocidad con la que llegaban a sus montajes las noticias de actualidad, el noticiario *Fox* terminó convirtiéndose en el seguido con mayor asiduidad por el público: mientras el resto de diarios filmados no solía mantenerse en cartelera más de dos o tres días, era extraño ver una edición del *Fox* que no superaba la semana de exhibición en la pantalla del cine Novedades. Tal fue el éxito que sus reportajes de mayor éxito e interés político llegan incluso a ser exhibidos de manera individual: es el caso de los que recogían los actos del día de solidaridad italo-española en Roma<sup>476</sup> o las primeras imágenes de la toma de Castellón<sup>477</sup>.

---

<sup>470</sup> Noticiario desconocido, exhibido en Donostia en diciembre de 1938.

<sup>471</sup> Noticiario número 27 del año 1938, exhibido en Donostia en julio del mismo año.

<sup>472</sup> Noticiario desconocido, exhibido en Donostia en diciembre de 1938.

<sup>473</sup> Noticiario número 2 del año 1939, exhibido en Donostia en enero del mismo año.

<sup>474</sup> Noticiario número 42 del año 1938, exhibido en Donostia en octubre del mismo año.

<sup>475</sup> Noticiario número 22 del año 1938, exhibido en Donostia en junio de 1938.

<sup>476</sup> Acontecimiento recogido en el noticiario *Fox* número 24 del año 1938. Tanto el noticiario como el reportaje individual se proyectaron en Donostia en junio del mismo año.

<sup>477</sup> Acontecimiento recogido en el noticiario *Fox* número 26 del año 1938. Tanto el noticiario como el reportaje individual se proyectaron en Donostia en julio del mismo año.



## 8.7 La exhibición del *Noticario Español* del Departamento Nacional de Cinematografía

---

Se ha analizado anteriormente el nacimiento y difusión del noticario oficial único que las autoridades franquistas planificaron con la intención de evitar cualquier desliz ideológico en las pantallas. El Departamento Nacional de Cinematografía se encargó de la realización de este *Noticario Español* que, pese a sus irregulares resultados, llegó con asiduidad a las pantallas guipuzcoanas y fue seguido por una importante cantidad de espectadores. Así sería desde su primer número, que concluido en junio de 1938 llegará a las salas donostiarras en agosto del mismo año y será exhibido en condiciones más que favorables. La cinta se estrena en el gran teatro de la ciudad, el Miramar, y se proyecta como complemento del largometraje alemán *Comedia trágica* (Traumulus, Karl Froelich, 1936), uno de los platos fuertes de la cartelera de aquel verano no sólo por ser uno de los raros estrenos realizados durante la guerra sino sobre todo por estar protagonizado por Emil Jannings, uno de los actores más populares y queridos por el público de la época. Y curiosamente, y como caso único a lo largo de todo el periodo bélico, sería el largometraje el encargado de abrir la sesión, proyectándose el noticiero en segundo lugar “*para que nadie se quede sin verlo, dada su excepcional importancia*”<sup>478</sup>. La sesión se completaba además con otro complemento que revestía enorme importancia para el DNC, productora del mismo: el documental *Prisioneros de guerra* (Manuel Augusto García Viñolas, 1938), sobre la “recuperación” que experimentaban los brigadistas internacionales tras su ingreso en campos de concentración franquistas. Donde se mostraba cómo “*miles y miles de hombres que, engañados por los rojos, combatieron contra nosotros*”, ahora “*abren amorosamente el puño que con odio y saña cerraron un día fatídico para ello*”. Indudablemente, “*las enseñanzas que se desprenden de la película son altamente beneficiosas*”<sup>479</sup>.

Esta primera edición del *Noticario Español* nos muestra ya el que va a ser principal enemigo para su exhibición: la falta de actualidad de las noticias en él incluidas. Sirva como muestra de ello un dato: más de la mitad de los acontecimientos incluidos en este primer número habían tenido lugar en el mes de mayo (esto es, cuatro meses atrás), y muchos de ellos incluso habían aparecido

<sup>478</sup> *El Diario Vasco*, 5 de agosto de 1938.

<sup>479</sup> *El Diario Vasco*, 1 de septiembre de 1938.



previamente en los reportajes extranjeros (una de las noticias principales, la referente a los actos del día de Solidaridad Hispano-Italiana, se había exhibido en San Sebastián durante una entera semana<sup>480</sup>... dos meses antes de la llegada a la ciudad del *Noticiero Español*). El retraso era aún mayor en las escasas imágenes filmadas en territorio enemigo. Teniendo en cuenta que San Sebastián era uno de los primeros destinos de las películas que se estrenaban en zona nacional, no resulta difícil suponer el desfase con el que el noticiario llegaba a los espectadores de toda España. Pese a todo, alcanzó un notable rendimiento en las taquillas donostiaras, circulando por diversos cines de la SADE hasta el 12 de agosto como complemento de varios largometrajes.

El teatro Miramar irá viendo el estreno de los restantes números del *Noticiero Español*, siempre en inmejorables condiciones al presentarlos Hispania Tobis como complemento de una serie de grandes estrenos que esperaban su proyección en la ciudad: *El cantante de Viena* (Opernring, Carmine Gallone, 1936), con el gran divo ruso Jan Kiepura; *Alarma en Pekín* (Alarm in Peking, Herbert Selpin, 1937), con el popularísimo actor Gustav Fröhlich; *Brillan las estrellas* (Es leuchten die sterne, Hans H. Zerlett, 1938), con La Jana; o *El agente secreto* (The secret agent, Alfred Hitchcock, 1936). En el peor de los casos, el *Noticiero Español* acompañó el reestreno de cintas que habían conseguido un enorme éxito en las pantallas donostiaras con anterioridad, como es el caso de *Húsares de la muerte* (Ritt in die freiheit, Karl Hartl, 1936) o *Catalina* (Katharina, die Letzte, Herman Kosterlitz [Henry Koster], 1936). Sobra decir que sus ediciones encontraron un eco enorme en la prensa local, que señalaba puntualmente cuáles eran sus contenidos, para los que “*mayor acierto ya no cabe*”: todos ellos eran invariablemente “*de alto valor nacional*”, “*de incuestionable enseñanza para el mundo*” y “*deben ser vistos por todo San Sebastián*”<sup>481</sup>. El noticiario consiguió siempre una importante difusión y llegó con puntualidad a las pantallas donostiaras: con la excepción del número 5, cuya proyección no está documentada, sus 10 primeras ediciones se exhibieron generosamente en la ciudad<sup>482</sup>.

<sup>480</sup> La noticia había sido incluida en el *Noticiero Fox* número 24 e incluso se había exhibido de manera individual como complemento.

<sup>481</sup> *El Diario Vasco*, 24 de septiembre de 1938.

<sup>482</sup> Las fechas de estreno en el Teatro Miramar de sus diversas ediciones son las siguientes: el número 1, 5 de agosto de 1938; número 2, 12 de agosto del mismo año; número 3, 16 de septiembre; número 4, 23 de septiembre; número 6, 5 de octubre; número 7, 8 de noviembre; número 8, 2 de diciembre; número 9, 21 de diciembre; número 10, 14 de febrero de 1939; y, por último, el número 14 tuvo su primer pase en la ciudad el 2 de marzo.



Además de sus números *regulares*, el *Noticiero Español* realizó en ocasiones especiales alguna edición extraordinaria centrada en acontecimientos de especial interés. Es el caso de la cinta titulada *El conde Ciano en España*, que recogía la visita del Ministro de Asuntos Exteriores de la Italia de Mussolini a la España de Franco entre el 10 y el 17 de junio de 1939. Las fechas quedan ya fuera del periodo analizado en este estudio, pero resulta de interés reseñar la existencia de la película pues parte de su metraje recoge escenas filmadas en San Sebastián, no muy diferentes de los rodados por otros noticiarios que se hicieron eco de la visita. Ciano llega a Gipuzkoa en avión desde Barcelona, primera etapa de su viaje, y las cámaras filman su recibimiento triunfal en Donostia, donde se dirige a su entrevista con Franco en el palacio de Ayete cruzando la ciudad en un coche descubierto. Además, el noticiero recoge la corrida de toros que se celebra en su honor en la plaza del Chofre, a la que acude acompañado por Serrano Suñer, y su visita al Museo de San Telmo, convertido parcialmente por aquellas fechas en museo de guerra. De San Sebastián, Ciano partirá hacia Santander en el crucero *Almirante Cervera*.



## **8.8 El noticiario de CIFESA: *Reconstruyendo España***

---

El *Noticiario Español* no fue la única producción de estas características proyectada en la zona nacional. La casa CIFESA, que se jactaba de haber sido “*declarada FASCISTA aun antes del inicio de nuestra gloriosa cruzada*”<sup>483</sup>, realizó para Falange Española Tradicionalista y de las JONS algunos números de un noticiario que nunca consiguió alcanzar una mínima continuidad.

CIFESA (Compañía Industrial Film Español S. A.) había sido fundada en Valencia en marzo de 1932 y adquirida por la familia Casanova al año siguiente. Los Casanova, enriquecidos gracias a la venta de aceite, consiguen la distribución de las películas de Columbia en España y lanzan una compañía que a partir de 1934 comenzará a producir películas de ficción con importantes resultados económicos. De notoria afinidad a la Derecha Regional Valenciana, partido nacionalista perteneciente a la CEDA de Gil Robles, los Casanova no ocultaron su simpatía por el fascismo en auge en Europa a lo largo de los años 30 y al producirse el intento de golpe de estado el 17 de julio de 1936 se pondrán inmediatamente a las órdenes de las tropas franquistas.

Con el estallido de la contienda CIFESA queda dividida en dos centros diferentes: Valencia y Sevilla. La primera sede, así como las dos principales oficinas de la compañía, en Madrid y Barcelona, quedaban en zona republicana y serán gestionadas por un Comité Obrero formado por sus propios trabajadores que consiguió mantener en pie la empresa y evitar su previsible nacionalización. Pero las oficinas de Sevilla serán las que centren la mayor parte de su actividad durante la guerra. Vicente Casanova, sin embargo, nunca se estableció definitivamente en la capital andaluza, sino que pasó gran parte de la contienda en San Sebastián. Desde allí elaboró un curioso sistema de equilibrios mediante el cual intentaba no perder la parte de la compañía que había quedado en manos republicanas y al mismo tiempo creaba gran parte de la producción cinematográfica de la zona nacional. Producción de importancia capital para la España franquista: en el periodo bélico, CIFESA pondrá en pie 17 documentales y una miniserie cinematográfica de tres episodios, según Díez Puertas un 20% del material realizado por

---

<sup>483</sup> Carta de Vicente Casanova al Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, fechada el 25 de agosto de 1938. AGA (039)049.001 21/00269.



el franquismo en el periodo bélico<sup>484</sup>. La ausencia de estudios y laboratorios fue rápidamente cubierta por las alianzas internacionales del nuevo gobierno, enviando la empresa diversos responsables en un primer momento a Lisboa y posteriormente a Berlín. Allí se revelaba y montaba el material cinematográfico filmado por los operadores en la contienda.

Pese a esta fluida relación entre CIFESA y el gobierno nacional, las autoridades franquistas nunca dejaron de manifestar una notoria desconfianza ante una empresa con autonomía suficiente como para poder moverse con libertad al margen de sus dictados. Desconfianza que fue en aumento según fueron pasando los meses y especialmente cuando el gobierno de Burgos comienza a plantearse la realización de documentales y noticiarios propios. La relación entre CIFESA y las autoridades franquistas, por consiguiente, estuvo siempre formada por complejas alianzas e inestables equilibrios, pero la compañía sevillana pudo al final de la guerra realizar un balance positivo en el que no faltaron los beneficios.

Según los propios datos de CIFESA<sup>485</sup>, el noticiario de la compañía constó de un total de tres números. Carlos Fernández Cuenca aporta varios datos técnicos sobre su realización: según sus informaciones, fueron dirigidos por Alfredo Fraile, montados en Portugal por Eduardo García Maroto aprovechando las instalaciones de Lisboa Filme, y musicados por José Font de Anta. Sin embargo, el material de los dos números conservados contradice parcialmente estos datos, y la caótica exhibición del noticiario en San Sebastián, por lo general sin indicar su numeración o confundiendo las diferentes ediciones, termina añadiendo aún más confusión a la reconstrucción de su equipo y sus contenidos. La desaparición parcial de las copias del material tampoco permiten moverse con pie seguro sobre estas incertidumbres.

El primer número de *Reconstruyendo España* que llega a San Sebastián se proyecta en el cine Kursaal el 24 de febrero de 1938 con diversos complementos y un largometraje<sup>486</sup>. No se señala su

---

<sup>484</sup> Díez Puertas, E.: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Laertes, Barcelona, 2002, p. 33.

<sup>485</sup> Folleto *Aportación de Cifesa y Cifesa Producción a la reconstrucción de España*. Editado por Cifesa en Valencia en 1944.

<sup>486</sup> Se proyectaron también los cortometrajes *Despertar de una gran ciudad* y *Frente de Aragón* (también producción de CIFESA este último) y el largometraje fantástico *El hombre invisible* (The invisible man, James Whale, 1934).





número de edición, pero los contenidos que ofrecía (la inauguración de unas viviendas sociales en Sevilla, la obra del Auxilio Social de Málaga y, como *rellenametrage*, el resumen del partido de fútbol celebrado en Vigo entre las selecciones de España y Portugal) nos indican que se trataba de su primer número, editado en diciembre de 1937 con una duración total de 11'31". Se mantuvo en cartelera, con varios cambios de complementos, hasta el día 26.

El 3 de marzo el cine Kursaal estrena una nueva edición del noticiario. Según señala la cartelera de la época, se trataba del número 9, aunque es indudablemente una errata. A partir del día siguiente, la publicidad señala que sus contenidos son la constitución del Instituto de España en Salamanca y un homenaje a Queipo de Llano celebrado en Sevilla, lo cual coincide con el segundo número del noticiario, montado en febrero de 1938 y con una duración total de 12 minutos. Los reportajes son también los que se incluían en otro número, también sin numerar, que se proyectó en una sesión de actualidades en el Novedades el 29 de noviembre del mismo año. Desde hacía un tiempo, la cartelera de los cines de la ciudad que ofrecía *El Diario Vasco* no incluía las sesiones del cine Novedades, pero tradicionalmente sus programas de actualidades se estrenaban en lunes y se mantenían en cartel hasta el viernes, lo cual permite suponer que la cinta se estrenó el lunes 28 y se mantuvo hasta el viernes 2 de diciembre. Reafirma esta posibilidad la documentación que muestra cómo el sábado 3 se reestrenaba en este cine la película *Princesita* (Laddie, George Stevens, 1935), lo que suponía evidentemente un cambio de cartelera y marcaba el final de la exhibición anterior.

Finalmente, la tercera de sus ediciones se proyectará en el cine Novedades el lunes 12 de diciembre de 1938. No teníamos hasta ahora constancia documental de sus contenidos, pero la publicidad de la época señala que incluye reportajes sobre los bombardeos republicanos en ciudades de la provincia de Salamanca, el reflote de una nave en Gijón y la conquista de Teruel. Por los motivos señalados anteriormente, puede suponerse sin grandes riesgos que la cinta se mantuvo en cartelera hasta el viernes 16.

## 8.9 Documentales españoles: CIFESA

---

Aparte de los dos noticiarios de la España nacional, las pantallas donostiarras vieron con frecuencia la programación de documentales de producción nacional que recogían escenas tomadas por los operadores que viajaban con las tropas franquistas. Documentos de gran valor para el público de la época, pues suponían la única manera de ver con sus propios ojos el desarrollo de unas operaciones militares sobre las que existía mucha información escrita pero que eran difíciles de conocer con la inmediatez del medio cinematográfico.

Entre ellos, los que con mayor asiduidad fueron proyectados en las pantallas guipuzcoanas fueron los realizados por la casa CIFESA. Pese a su ya comentada tensa relación con las autoridades franquistas, CIFESA siempre encontró la complicidad de los exhibidores locales, que pasaron sus películas con una regularidad a la que posiblemente no fuera ajena la presencia en San Sebastián de su presidente, Vicente Casanova, durante la mayor parte de la guerra.

CIFESA realizó un ciclo de diecisiete documentales de guerra, realizado por lo general por un equipo estable proveniente de la película *El genio alegre*, que encontró un notable interés entre el público y fue proyectado prácticamente en su totalidad en las salas donostiarras. Así lo anunciaba el enorme éxito que alcanzó en San Sebastián su primer proyecto, *Hacia... la nueva España*, estrenado con todos los honores en el Miramar el 25 de junio de 1937 tras una impresionante campaña publicitaria de diez días de duración<sup>487</sup>, algo impensable incluso para las mayores producciones de Hollywood. Y como auténticos galanes de la pantalla trataba la publicidad a los militares participantes en la misma, entre los que se magnificaba la presencia en la cinta del recientemente fallecido general Mola. La película, que pretendía en su inicio convertirse en una auténtica epopeya visual de la *Cruzada*, narra el avance de la columna del general Varela desde Extremadura hasta las puertas del Madrid sitiado y recopilaba la mayor parte del material rodado desde el inicio de la contienda por los excelentes operadores Alfredo Fraile y Mariano Ruiz-Capillas. Su estreno se había visto retrasado una y otra vez pues se esperaba completarlo con las primeras imágenes de la (se consideraba) inminente toma de la capital. La resistencia del

---

<sup>487</sup> *El Diario Vasco*, a partir del 16 de junio de 1937.



pueblo madrileño, sin embargo, no permitió al equipo concluir de manera triunfal la cinta, lo cual no impidió un enorme éxito en las pantallas de toda la España nacional al que no fue ajena la cartelera donostiarra: ocho días se mantuvo en las salas, cifra disparatada para un género, el documental que raramente superaba las dos o tres jornadas en pantalla.

El éxito alcanzado por *Hacia... la Nueva España* desconcertó a los mismos responsables de la SADE, que quedaron sorprendidos al ver que la semana contratada con CIFESA expiraba y el público seguía acudiendo a las salas: el contrato con la compañía se prorrogará y la cinta seguirá en cartel en el Bellas Artes y el Trueba unos días más. La popularidad de “*esta maravillosa película altamente patriótica*”<sup>488</sup> no hacía sino reflejar la curiosidad que despertaban entre el público donostiarra las imágenes tomadas en la contienda. El nombre CIFESA se había convertido además en garantía de calidad en el terreno del documental y poco tiempo después comenzaría a ocupar la primera línea en la publicidad de sus cintas.

Las restantes películas realizadas por CIFESA con su material bélico pueden agruparse en dos bloques principales, atendiendo a su contenido y temática.

El primero de ellos es posiblemente el de menor interés, tanto artístico como político, hasta el punto de que lo escasamente elaborado de su realización llegó a “*despertar sospechas de descuido en Salamanca*”<sup>489</sup>. Se trataba de la serie denominada *Ciudades de la Nueva España*, bloque de cortometrajes de escaso valor cinematográfico, muy cercanos al modelo aportado por las películas de vistas turísticas que abundaban en las salas de cines ya desde que los hermanos Lumière inventaran el género. Estas producciones de CIFESA fueron dirigidas por el ultrafascista actor Fernando Fernández de Córdoba, un “*místico de amor a la Patria*”<sup>490</sup> en definición de Millán Astray, con una falta de recursos y un estatismo agravados por una escasez de medios más que notable. Su única aportación original fue la introducción en todas ellas de un catolicismo exacerbado que aliñaba el contenido de las cintas. Todas ellas fueron montadas por un equipo liderado por el realizador Eduardo García Maroto (que, por cierto, poco después se trasladaría

<sup>488</sup> *El Diario Vasco*, 1 de julio de 1937.

<sup>489</sup> Álvarez Berciano, Rosa, y Sala Noguer, Ramón: *Op. cit.*, p. 113-117.

<sup>490</sup> “Los actores de cine en nuestra guerra de liberación”. En *Primer Plano*, número 57, 16 de noviembre de 1941.



a San Sebastián) desde Lisboa, donde el régimen de Salazar permitía a Franco el uso de los estudios cinematográficos allí ubicados.

La primera de estas realizaciones será *Salamanca*, un “*detalladísimo documental de la histórica ciudad castellana*”<sup>491</sup>, presente en la cartelera donostiarra desde el 6 de diciembre de 1937. De él sólo conservamos un breve fragmento que muestra diversas escenas de escaso interés sobre la instalación del mando militar en la ciudad<sup>492</sup>. La serie se complementará con *Santiago de Compostela*, que no ofrecía grandes novedades respecto a su antecesora: de nuevo recopilaba con escaso espíritu cinematográfico una serie de imágenes panorámicas en las que se mezclaba el catolicismo con los logros de las tropas franquistas, como señalaba la publicidad utilizada para su promoción: “*las solemnes fiestas del Patrón de España, con asistencia del Cardenal Gomá, generales Dávila y Aranda*”<sup>493</sup>. El estreno donostiarra de la cinta en diciembre de 1937 sirve también para datar correctamente la película, que hasta ahora, siguiendo las indicaciones del investigador Carlos Fernández Cuenca, se pensaba realizada en 1938. La fecha, evidentemente, debe ser adelantada en un año.

El segundo bloque, de mayor interés, consiste en diversas películas rodadas por los operadores que viajaban con la vanguardia del ejército franquista, que serán tituladas con el nombre de la ciudad apenas conquistada a las que se añadía el anexo “... *para España*”. Realizadas de manera seriada, intentaban ser una narración de los avances de las tropas por el frente Norte. A diferencia de las anteriores, serán realizadas por un director con muchos más recursos y conocimiento del medio, Fernando Delgado, y su principal valor estriba en contener material rodado en el frente por dos excelentes operadores como Alfredo Fraile y Mariano Ruiz Capillas. Dos fotógrafos que serán durante años piedra básica del cine español y que en el periodo bélico filmaron imágenes fundamentales, por lo general sorprendentes y siempre arriesgadas. Es ésta la principal aportación de la serie, que por lo que conocemos de ella era un listado de documentales de propaganda que reproducían continuamente un esquema ya usado hasta la saciedad por las noticias de la contienda que aparecían en los noticiarios

<sup>491</sup> *El Diario Vasco*, 6 de diciembre de 1937.

<sup>492</sup> La copia, de 4'45” de duración, se conserva en Filmoteca Española bajo el nombre de archivo *Instalación de oficinas del mando en Salamanca*. Parte de su metraje sería reutilizado para otro documental franquista, también titulado *Salamanca*, conservada en Filmoteca bajo el título *Salamanca – Homenaje al ejército*.

<sup>493</sup> *El Diario Vasco*, 14 de diciembre de 1937.



italianos: la vuelta al orden, el regreso de la normalidad tras el enfrentamiento entre la *civilización* y la *construcción* fascista frente a la *barbarie* y la *destrucción* roja.

Componen esta serie varios cortometrajes como *Asturias para España*, estrenada en el Novedades poco después de la conquista de Oviedo, que mostraba el final de la operación bélica y la entrada de las tropas franquistas en la localidad. La puntual actualidad del documental llenó de curiosidad al público, que la acogió muy positivamente<sup>494</sup>. Su éxito permitió el estreno de una producción previa, *Santander para España*. Hoy en día se encuentra, como la anterior, desaparecida, pero el resumen argumental que nos dejó Fernández Cuenca nos permite comprender que su contenido no variaba respecto al de las demás películas de la serie: en él nos habla de imágenes de la entrada nacional en la ciudad, de la huida hacia Asturias de las tropas republicanas, de la vuelta a la normalidad de la población civil santanderina. Por último, *Bilbao para España*, única de las tres conservada en su integridad hoy día, reunía nuevamente al mismo equipo técnico y artístico y concluía la serie. Incluía en su metraje diversas escenas filmadas en Pasaia, como se ha señalado en el segundo capítulo del texto.

Aparte de estos dos bloques de cintas, CIFESA realizó una larga serie de películas que retrataba otros aspectos de la contienda. Fueron todas ellas realizadas por un mismo equipo y exhibidas en San Sebastián. Encontramos filmaciones sobre acontecimientos de la contienda como *El entierro del general Mola*<sup>495</sup>, dirigida por el propio operador de cámara de sus imágenes, Alfredo Fraile, que seguía el modelo de la película *El entierro del general Sanjurjo*, realizada por CIFESA en 1936 bajo la dirección del realizador portugués José Nunes das Neves<sup>496</sup>. También material sobre diferentes victorias bélicas y el regreso al orden tras las conquistas como *La gran victoria de Teruel*<sup>497</sup>, dirigida por Alfredo Fraile en 1938 con imágenes del triunfo definitivo de las tropas franquistas en la batalla por la capital aragonesa, o *Sevilla rescatada*, documental

<sup>494</sup> La cinta se encuentra perdida en la actualidad.

<sup>495</sup> Sólo se mantuvo dos días en cartel, el 13 y el 14 de agosto de 1937, como complemento de diversas películas.

<sup>496</sup> *El entierro del general Sanjurjo* es la única de las cintas aquí reseñadas que no nos consta llegara a estrenarse en las pantallas donostiarras.

<sup>497</sup> El investigador Emeterio Díez Puertas señala que en el número de diciembre de 1937 de la revista falangista *Vértice* figura material publicitario de la película en el que es anunciada como producción de FET y de las JONS, ejerciendo CIFESA labores exclusivamente de distribución. No parece, sin embargo, un dato fiable, y podría adjudicarse con toda probabilidad a una errata en la promoción de la cinta.



de 1937 también de Alfredo Fraile sobre el trabajo de Queipo de Llano tras la conquista de la ciudad andaluza<sup>498</sup>.

El rendimiento en taquilla de todas estas películas fue siempre importante, llegando a acaparar la programación de algunas salas. El 14 de diciembre de 1937, por ejemplo, se había estrenado en el cine Novedades un programa de actualidad en el que se habían incluido dos películas de guerra de CIFESA, *Santiago de Compostela* y *Santander para España*. Junto a ellas se encontraban interesantes complementos que se suponían apetecibles para el público, como la cinta cómica *Ir por lana*, un cortometraje rodado en 1935 por Fernando Delgado e interpretado por la actriz Raquel Rodrigo, muy popular tras haber realizado la excelente versión cinematográfica de *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935), un gran éxito del cine republicano que había sido reestrenado en las pantallas donostiarras pocas semanas antes. Sin embargo, el público les dio la espalda y solicitó más cintas bélicas: al día siguiente, el programa estaba formado, amén de por las ya mencionadas *Santiago de Compostela* y *Santander para España*, por dos nuevas cintas sobre la contienda, *Sevilla rescatada* y *A través de España*.

No cambiaba el esquema anteriormente señalado la primera de ellas, pues según el investigador Carlos Fernández Cuenca (la cinta se encuentra hoy desaparecida) se centraba en “*la labor social desarrollada en Sevilla por el general Queipo de Llano durante los primeros meses de la guerra, con la demolición de viejas e inhóspitas chabolas y la construcción de barriadas de casas para los obreros*”. Realizada por el habitual tándem formado por Alfredo Fraile como operador y Eduardo García Maroto como montador, la dirección de la película había sido encargada al propio Alfredo Fraile. Desconocemos por otra parte el contenido de la cinta que completaba el programa, *A través de España*, pues no consta la existencia de ninguna película con ese título. La única manera de intentar ubicarla es la reconstrucción de la cartelera de la época: posiblemente se tratara de una vieja serie de cortometrajes de época republicana coloreados (pues la publicidad la señalaba como “*tecnicolores*”<sup>499</sup>) que habían pasado a principios de mes como complementos en el mismo Novedades.

---

<sup>498</sup> Película hoy desaparecida. Fue estrenada en el salón Novedades el 15 de diciembre de 1937.

<sup>499</sup> *El Diario Vasco*, 6 de diciembre de 1937.



El ciclo de películas bélicas de CIFESA, por consiguiente, encontró con facilidad hueco en las pantallas y fue seguido ávidamente por un público siempre deseoso de ver imágenes sobre el conflicto. Sin embargo, su acogida no fue tan entusiasta entre las autoridades franquistas, que *“a pesar de que era la crónica más puntual de las conquistas militares y el avance imparable del Caudillo, se veía en ella descuido, falta de profesionalidad y de dignidad artística. En otras palabras: mal podían ser estos reportajes de anodinos y poco movilizados títulos una representación de la Nueva España”*<sup>500</sup>. No andaban muy desencaminadas estas duras críticas: a fin de cuentas, como señalan Rosa Álvarez y Ramón Sala en su excelente estudio *El cine de la zona nacional*, *“a la CIFESA que empezaba a consolidarse como productora-distribuidora, la cruzada que de verdad podía interesarle no era otra que la de conservar su patrimonio en ambas zonas de la contienda y obtener nuevos mercados para sus films”*<sup>501</sup>.

---

<sup>500</sup> Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguera, Ramón: *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 105.



## 8.10 Otros documentales españoles: *Films Nueva España*

---

Aunque siempre recibidas por curiosidad por el público donostiarra, menor difusión van a encontrar las producciones de otras precarias productoras surgidas durante los años de guerra. Serán cintas muy menores, no tomadas en cuenta por la administración central, y cuya exhibición va a resultar siempre errática y de escasa continuidad.

Es el caso de las películas ofrecidas por Films Nueva España, compañía creada poco tiempo después del inicio de la guerra por el operador Andrés Pérez Cubero y por “*un señor cuyo nombre desconocemos y que facilitó el capital necesario*”<sup>502</sup> para la fundación de la compañía. Ambos contaron con el apoyo del Estado Mayor Central, que proporcionó un generoso crédito a la compañía. Sus películas ofrecen el mínimo balance de tres cortometrajes documentales de escaso valor cinematográfico realizados en lo que posiblemente no sobrepasó el año de duración de la empresa. El primero, *Presentación de credenciales del embajador de Alemania en Salamanca* (1937), era un breve reportaje de tan escasa entidad que no llegó a ser proyectada en las pantallas donostiarras.

Mayor interés (aunque no excesivo, en honor a la verdad) revisten sus otras dos producciones. La primera, *Frentes de Aragón*, es realizada en 1937 bajo dirección del propio Pérez Cubero<sup>503</sup> y estrenada en San Sebastián como complemento del largometraje norteamericano *El capitán odia el mar* (The capitan hates the sea, Lewis Milestone, 1934). Encontró una notable acogida entre el público e incluso contaría con un breve reestreno al año siguiente, gracias a la quiebra de *Films Nueva España* y a la adquisición de su material por una distribuidora mucho más asentada en el mercado como CIFESA<sup>504</sup>. La segunda, *La reconquista de Málaga*, era un cortometraje de 16 minutos de duración que narraba la llegada de las tropas franquistas a la costa malacitana. Se trata de una película de urgencia, que intentaba mostrar con la mayor rapidez posible las

---

<sup>502</sup> Documento de la Delegación del Estado para Prensa y Proganda, fechada el 30 de noviembre de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.

<sup>503</sup> Se conserva de ella sólo un breve fragmento (apenas 200 metros de longitud) en la *Cinemateca Portuguesa*.

<sup>504</sup> Se proyectó en el cine Kursaal el 24 y el 25 de febrero de 1938 con diversos complementos y largometrajes.





imágenes obtenidas por los operadores franquistas durante la toma de la ciudad en febrero de 1937. Imágenes, por otra parte, de mediana calidad, muchas de ellas tomadas por los fotógrafos Mariano Ruiz Capillas y Alfredo Fraile. La celeridad con la que se realizó fue tal que ni tan siquiera existió un director que coordinara el material, sino que fue Eduardo García Maroto quien, desde los estudios Lisboa Films, montó por su cuenta el celuloide que sobre la batalla había llegado a Portugal, aportándole una cierta coherencia interna y estableciendo un logrado discurso fílmico al conjunto. La película llegó a la pantalla del Teatro Principal el 17 de abril de 1937 y se mantuvo en cartel cinco días: los dos primeros como acto central de una sesión de actualidades con documentales y algún cortometraje de dibujos animados, y los dos últimos como complemento de la película norteamericana *El noveno huésped* (*The ninth guest*, Roy William Neill, 1934).



## ***8.11 Films Patria y Toledo, la heroica***

---

Por último, cabe reseñar la existencia de *Films Patria*, una pequeña compañía nacida en Vigo poco tiempo después de comenzar la contienda. Sus escasos contactos con el círculo industrial cinematográfico eran tan evidentes que incluso se vio obligada a anunciar sus productos en la prensa generalista intentando darles alguna difusión: su publicidad aparecerá profusamente en *El Diario Vasco* a lo largo de los últimos meses de 1936 (“*¡La Guerra en España! Películas interesantísimas del Movimiento Nacional. Visiones auténticas de diversos frentes y de diversas poblaciones conquistadas a los rojos. Documentales realizados con autorización del alto mando. Películas de exaltación patriótica en las que se rinde un homenaje de admiración a los salvadores de la Patria (...) Se conceden exclusivas para Europa y América*”<sup>505</sup>). El material producido por *Films Patria* fue escaso, por lo general no sonorizado y de nula calidad. Su cinta más conocida y exhibida fue *Toledo, la heroica*, cuya proyección en San Sebastián presenta numerosas dudas.

El 5 de noviembre de 1936, mes y medio después de finalizar la lucha por la plaza toledana, se había estrenado en el Petit Casino una sesión compuesta por el largometraje alemán *Órdenes secretas* (Im geheimdienst, Gustav Ucicky, 1931) y el documental titulado “*Toledo*” – *Los héroes del Alcázar*. Al parecer, fue esta cinta la que atrajo la curiosidad de los espectadores donostiarras, pues al día siguiente su nombre aparecía en la publicidad por encima del largometraje alemán que centraba la sesión. De todas maneras, el ciclo de exhibición de una película de este calibre parecía breve y, tras tres días de exhibición, desapareció de la cartelera. Y en este punto comienzan las dudas: no consta a día de hoy la existencia de ningún documental con este título.

La localización de la cinta se complica poco después. A principios de diciembre San Sebastián recibe la visita del general Moscardó, líder de la resistencia franquista en el asedio toledano, y su llegada se convierte en uno de los grandes acontecimientos sociales del invierno de 1936. Moscardó, en auténtica *tournée* en olor de multitudes por la España nacional, llega en tren a San Sebastián para recoger un álbum en oro y plata que a suscripción popular la ciudad había realizado para recordar el asedio de la

---

<sup>505</sup> *El Diario Vasco*, 18 de octubre de 1936 y siguientes.



fortaleza. Y la SADE, atenta al tirón popular de la visita, decide retomar la proyección de filmaciones sobre los acontecimientos del Alcázar: el 9 de diciembre se proyecta en el cine Miramar *La liberación de Toledo*, “el mejor documental de la actual guerra”<sup>506</sup>, acompañada por una agresiva publicidad que animaba al público a acudir a la sala mediante soflamas sobre “la epopeya de nuestra Historia, realizada por los bravos y heroicos defensores del Alcázar de Toledo”, sobre cómo “los titanes del Alcázar resistieron durante 72 días bárbaras acometidas de los rojos, sin que pudieran abatir la resistencia heroica” y sobre cómo el espectador podría ver en la película “en sus proporciones auténticas las impresiones de grandeza que tuvo la gesta toledana”. En conclusión, “todos al Miramar a aplaudir a nuestro querido General Franco y a los heroicos Cadetes. Nadie puede dejar de verlo. ¡Viva España! ¡Arriba España!”<sup>507</sup>. Y entre este derroche de oratoria, encontramos un dato que podría servirnos para localizar la cinta: según se indicaba, ésta había sido producida por la casa norteamericana Paramount Films. Sin embargo, tampoco tenemos constancia de ninguna película de la Paramount centrada en el asunto toledano. La confusión no hace sino aumentar cuando al día siguiente la cinta se anuncia con dos títulos diferentes: el ya utilizado anteriormente y el nuevo *Alcázar de Toledo*, que según se señala es una realización “de la acreditada casa Paramount”<sup>508</sup>. Y el baile de títulos continúa: el día 15 se publicita en prensa el “último día en San Sebastián” de *La liberación del Alcázar*. La ubicación de todos estos títulos nos es desconocida, aunque la escasa distancia en su exhibición con el documental proyectado el mes anterior hace suponer que, en realidad, todos ellos hacen referencia a la misma película.

Pero volvemos a las andadas. El 13 de enero de 1937 encontramos en la cartelera una nueva película sobre el Alcázar: su título, *Toledo (la ciudad heroica)*. No, esta vez no era la misma, como bien señalaba la publicidad, “este reportaje sonoro en dos partes no tiene nada que ver con otros del mismo título estrenados anteriormente en esta ciudad”. Todo parece permitirnos ubicar la cinta correctamente. En primer lugar, su similitud con la película de la productora gallega (que, recordemos entre tanto baile de títulos, era *Toledo, la heroica*), pero también otras dos importantes coincidencias: en primer lugar, el dato aportado por la publicidad sobre la duración de la cinta, que corresponde perfectamente con los

<sup>506</sup> *El Diario Vasco*, 9 de diciembre de 1936.

<sup>507</sup> *El Diario Vasco*, 9 de diciembre de 1936.

<sup>508</sup> *El Diario Vasco*, 10 de diciembre de 1936.



señalado en los documentos enviados por la compañía gallega al Jefe del Servicio Nacional de Propaganda<sup>509</sup>; en segundo, el contenido del documental: si el de Films Patria era un compendio de imágenes sobre los daños sufridos por la ciudad durante su asedio, un cronista local señalaba cómo “*patéticamente van desfilando ante el asombrado expectador [sic] ruinas y más ruinas de lo que fue otrora el Alcázar*”<sup>510</sup>. Confirma aún más la coincidencia que la película compartió espacio en todas sus sesiones con una cinta titulada *El cerco de Madrid*, que corresponde con la producción de Films Patria *¡¡Madrid!! Cerco y bombardeo de la capital de España*<sup>511</sup>, así como la cercanía en la proyección de un nuevo documental de la compañía gallega, *En el frente de Asturias*<sup>512</sup>. No es arriesgado suponer que el cine Novedades había alquilado para su exhibición un bloque completo de películas a la compañía y éstas fueron proyectadas en su pantalla durante las mismas sesiones.

Sólo un dato permite albergar alguna duda sobre la coincidencia de la película proyectada en el Novedades y la realizada por Patria Films y la proyectada en el Novedades: ésta última sólo fue aprobada por las juntas de Censura meses más tarde. La Comisión de Sevilla dio su *placet* el 24 de abril de 1937, y la de La Coruña el 4 de junio del mismo año<sup>513</sup>. La validez dada por esta última no tiene relevancia, pues había sido fundada el 21 de abril, cuando la película se había ya proyectado en San Sebastián; la ausencia de un visado de la primera en el momento de su exhibición, sin embargo, resulta cuanto menos desconcertante.

---

<sup>509</sup> Resumen remitido por *Films Patria* al Jefe del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior, fechado el 22 de julio de 1938. En él se señala que la longitud de la cinta es de 550 metros, divididos en dos partes. En Amo, Alfonso del: *Op.cit.*, p. 844.

<sup>510</sup> *El Diario Vasco*, 15 de enero de 1937.

<sup>511</sup> Otros títulos de referencia con los que se conoce la película son *¡Arriba España! La Reconquista de la Patria, Cerco y bombardeo de ¡¡Madrid!!*, así como los dos aportados por Carlos Fernández Cuenca: *Arriba España. La Reconquista de la Patria, ¡¡Madrid!! Cerco y bombardeamiento* y el coincidente con el título donostiarra *El cerco de Madrid*.

<sup>512</sup> Exhibida en la ciudad entre los días 19 y 22 de enero de 1937.

<sup>513</sup> Amo, Alfonso del (coordinador): *Op. cit.*, p. 844.



## **8.12 Crisol de España**

---

De entre todo el material de propaganda filmado durante la contienda, el documental *Crisol de España* es el que más interrogantes ha despertado entre los investigadores. Su existencia era hasta el momento tan dudosa que ni tan siquiera el exhaustivo *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* daba noticia de su existencia. Sin embargo, los estudios realizados permiten demostrar que la cinta no sólo se concluyó, sino que fue estrenada en San Sebastián muchos meses antes de que protagonizara un sonado *affaire* entre la administración franquista

La primera noticia que se tenía hasta el momento sobre la realización de la película proviene de un documento conservado en el archivo de Alcalá de Henares. En él, se recoge el dato de que un particular llamado Gallart<sup>514</sup> está montando en Bruselas diverso material de guerra bajo el título *Crisol de España (1916-1936)* con la intención de ponderar “*los esfuerzos autoritarios realizados por el país para superar la reciente crisis de la demagogia marxista*”. La cinta realizaba una panorámica sobre los últimos veinte años de historia del país, centrándose especialmente en “*los desmanes y violencias producidas durante ésta [la República] y la descripción gráfica de la guerra de liberación de España emprendida por el Ejército*”<sup>515</sup>.

La realización de un documento cinematográfico profranquista en el extranjero era ciertamente una buena noticia para las autoridades rebeldes. Conscientes de su debilidad propagandística en el exterior, preocupaban enormemente en Burgos los avances en este terreno de los partidarios de la República en Estados Unidos y especialmente en Francia, donde el Pabellón español de la Exposición Universal de París proyectaba continuamente material de guerra. La Delegación para Prensa y Propaganda, en consecuencia, no tardó en mover ficha ante *Crisol de España*, acelerando los trámites para obtener su aprobación y acordando su distribución en territorio nacional por Ulargui Films.

---

<sup>514</sup> El único dato biográfico que se conoce de este hombre era que en tiempos de la República había regido un indeterminado negocio cinematográfico en Barcelona, ciudad de la que había escapado en septiembre de 1936.

<sup>515</sup> Documento “Memoria del Grupo n. 6”. AGA (039)049.001 21/00266.



Pero la Delegación no tardó en comprender que se había pillado los dedos con el mediometraje. La película tiene previsto su estreno en París el 19 de octubre de 1938, pero éste tendrá lugar en un espacio cuanto menos desconcertante: la sala de proyecciones de la aduana parisina, pues se descubre que la cinta no había *“cumplido todavía los requisitos aduaneros necesarios”*. Por si ello fuera poco, el enviado del Servicio Nacional de Prensa hace un balance demoledor de la cinta: no sólo *“es una película francamente mala”*, sino que *“no proyecta en ningún momento la reconstrucción social de España, y en lo que se refiere a la España nacional no hay más que unos cuantos desfiles de falangistas”*<sup>516</sup>.

Sin embargo, el análisis de la cartelera donostiarra nos permite comprobar que la proyección fantasma de la película en la aduana parisina no era el estreno real de la cinta, pues ésta se había exhibido comercialmente en San Sebastián seis meses antes. El 25 de febrero de 1938 el Teatro Principal la había proyectado entre una apabullante campaña publicitaria institucional, con un complemento alemán que recogía diversas imágenes de la Olimpiada de Berlín de 1936. Al día siguiente, *El Diario Vasco* ofrece un extenso artículo sobre sus virtudes en el que habla de una *“cinta de éxitos de nuestro valeroso Ejército que, día a día, se va cubriendo de gloria, arrancando al separatismo y al marxismo de toda su presa, para que brille de una vez y para siempre el más puro y fiel españolismo, para honra de la Patria y de la sin par bandera rojo y gualda (...) «Crisol de España» es un acierto y una lección viva de sano y legítimo patriotismo”*. No cabe ninguna duda sobre la identificación de la cinta con la filmada por Gallart: amén de sus títulos idénticos, el periodista señala que ésta *“no es un reportaje más, sino la historia de España en película con todo su dinamismo e intensa emoción durante los últimos veinte años”*, lo cual concuerda con el contenido de la película montada en Bruselas.

La carrera comercial de la cinta, sin embargo, distó de ser brillante. La publicidad hablaba del *“triunfo grandioso del interesante documental”*, y el cronista de *El Diario Vasco* señalaba que *“el público siguió todas estas facetas de la hermosa producción con interés verdaderamente excepcional, y los aplausos, las ovaciones, las aclamaciones cerradas acogían las figuras de nuestros grandes hombres, pero principalmente, la del salvador de España, el Caudillo, cuyo retrato hizo estallar en una atronadora e*

---

<sup>516</sup> Carta al Jefe del Servicio Nacional de Prensa fechada el 20 de octubre de 1938. AGA (039)049.001 21/00269.



*interminable ovación del público puesto en pie*<sup>517</sup>. Datos indudablemente ciertos en el día de su estreno, pero tras tres únicos días de proyección los gerentes del Principal se vieron obligados a retirar la película de la sala ante la escasa afluencia de público, y *Crisol de España* desapareció para siempre de la cartelera donostiarra.

La proyección de *Crisol de España* en el Principal despierta por consiguiente varias dudas. ¿Cómo es posible que su exhibición, más de medio año después, en la aduana francesa levantara tantas suspicacias en una administración como la franquista, que sin duda alguna conocía ya su existencia? No cabe la posibilidad de que el documental se hubiera proyectado en San Sebastián sin su conocimiento y aprobación: en un año como 1938 era impensable esquivar la censura, a lo que debemos añadir que el Principal no era una sala de propiedad privada, sino que era gestionada por la propia administración franquista, lo que imposibilitaba aún más la proyección de una cinta que no contara con todos los parabienes oficiales. Por otra parte, un documento del archivo de Alcalá fechado en septiembre de 1937 señalaba que *Crisol de España*, con algunos pequeños retoques, “*había sido aprobado y censurado por esta Delegación hace ya tiempo*”<sup>518</sup>.

Todo ello parece indicarnos que la película fue concluida por Gallart en 1937, y su pase en la cartelera donostiarra supuso con toda probabilidad su estreno mundial (no debemos olvidar que su distribuidor, Saturnino Ulargui, residía en San Sebastián y estrenaba regularmente en la ciudad su material cinematográfico). No resulta descabellado suponer, por otra parte, que su fracaso de público no le permitió encontrar una distribución generosa en el resto del territorio franquista y condenó a la cinta a un más que probable olvido. Y por consiguiente, la película proyectada en París en 1938 podría ser una nueva versión, quizás con varios cambios sobre el montaje original, pensado para su exhibición en el extranjero. Así parece demostrarlo un nuevo documento conservado en Alcalá, en el que se habla de la posibilidad de crear con el material pensando en su distribución en Europa y Norteamérica dos nuevas versiones montadas “*según los regímenes políticos que en ellos dominen*”<sup>519</sup>.

---

<sup>517</sup> *El Diario Vasco*, 26 de febrero de 1936.

<sup>518</sup> Carta de la Sección de Cinematografía para el Departamento de Extranjero fechada el 9 de septiembre de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.

<sup>519</sup> Documento “La propaganda cinematográfica en el extranjero”, fechada el 3 de septiembre de 1937. AGA (039)049.001 21/00266.



## 8.13 Otros noticiarios

---

Aparte de los señalados anteriormente, que cuentan con una exhibición más o menos continua en las pantallas guipuzcoanas, existía un gran número de noticiarios que por su orientación ideológica no consiguió llegar más que puntualmente al territorio franquista.

Destaca sobremanera, por su importancia en las pantallas internacionales, la ausencia de los noticieros franceses. Sus informativos contaban con gran difusión internacional y siempre dieron espacio a los acontecimientos vividos en España durante la contienda. Pese a que la orientación de los mismos nunca fue abiertamente republicana, la implicación velada del gobierno frentepopulista francés en favor de la República cerró el camino a su distribución en la zona nacional. Sólo una edición del noticiario *Pathé Journal* llegaría a las pantallas donostiarras, siendo proyectado como complemento un único día: la sesión tendrá lugar el 8 de abril de 1937<sup>520</sup> y no encontrará continuidad. La presencia del *Gaumont Actualités* y del *Éclair Journal*, por su parte, fue inexistente en Gipuzkoa.

La sorpresa la constituye la aparición, aunque fugaz, de algunas producciones de la casa Paramount. Entre junio de 1937 y mayo de 1938 la compañía SADE proyectó en sus cines cuatro números de un informativo que contaba con el título *Paramount gráfico*<sup>521</sup>, del que desconocemos contenido y procedencia (pues la Paramount realizaba diversas producciones mediante sus filiales en diversos países europeos). Pero desconcierta sobremanera la proyección de un número del *British Paramount News* que se pasó en el salón Miramar. Este noticiario, dirigido por el periodista independiente Tom Cummings, se había mostrado siempre muy crítico con las potencias fascistas y rechazó duramente la posición del gobierno británico frente a su imparable ascenso. Las presiones recibidas le hicieron ir tornando el planteamiento del noticiario hacia una posición más neutral, y sólo por ello se comprende que en abril de 1938 pasara por la cartelera donostiarra una de sus ediciones. Sería el número realizado el 6 de enero del mismo año, en el que se recogían unas breves escenas del ataque a Teruel por las

<sup>520</sup> Posiblemente, se tratara del *Pathé Journal* número 384.19, correspondiente al 18 de marzo de 1937.

<sup>521</sup> Números 37 (el proyectado en 1937) y 18, 19 y 30 (en 1938).





tropas franquistas<sup>522</sup>, que posiblemente interesara al gobierno de Burgos por las posibilidades propagandísticas de la victoria. Pero fue una aparición puntual: el *British Paramount News* no volvería a llegar nunca a los cines guipuzcoanos

Del mismo modo, no circularon por las pantallas donostiarra otros noticiarios que se disputaban un espacio en la industria. Muchos de ellos pagaron su inicial beligerancia contra el golpe de estado, y de este modo ni los informativos realizados por las *majors* Metro y Paramount ni el *March of Time* del grupo editorial Time consiguieron del gobierno franquista los permisos necesarios para su exhibición. Salvo las raras excepciones señaladas, el espacio abierto para los noticiarios fue rigurosamente ocupado por realizaciones propias del gobierno franquista o de países aliados.

---

<sup>522</sup> Noticia *500.000 Spaniards locked in death fight for Teruel; Aragón [500.000 españoles entrampados en una lucha a muerte por Teruel; Aragón]*, segunda de las cinco que componían el noticiario de referencia BP 716, del 6 de enero de 1938. La duración de la noticia era de 50 segundos.



## **8.14 Un espacio exiguo: los documentales no propagandísticos**

---

La mayor parte de documentales exhibidos en la provincia entraron directamente en el carácter propagandístico de gran parte de la producción cinematográfica de la contienda. Sin embargo, es destacable la puntual aparición de algunas cintas que huían de estas intenciones, pues con ellas se colaron ocasionalmente en la cartelera un par de películas de carácter artístico y por lo general de notable interés. Posiblemente, son éstas las producciones cinematográficas más ambiciosas de las producidas o exhibidas en España durante la contienda, tanto por su calidad cinematográfica como por constituir el único espacio fílmico por el que en ocasiones consigue entrar en las pantallas el vocabulario más cercano al cine de vanguardia y por consiguiente más arriesgado. Cine por lo general de gran valor pero que apenas contó con la posibilidad de introducirse en el circuito comercial. Ninguno de ellos consiguió ser proyectado en alguna de las pantallas más visitadas por el público guipuzcoano del periodo bélico, sino que fueron exhibidos de manera rutinaria en los cines secundarios dedicados a la proyección de complementos.

Su llegada a las pantallas donostiarras no fue precisamente masiva: sólo podemos señalar dos títulos, *Castillos de Castilla* y *El Escorial / Felipe II y el Escorial*, producciones de CIFESA que llegaron al cine Novedades en la primavera de 1937 ante el vacío existente en la producción de noticieros y documentales de la compañía. La estabilización de un público seguidor de este género forzó el rescate por parte de CIFESA de algunas de sus viejas producciones de carácter remotamente cercano a la propuesta estética franquista con la intención de cubrir un espacio en los cines dedicados a los “complementos”.

Los dos títulos habían sido realizados en tiempos de la II República por los directores izquierdistas Carlos Vela y Fernando García Mantilla, que se habían dado a conocer gracias a un documental científico sobre la célula. La alta calidad de la película y lo inédito de un proyecto de este tipo en la España del momento habían sorprendido enormemente a Vicente Casanova, presidente de CIFESA, que había quedado fascinado al verla en un cine-club a principios de la década de los 30. El productor decide entrar en contacto con sus responsables para encargarles la filmación de varios documentales para su compañía. Nacen así dos películas de



gran interés: *Castillos de Castilla*, un excelente reportaje sobre las más destacadas fortalezas castellanas de inquietudes más estéticas que políticas, y *Felipe II y el Escorial*, un crudo manifiesto antimonárquico camuflado bajo la apariencia de un documental sobre el palacio escurialense. Más allá de sus mensajes ideológicos, en ocasiones confusos y nunca prioritarios, las inquietudes mostradas por ambas cintas las convierten en dos de los títulos más apreciables estéticamente de una cinematografía como la española que seguía enormemente apegada a construcciones narrativas y visuales poco dadas a la renovación y a la experimentación. Uno de sus realizadores, Mantilla, no negaba las altas miras de estas películas, pues según él estos documentales “no hacían más que cumplir con el deber al que faltaron las películas de largo metraje: llevar al blanco universo de las pantallas, aspectos parciales del alma de España, país inédito casi, y maravilloso y excepcional en todo”<sup>523</sup>.

La diferente orientación política de Velo y García Mantilla los irá distanciando con el paso del tiempo, y sus diferencias se acentuarán con el estallido de la contienda: si Mantilla, cercano al comunismo radical, combatirá en las filas de las milicias republicanas, Velo, socialista, queda bloqueado en territorio nacional al inicio de la contienda y se ve obligado a enrolarse en el equipo cinematográfico del III Reich destinado a España. Casanova, por su parte, ve nervioso la desconfianza mostrada por la administración franquista hacia CIFESA y comienza a pensar en la posibilidad de transformar ciertos títulos de su compañía amoldándolos a la realidad del momento. CIFESA mantenía los derechos de exhibición de los documentales de Velo y García Mantilla, pero el momento de rodaje de ambos y las intenciones antimonárquicas de *Felipe II y el Escorial* los había convertido en un material potencialmente peligroso. Al parecer, en ambos bandos: el militante comunista Arturo Ruiz Castillo había remontado y resonorizado *Castillos de Castilla* al iniciar la contienda, acostando su mensaje a las propuestas del bando republicano. El documental también se había convertido en material incómodo en el bando franquista, y CIFESA decide introducir numerosos cambios en la película que intentan eliminar cualquier suspicacia que pudiera surgir en su reestreno en zona nacional: *Castillos de Castilla* será presentado de nuevo ante el público con renovado ímpetu patriótico al añadir su publicidad un subtítulo que rezaba “*hoy de nuevo baluartes de la Reconquista*”<sup>524</sup>.

<sup>523</sup> “La no intervención”, en diario *El Sol*, 11 de julio de 1937.

<sup>524</sup> *El Diario Vasco*, 18 de mayo de 1937.



Posiblemente, la película había sufrido también diversas variaciones en un remontaje que cambiaba completamente su discurso original, lo que explicaría que incluso llegara a ser exhibida con un cierto éxito en la Alemania nazi bajo el título *Castilianische Burgen*. Algo similar, por otra parte, había sucedido con *Felipe II y el Escorial*, que será completamente resonanzada, cambiando completamente su discurso y eliminando cualquier asomo antimonárquico de su discurso.

De este modo, *Castillos de Castilla*, con el fervoroso subtítulo colocado por CIFESA, llega a las pantallas donostiarra en mayo de 1937. Su reestreno sirve como apertura al programa del cine Novedades, completado por dos noticiarios de la UFA y un cortometraje de dibujos animados en *technicolor*, *Don Quijote*. Tras cuatro días en cartel, el programa es retirado, pero *Castillos de Castilla* volverá a ser proyectado en un cine donostiarra: será pocos meses más tarde, el 11 de julio de 1937, cuando el cine Kursaal lo coloque como apertura de una sesión que también incluía el cortometraje norteamericano *Sinfonía musical* y la película alemana *Fiesta en palacio* (*Der letzte walzer*, Georg Jacoby, 1934), largometraje musical basado en una opereta de Strauss .

*Felipe II y el Escorial*, que será también exhibido bajo el título *El Escorial*, se proyecta por primera vez el 13 de abril de 1937, y junto a un noticiario UFA “*muy de actualidad*”<sup>525</sup> forma parte de los complementos de un oscuro documental en dos partes titulado *En la patria de Vidukind* que suponía el acto central de las sesiones. El programa se mantuvo durante cinco días en cartelera, un buen rendimiento económico para un cine como el Novedades, e incluso la película se rescató en el verano de 1937 como complemento en el reestreno del largometraje norteamericano *De cara al cielo* (*Face in the sky*, Harry Lachman, 1933).

Las complicaciones surgidas con la exhibición de estos dos documentales de creación, posiblemente los únicos exhibidos en las pantallas nacionales que no albergaban ninguna finalidad propagandística, dan idea de la complejidad que llegaban a alcanzar los mecanismos para evitar la censura en ambos bandos en contienda. Y la paradoja de su contenido ideológico concluye poco después en París, cuando ambos sean seleccionados personalmente por el militante antifascista Luis Buñuel para ser exhibidos en el pabellón español de la República de la Exposición Universal

<sup>525</sup> *El Diario Vasco*, 13 de abril de 1937.



celebrada en París en 1937. Allí, dos cintas que eran proyectadas en las salas de cine de la España franquista eran utilizadas como manifiesto de la lucha antifascista compartiendo espacio con obras de Miró o con el célebre *Guernica* de Picasso.

