

● F. Javier Ruiz del Olmo
Málaga (España)

Solicitado: 07-10-09 / Recibido: 10-02-10
Aceptado: 28-05-10 / Publicado: 01-10-10

DOI:10.3916/C35-2010-02-07

Lenguaje e identidad colectiva en Buñuel. Propaganda en el filme «España 1936»

Language and Collective Identity in Buñuel. Propaganda in the Film «España 1936»

RESUMEN

En la memoria colectiva de los europeos, la Guerra Civil española ocupa un lugar destacado. El lenguaje cinematográfico y la representación fílmica de esa contienda forman un ámbito relevante en el que estudiar algunos rasgos de la matriz cultural europea. El presente trabajo selecciona parte de la producción fílmica de propaganda del gobierno republicano, en concreto los filmes de montaje supervisados por Luis Buñuel. Al inicio de la contienda el cineasta aragonés vuelve a París siguiendo las indicaciones del Ministerio español de Asuntos Exteriores para colaborar, en la embajada española en la capital francesa, en diversas labores de contraespionaje y propaganda. Entre ellas y principalmente, Buñuel se ocupa de reunir, organizar y montar diverso material fílmico prorrepblicano. A diferencia de otras producciones proyectadas en España, los filmes parisinos de propaganda republicana se caracterizaron, en términos generales, por estar dirigidas a públicos de distintos países europeos con el objetivo de romper la doctrina de no intervención en el conflicto y se inscriben dentro de las teorías y concepción de Buñuel sobre el documentalismo filmado, donde primaba lo reflexivo y los recursos psicológicos que motivaran a la acción o a la toma de conciencia individual. El presente texto se ocupa, en ese contexto, de la descripción y el análisis del lenguaje y las prácticas fílmicas en esos años. De todas ellas, el filme «España, 1936» (1937), es a la vez un ejemplo emblemático y singular.

ABSTRACT

The Spanish Civil War occupies an important place in the European collective memory. The film language and depiction of that conflict provide an important platform from which to study certain features of the European cultural matrix. This paper examines propaganda films produced by the Republican government, especially those produced under the supervision of Luis Buñuel, the Spanish surrealist filmmaker. At the start of the war, the Aragonese filmmaker returned to Paris following a summons by the Spanish Foreign Ministry to collaborate with the Spanish embassy in Paris in counterespionage and propaganda. Buñuel's main task was to gather, organize and edit pro-Republican footage. Unlike films made for viewing in Spain, the Paris-produced propaganda films were aimed at audiences in Europe with the objective of changing the doctrine of non-intervention in the conflict. They are also characterized by Buñuel's theories and conception of documentary film-making, in which reflection and the psychological resources that motivate action or move an individual conscience predominate. This paper describes and analyses the film language and practice of that era, in particular the unique and emblematic film «España 1936» (1937).

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine documental, propaganda, montaje cinematográfico, lenguaje fílmico, historia de Europa.
Documentary film, propaganda, film montage, film language, European history.

◆ Dr. Francisco Javier Ruiz del Olmo es profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga (fjruiz@uma.es).

1. Introducción

En la construcción de la identidad europea, de la conciencia de pertenecer a un espacio común, geográfico y cultural, los conflictos bélicos desarrollados en Europa durante el siglo pasado contribuyeron a difundir la idea de que los países del viejo continente ya no podían permanecer aislados de lo que sucediera con sus vecinos. La Guerra Civil española es el ejemplo significativo de primer conflicto con conciencia global en Europa. Distó, como es sabido, de ser un acontecimiento exclusivamente nacional, y en ella se dilucidaron concepciones antagónicas de la misma idea de civilización europea: totalitarismos y democracias, idealismos y experimentación social, internacionalización y no intervención... todas ellas se solaparon enrevesadamente en el conflicto español. La representación mediática de la guerra, especialmente en fotografía, radiodifusión y cinematógrafo, supuso un constante impulso y renovación estilística, así como de utilización de técnicas propagandísticas, ensayadas y difundidas a escala global. El territorio cinematográfico resulta especialmente fértil por las innovaciones en el lenguaje y en la forma fílmica que se pusieron en marcha, al servicio de la causa de los diferentes bandos que operaban en la guerra, y como creador de mitologías e imaginario social (Zunzunegui-Diez, 2007: 53). Citemos, entre otros, la producción documental y propagandística alemana e italiana a favor de la sublevación militar, la profusión fílmica y la ubicuidad de los operadores soviéticos, la mirada independiente británica, o la norteamericana a través del grupo de los intelectuales neoyorquinos.

2. Material y métodos

A lo largo del presente texto pretendemos describir, en una primera instancia, los filmes de propaganda republicanos producidos en la embajada española en París bajo la supervisión de Luis Buñuel, ya que reúnen características singulares y diferenciadoras respecto al resto de la producción propagandística del bando republicano. Analizaremos su lenguaje y forma fílmica, y los mensajes y valores que transmiten, teniendo muy presente que estaban dirigidas a distintos países europeos, especialmente al público francés, por lo que esta representación cinematográfica de la contienda española va a formar parte de la memoria colectiva europea. Junto a ello, resulta muy significativa la concepción teórica del documental del cineasta de Calanda en esas cintas, y la hibridación con las tradiciones del propagandismo fílmico soviético, junto con las escuelas documentalistas norteamericanas de los años treinta. Tomamos como referencia a autores como Gubern

(1986), Crussells (2003), Kowalsky (2003), Herrera (2006) o Sánchez-Biosca (2007), entre otros, que han estudiado el cine de propaganda durante la guerra civil española. Asimismo observamos fundamentos de la narrativa fílmica en Gómez-Tarín (2007: 76). Aquí hemos especificado y singularizado el análisis en dos aspectos: en primer lugar una muestra reducida, limitada a las producidas en la embajada española en París, por su vocación europea; en segundo lugar, entre todas ellas, resaltaremos la intervención de Buñuel y un análisis de lenguaje fílmico más cerrado de la película «España 1936», también conocida como «España leal en armas» (1937), cinta de enorme relevancia para entender la innovación de lenguaje fílmico y el estilo mestizo de su estructura de propaganda. Otros factores avivan su importancia: su objetivo de conmocionar a la opinión pública francesa, la petición de auxilio a la República y la ruptura de las doctrinas de no intervención de las potencias occidentales y su elaboración en el contexto del trabajo de Buñuel en la embajada española de París. El presente texto analiza entonces el filme de propaganda «España 1936», su estructura, montaje y planificación así como los objetivos perseguidos en su gestación. Asimismo se describe el proceso de producción y de montaje como parte de la práctica fílmica de Luis Buñuel, durante la Guerra Civil española en París, así como las influencias de otros documentalistas en la cinta.

3. Resultados

La producción cinematográfica de propaganda republicana fue muy amplia durante la Guerra Civil española, aunque sus comienzos fueron ciertamente titubeantes: en 1936 ésta era una tarea que correspondía a la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Al año siguiente las competencias de la propaganda se transferirían al nuevo Ministerio de Propaganda, una vez que el Gobierno se había instalado en Valencia. Más tarde, en mayo del mismo año, se creó la subsecretaría de propaganda dentro del Ministerio de Estado. Durante la mayor parte de la guerra, sería éste el organismo encargado de producir los filmes de propaganda republicana. En este cierto desbarajuste administrativo, relativamente lógico en una situación bélica, se intentó una reorganización de la producción cinematográfica de los filmes de propaganda, aunque en la práctica el taller de montaje que Buñuel estableciera en la capital francesa funcionase con amplios márgenes de autonomía. A diferencia de otras producciones en España, los filmes parisinos de propaganda republicana se caracterizaron, en términos generales, por estar adaptados a la

exportación y presentaban con templanza y pretendida objetividad la opción legítima de la República. También se inscriben los filmes en las teorías e ideas de Buñuel del documentalismo filmado, donde, además de reflejar la guerra y las tragedias inherentes a las acciones bélicas, se mostraba la fuerza y la razón de la vida. El cineasta aragonés huía en su labor de supervisión fílmica tanto de consignas revolucionarias exacerbadas como de justificaciones socioeconómicas, y su impronta puede seguirse en planos descriptivos, sosegados pero con carga psicológica que motivara a la acción o la toma de conciencia. A diferencia de este estilo documental del taller de Buñuel en París, buena parte del trabajo realizado por otros operadores bajo la producción del Ministerio consistía en la producción de pequeñas películas de tres a cuatro minutos de duración muy efectistas, impactantes y formalmente creativas, utilizando por ejemplo llamativos efectos de montaje y collages. Estos pequeños filmes de reportaje se distribuían para ser exhibidos en las proyecciones cinematográficas habituales en la zona republicana y su estructura y contenidos respondían a los cánones de la agitación y propaganda soviéticos (Gubern, 1995: 172).

Cuando se inicia la guerra, a mediados de 1936, Buñuel se encontraba en Madrid y las revueltas populares de esas fechas le producen una sensación ambivalente. Por un lado le llenan de emoción: los postulados de ruptura del orden social que había preconizado, primero en el surrealismo y después el comunismo, desfilan ante sus ojos. Pronto, sin embargo, le espantan los excesos revolucionarios. A finales de septiembre de 1936 Buñuel es citado en Ginebra por el ministro Álvarez del Vayo recibe el encargo del ministro de viajar a París y colaborar con la embajada española en la capital francesa siguiendo las instrucciones del embajador Luis Araquistain (Pérez y Colina, 1933: 41). Sobre su labor en esos años caben aún muchas incógnitas aunque principalmente se ocupó de la propaganda fílmica pro republicana, especialmente la dirigida al público francés. El cineasta mantenía desde hacía tiempo contactos con el mundo del cine en París a través del director francés Jean Grémillon o de Juan

Piqueras, quien dirigió la publicación cinematográfica de orientación izquierdista «Nuestro Cinema» (París, 1932-35) y, a su vez, conseguía en la capital francesa selectos filmes que Buñuel proyectara en Madrid, en el Cine club Proa-Filmófono, entonces foro de reunión cinematográfica de intelectuales de izquierda y liberales laicos. Así se vieron en España películas como «Entreacto» de René Clair, «La golfa» de Renoir u «Octubre» de Eisenstein.

Por su parte, los operadores soviéticos Roman Karmén y Boris Makaseiev llegaron a España el 23 de agosto de 1936 para documentar la contienda, fruto del interés estratégico de la URSS en el resultado de la guerra, a partir de las estrategias frentepopulistas de la Komintern. Ambos impresionan gran cantidad de ma-

La Guerra Civil española es el ejemplo significativo de primer conflicto con conciencia global en Europa. Distó, como es sabido, de ser un acontecimiento exclusivamente nacional, y en ella se dilucidaron concepciones antagónicas de la misma idea de civilización europea: totalitarismos y democracias, idealismos y experimentación social, internacionalización y no intervención... todas ellas se solaparon enrevesadamente en el conflicto español. La representación mediática de la guerra, especialmente en fotografía, radiodifusión y cinematógrafo, supuso un constante impulso y renovación estilística, así como de utilización de técnicas propagandísticas, ensayadas y difundidas a escala global.

terial cinematográfico, utilizado para diversos objetivos: por una parte sirvió, junto con los textos de Koltzov, para la elaboración del noticiario «Sobre los sucesos de España», que se proyectó en las pantallas soviéticas entre septiembre de 1936 y julio de 1937. Karmén y Makaseiev se caracterizaron por filmaciones extensas y variadas, minuciosas, donde más allá de lo propagandístico ahondaban en la vida cotidiana y en los conflictos y emociones humanos. Su prolífico trabajo fue utilizado también para elaborar material propagandístico de diversa índole. Por ejemplo, sirvió en parte para el filme documentalista y propagandístico «Ispanija» de Esfir Shub, repleto de épica y heroísmo, ardorosamente combatiente, y estrenado en agosto de 1939. Por contra, con un sentido propagandístico más

razonado, objetivo o equilibrado, el material fílmico de estos operadores también se usó en los mediometrages organizados bajo la supervisión de Buñuel y, como observara Sánchez-Biosca (2007: 77), fueron los autores de las más significativas imágenes que conservamos de la defensa de Madrid desde el bando republicano. De todos los filmes de propaganda parisinos de la República española, «España al día: España 1936» (titulado en francés indistintamente «Espagne 1937») es uno de los más interesantes. El filme fue más tarde conocido también en España por «España 1936» o incluso «Madrid 36», título debido a una parte singular

Se trata de filmes de montaje elaborados con materiales de archivos o materiales variados o incluso ajenos en la propaganda fílmica, multiplicando ante el espectador la presunta objetividad y credibilidad de las tesis del discurso, entre ellas la legitimidad y justicia social del gobierno republicano, la dignidad de sus partidarios y la necesidad de intervenir en el conflicto en su ayuda. Estilísticamente abundan en una fotografía contrastada, planos de objetos y rostros muy cercanos que potencien el simbolismo y la identificación del espectador junto con las micro-ficciones emotivas y un montaje de propaganda formalista y de fuerte dialéctica.

de la película. También se le denomina indistintamente «España leal en armas», un título recogido por Ado Kyrou, uno de los primeros biógrafos de Buñuel, a partir de su estudio de 1962.

Otras actividades encargadas a Buñuel en esos años de exilio y agitación parisina (Buñuel, 1982: 158), tenían que ver con la distribución de propaganda cinematográfica o la ayuda y el apoyo al rodaje de otros filmes en España. En varias ocasiones, por ejemplo, se acerca a la frontera española para aportar material al equipo de filmación dirigido por Sobrevila de la película «La división perdida» o a los filmes de Malraux (Sierra de Teruel) o Joris Ivens (The Spanish Earth). Para la primera, el gobierno republicano la dotó de grandes medios económicos de producción e incluyó relevantes cineastas e intelectuales extranjeros al servicio de la causa republicana como el mismo Ivens, junto con Ernst Hemingway o Norman McLaren entre muchos otros.

Pero volviendo a la actividad fílmica del taller de Buñuel en París, hay que destacar la práctica de creación de películas de montaje, de archivo o «compilation film». Aunque de catalogación ambigua (Reisz, 1960: 174), se trata de un tipo de cine de no ficción, que mezcla y ordena metraje fílmico de archivo o rodado especialmente para la ocasión, pasado o presente, para construir así un sentido nuevo. Para algunos autores esta labor intelectual del montaje fílmico debe llevar aparejado una metamorfosis, una elevación de la calidad artística final (Koningsberg, 1987: 60) mientras que otros lo han abordado como estilo de

documental histórico (Bordwell y Thompson, 1979: 17), esto es, utilizado en determinados momentos como en la propaganda bélica o ideológica de la guerra civil española o la contienda mundial o el cine más existencialista y politizado en los años sesenta y setenta. Ciertamente son filmes que presentan cierta analogía con técnicas del collage propagandístico y del fotomontaje, una de cuyas figuras más activas durante la guerra civil española fue Josep Renau, quien, por cierto, ya utilizara imágenes del film «Las Hurdes» en la revista «Nueva Cultura» (1935: 14). Aquí, cualquier material, propio o ajeno es válido con el

objetivo de sensibilizar a la opinión pública internacional de la ilegitimidad de la sublevación militar, de la causa justa del gobierno republicano y finalmente animar a la ruptura de la política de no intervención que penalizaba de facto al gobierno republicano.

Esta política no es contradictoria con la voluntad artística de Buñuel: baste recordar su etapa inmediatamente anterior, en la productora Filmófono, cuando propuso al empresario Urgoiti la producción de películas comerciales, convirtiéndose en productor ejecutivo al estilo de Hollywood, durante los años 1935 y 1936, rodeado de un equipo de colaboradores fijo y controlando aspectos tanto económicos como creativos de filmes como «Centinela alerta» o «Don Quintín el amargao». Es un Buñuel normativo, pedagogo y hereje al mismo tiempo (Reia-Baptista, 1995: 108).

Muchos de estos filmes se proyectaban en ámbitos más o menos relacionados con el entonces poderoso partido comunista francés, y también fueron visiona-

dos en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, en un ciclo preparado por el propio Buñuel. Pero, sin duda, «España 1936» resulta un modelo singular que caracteriza muy bien una obra de creación colectiva: aúna las ideas de Buñuel sobre el documental, junto con técnicas de agitación fílmica soviética, reminiscencia de documentalistas e intelectuales americanos, aportaciones privadas estadounidenses sobre todo vinculadas a un núcleo de intelectuales neoyorquinos como John Dos Passos, Ernest Hemingway, Leo Hurwitz, Paul Strand, entre otros, en el contexto del «New Deal» norteamericano; ideales a menudo más románticos que de efectivo compromiso social. Todo ello producido en un contexto bélico en el que se dirimían ideologías y utopías a nivel internacional. Como excepción, y ello resulta significativo, el tradicionalmente activo documentalismo británico (con autores célebres como Paul Rotha o John Grierson) mostró escaso interés por la guerra de España, como ha advertido Román Gubern (1986: 60). Las obras de los creadores norteamericanos y las cintas de propaganda republicana de la embajada española en París diferían en tratamiento fílmico, pero compartían la estrategia de sensibilizar a la opinión pública norteamericana y francesa para levantar el embargo de armas a la República española. Así, por ejemplo, la norteamericana «The Spanish Earth» (1937), surgida a partir del grupo «Contemporary Historians» y dirigida por Joris Ivens junto con el operador John Ferno, trata tanto de la necesidad de la distribución de la tierra como de la defensa de Madrid, con una técnica documental narrativa, dramática y ficcional, poco equilibrada pero sí muy pasional. Por su parte, «España 1936» resultaba más equilibrada. Producida por Cine-Liberté, productora vinculada con el partido comunista francés, se trata de un medimetro cuyas imágenes provenían como se ha señalado, de diversas y heterogéneas fuentes: parte del material había sido rodado por el operador soviético Karmén, junto con otros de Manuel Villegas y otros operadores anónimos españoles. El montaje fue obra de Le Chanois, la locución era de Gaston Modot, el actor protagonista del filme surrealista de Buñuel «L'âge d'or» (1930). El texto que leía Modot lo elaboraron Buñuel y Pierre Unik, con el que ya trabajó en «Las Hurdes, tierra sin pan». También el cineasta calandino seleccionó la música, elemento de gran eficacia simbólica en la película, y que incluye la 7ª y 8ª sinfonías de Beethoven. Buñuel proveyó de material audiovisual a la productora y de recursos económicos para llevarla a cabo; igualmente habría supervisado el producto final (Aranda, 1969: 181). Su estructura estaba formada entonces por una

selección de documentales, dentro de los que se hizo una cuidada selección de imágenes para mantener un tono didáctico, explicativo a menudo aparentemente neutral y objetivo con el que se pretendía la adhesión internacional a la República. Es posible diferenciar cinco bloques temáticos claramente visibles, aunque de desigual relevancia y duración. Corresponden, describiéndolos muy sintéticamente, a la caída de la monarquía y primeras reformas, los inicios de la sublevación militar y la guerra, la batalla de Irún, acción interior y exterior de la República y el frente de Madrid. Cada uno de ellos posee diferente duración y estructura, acorde con la heterogeneidad de materiales de filmación y de fuentes documentales utilizadas. La última parte es la más extensa, de hecho a veces se denominó también al filme «Madrid 1936», e incluye además un preámbulo que establece analogías entre el frente de Madrid y Verdún, para motivar la intervención francesa en España. Asimismo recoge un epílogo general, a modo de reflexión final de todo el film, con imágenes fuertemente simbólicas sobre la insensatez de la guerra y la soledad humana. La conclusión del medimetro resulta en cierta forma chocante y contradictoria con muchos mensajes enunciados a lo largo de su exposición, alejándose de muchos de los objetivos expuestos del film como la propaganda al modelo soviético, la invitación a la intervención francesa, o los logros sociales y reformistas de la República, para adentrarse en cambio en terrenos más humanistas y reflexivos.

La primera parte del filme utiliza técnicas más relacionadas con el reportaje o noticiario cinematográfico que con la estructura de un filme documental a la manera de las grandes escuelas documentalistas británica o norteamericana. En efecto, el primer bloque proporciona una sensación de collage, ya que se inicia con un tono muy neutro para ir adquiriendo tintes más propagandísticos en su evolución. Mezcla la estatua monárquica, que al girar la cámara sobre sí misma se voltea hasta quedar boca abajo, junto con imágenes de las reformas republicanas, entre ellas el ejército o la reforma agraria siguiendo el modelo francés, junto con carteles electorales, mapas, etc. Estos documentos impresos aportan un alto valor demostrativo que establece para el espectador y desde los inicios la veracidad de cuanto se va a contar. Si toda la película mantiene, con alguna excepción, un tono comedido, relativamente sossegado, y muy didáctico sobre los acontecimientos bélicos, en las primeras imágenes este rasgo se acentúa, describiendo los antecedentes de la guerra, y comenzando con la desaparición del régimen monárquico. Los recursos formales del cine de vanguardia

soviético y los hallazgos del montaje de Eisenstein, se encuentran también presentes en la cinta. Los planos cargados de simbolismo irrumpen de cuando en cuando y rompen un cierto tono monocorde del film. Aquí se voltea una estatua ecuestre de simbología monárquica y para reproducir los logros de la Segunda República: educación, reforma del Ejército, Estatuto de Cataluña, elecciones, participación femenina. Se excluyen cualquier tipo de consignas enfervorizadas o de causas revolucionarias y se insiste visualmente en la ilegitimidad del alzamiento militar, mostrando como contrapunto el estallido de la guerra y las figuras de Franco y otros militares sublevados. Los rótulos (17 de julio de 1936) y los mapas explicativos son de nuevo un motivo recurrente en la cinta y tienen una doble función, tanto informativa como de refuerzo de la veracidad de lo narrado.

La película establece, en cuanto a su estilo documental, un acertado contrapunto entre la agitación y propaganda soviéticos más obvios, junto con el simbolismo y el trabajo del vanguardismo en el montaje de autores como Eisenstein y también cierta descripción psicológica y lectura poética que parece provenir de la concepción documentalista de Buñuel. Respecto a la relación del filme con las prácticas fílmicas heredadas de «El acorazado Potemkin» (1925), el cineasta admitió que en agosto de 1936 el gobierno republicano le encargó rodar un film de propaganda bélica al estilo de la célebre película de Eisenstein, pero el encargo no era muy realista: las dificultades técnicas y económicas no permitían rodarlo ni montarlo tampoco en un tiempo breve, como era necesario. Asimismo consideraba que la tarea del film español debía consistir en reproducir la simple realidad de los hechos, su crudeza desnuda, su alejamiento de la épica o la mitificación (Obermann, 1937). En cambio apuesta por un realismo documental, lo que en el cineasta aragonés no excluye, sino más bien todo lo contrario, la toma de conciencia individual, la poética y un simbolismo expresivo. Y, por añadidura, un método, unas rutinas de producción que se amoldasen al contexto y a la inmediatez de los graves acontecimientos bélicos, que sortearan las dificultades técnicas y la penuria económica con materiales aprovechables de muy diversas fuentes, optimizando todos los recursos en filmes realistas, pero no desprovistos de recursos expresivos formales: planos simbólicos o poéticos, pequeñas narraciones que avivan el comentario, personalización de sentimientos frente a las masas y lo colectivo, efectistas angulaciones o movimientos de cámara, etc.

A continuación, la narración de la película describe el desarrollo del levantamiento militar y sus conse-

cuencias. Se muestran las zonas controladas por ambos bandos y las actividades de la población en cada uno de ellos. Las imágenes muestran entonces a las tropas franquistas, falangistas, regulares y marroquíes; paralelamente muestra a la población civil movilizada para la defensa armada de la República. En este segundo bloque se observan ya los primeros efectos de la guerra. Éstos muestran no una guerra lejana sino que a los planos generales de edificios derruidos se suceden imágenes cerradas, planos cortos de ventanas y domicilios: es ya la guerra cercana, próxima. También se acentúan los extremos ideológicos en la polarización en la representación visual de los contendientes: el bando franquista se muestra siempre como una organización militar cerrada, que también informa a la vida civil; por el contrario, en planos similares que muestran multitudes bulliciosas; la rigidez marcial de la sociedad civil franquista contrasta con un entusiasmo espontáneo, humano en la multitud republicana. La organización del ejército popular, la incorporación entusiasta de milicianos, el entusiasmo por luchar por una causa justa, la responsabilidad y el esfuerzo común se muestran y refuerzan por la banda sonora. Muchas de las imágenes y el orden de sucesión de éstas corresponden aquí a las técnicas de agitación y propaganda de la escuela soviética.

A continuación nos adentramos en un bloque que presenta una de las batallas más relevantes, por las técnicas bélicas empleadas y la significación posterior, de los inicios de la contienda. Muestra el asedio y la posterior toma de Irún por las tropas franquistas y sus consecuencias. La batalla de Irún muestra a la opinión pública internacional la desigualdad de las fuerzas y el material empleados en el conflicto, mostrando la maquinaria de guerra nazi en acción en el País Vasco y las funestas consecuencias de la toma de Irún. Sin nombrarlo, esta desproporción invita metafóricamente a la ayuda militar al bando republicano para equilibrar la contienda. La fuerza visual de la imagen nocturna de la ciudad en llamas, los exiliados o los trenes franceses que tienen que volver a Hendaya ilustran dramáticamente parte de esas consecuencias. A medida que avanza, la película aumenta los elementos especialmente simbólicos, potenciados por la construcción fílmica: la destrucción de la ciudad, la represión posterior y el primer exilio. Se emplean muchos recursos dramáticos: personas que huyen de bombardeos, explosiones, aparición de aviones avistados por las gentes en las calles, destrucción de edificios e incendios. La locución se silencia y deja escuchar el sonido ambiental, diegético, de llamas, explosiones o el silencio de los exiliados. Lo simbólico, motivo de reflexión en

el espectador, se alterna con un realismo antificcional y antiformalista que Buñuel preconizaba como necesario en ese momento, garantía de veracidad documental. El elemento de agitación y de motivación para la intervención francesa se encuentra en la reconstrucción de fusilamientos y de represión política. La muerte de dos periodistas franceses es un recurso clave en el objetivo de la cinta de romper la política de no intervención de las democracias occidentales.

Un cuarto bloque expone la legitimidad y las actuaciones justas, esto es, ponderadas, no exaltadamente revolucionarias, que aseguran el bienestar de la población, del gobierno de la República española; y ello tanto en el interior como en el exterior. De nuevo recurre a un gráfico, insistiendo en el didactismo objetivo, que muestra una relación de los partidos leales a la República y el apoyo al gobierno del socialista Largo Caballero. Para la opinión pública internacional es importante aclarar la normalidad de la vida cotidiana en la zona republicana, sin desorden ni algaradas revolucionarias. La vida cotidiana pasa así ante nuestros ojos de forma casi agradable, ordenada, pacífica: las tareas agrarias, los transportes regulares y las comunicaciones, la escolarización de los niños, el adiestramiento del ejército popular. Es una vida de progreso y libertad que la guerra ha venido a amenazar y romper. El tratamiento formal y dramático es similar a documentales como «The Spanish Earth», que muestra, tanto de la reforma de la tierra y los cultivos, como la defensa de Madrid, aderezando el documental con pequeñas dramatizaciones de ficción. Si en el anterior bloque se ha mostrado que la victoria de los sublevados tiene que ver con la organización y el material militar extranjeros, en éste veremos cómo la república se organiza, solitaria pero digna, mostrando la vida cotidiana en los comercios y tenderetes concurridos, en la producción industrial y en el orden público y el ejército, que se organiza asimismo en función del entusiasmo por defender la libertad.

Desde el punto de vista cinematográfico, «España 1936» es muy interesante porque es un compendio, una amalgama a veces, de técnicas y recursos documentales que estaban ensayando los grupos cinematográficos franceses de izquierda y los norteamericanos, junto con recursos formales del montaje de Eisenstein y técnicas más obvias y banales de agitación soviética.

Además, la estructura de la película «The Spanish Earth», puede verse aquí como parte o ensayo previo del tipo de cine documental que Paul Strand y Leo Hurwitz desarrollarían años después en «Native Land» (1942). El film sirvió asimismo para recaudar fondos de apoyo a la República (Sánchez-Biosca, 2007: 79). En cuanto a nuestra película, también es deudora en materiales de una película de propaganda comunista, «La vie est à nous» (1936), por ejemplo en las filmaciones de Hitler y Mussolini, o en las imágenes que muestran material bélico y maniobras militares alemanas e italianas.

Un quinto y último bloque en «España 1936» describe el frente la defensa de Madrid. Comienza gráficamente con la imagen de una tenaza cerrándose sobre Madrid, en un mapa. Después vemos la pancarta con el texto «No pasarán», y la representación de la población civil y los responsables políticos republica-

La producción de filmes de propaganda durante la Guerra Civil española, su lenguaje cinematográfico y sus consignas forman parte por su relevancia de la identidad europea. Y ello no sólo por la magnitud y consecuencias del conflicto, sino aquí, en nuestro análisis, por el tono esencialmente didáctico de las películas analizadas.

nos: para el público francés se advierte que el frente de Madrid se va a convertir en un nuevo Verdún: nos ofrece una capital resistente y abnegada, con fe en la victoria pero sin épica. La banda sonora amplifica una realidad cotidiana monstruosa y de indefensión de la población civil con sonidos de alarmas, ambulancias y explosiones. El silencio, como contrapunto, es también un recurso dramático en los efectos de bombardeos: edificios en llamas, socavones y hundimientos, cadáveres de mujeres y niños, abandonados en estancias llenas de fétros. En la larga descripción del frente y la lucha de Madrid es donde «España 1936» o «España leal en armas» adquiere mayor y mejor fuerza expresiva y discursiva. También es, como veremos, el fragmento en el que visualmente se evidencian más reminiscencias de la obra fílmica previa de Luis Buñuel. En «Las Hurdes», como aquí, la fotografía en blanco y negro muy contrastada transmite un fuerte dramatismo, junto con los planos cortos, que favorecen la cercanía y la identificación del espectador con el sufrimiento

humano. Junto a ello, utiliza otros recursos formalistas de gran valor expresivo, como los barridos de cámara o los fundidos encadenados para permitir la reflexión del espectador, junto con las dinámicas del contraste en la composición de los planos, las angulaciones extremas de cámara y las composiciones oblicuas.

El fragmento dedicado a Madrid, por otra parte, está impregnado de un cierto realismo poético y a menudo de un pesimismo extremo, lo que desde luego casa muy mal con el reportaje de agitación soviético. De nuevo encontramos recursos demostrativos de la veracidad como el mojón kilométrico, las pancartas en Madrid, el frente bélico en la Casa de Campo, parque de la capital de España. Otro elemento que aporta dinamismo y realidad al relato es la inclusión de pequeñas ficciones que intensifican el grado dramático del filme, por ejemplo cuando muestra la visita de unos padres al hijo en el mismo frente de batalla. La vida en el Madrid republicano y la defensa de la capital se organizan como una colaboración de toda la población, de forma colectiva. Incluso los niños intervienen, siendo la infancia un motivo recurrente en el filme, bien reflejada en su escolarización, bien como defensores activos de la República. Nada parece dejado al azar: los tesoros artísticos se preservan, el metro se utiliza como refugio antiaéreo. Con todo, este aluvión de actividades positivas está impregnado de una melancolía trágica, sobrevolada por la muerte. En la lucha no hay vestigios de heroísmo: el sufrimiento y la muerte se hacen omnipresentes, se van convirtiendo progresivamente y en realidad en el hilo conductor y el tema de este bloque de la película hasta que los muertos irrumpen en escena solos, abandonados: constituyendo una cierta poética del sufrimiento como ya mostrara Buñuel en «Las Hurdes, tierra sin pan». Son imágenes que se elevan, cortan su relación con el contexto (la batalla de Madrid) para erigirse en motivos de reflexión sobre la condición humana. Finalmente el filme acaba interpelando al espectador más en términos de inquisición que de agitación. El personaje solitario filmado en primer plano, pensativo, o las alambradas absurdas en un campo yermo contribuyen a una poética sobre el ser humano y los horrores de la guerra. La locución final pregunta ¿Cuándo terminará esta monstruosa guerra?: no hay consignas heroicas, ni entusiasmos de combatiente. Como acertadamente observara Kowalsky (2003: 184), muchas de las imágenes de los operadores soviéticos contradecían el sentido y la orientación ideológica de la propaganda soviética imperante, por su minuciosidad en el detalle, la representación de lo cotidiano y por mostrar al ser humano en su tragedia individual.

4. Discusión

La producción de filmes de propaganda durante la Guerra Civil española, su lenguaje cinematográfico y sus consignas forman parte por su relevancia de la identidad europea. Y ello no sólo por la magnitud y consecuencias del conflicto, sino aquí, en nuestro análisis, por el tono esencialmente didáctico de las películas analizadas: las producidas en la embajada española en París, y dirigidas a la opinión pública europea. Se trata de filmes de montaje elaborados con materiales de archivos o materiales variados o incluso ajenos en la propaganda filmica, multiplicando ante el espectador la presunta objetividad y credibilidad de las tesis del discurso, entre ellas la legitimidad y justicia social del gobierno republicano, la dignidad de sus partidarios y la necesidad de intervenir en el conflicto en su ayuda. Estilísticamente abundan en una fotografía contrastada, planos de objetos y rostros muy cercanos que potencien el simbolismo y la identificación del espectador junto con las micro-ficciones emotivas y un montaje de propaganda formalista y de fuerte dialéctica.

En estas obras se diluye el concepto tradicional de autoría filmica, al servicio de una causa y de una intencionalidad persuasiva. En el caso analizado, la película «España 1936», resulta al fin una obra colectiva, en la que es posible sin embargo vislumbrar la huella individual de Buñuel, así como de varios operadores soviéticos que filmaron el material, y la inclusión de recursos cinematográficos de documentalistas franceses y de la intelectualidad documental norteamericana. Aunque de factura irregular, resulta relevante por el cruce y el ensayo de técnicas filmicas en una etapa aún de conformación de las prácticas y estrategias del cine documental. Respecto al cineasta aragonés, su intervención es notoria en el realismo de los hechos, especialmente en el episodio del frente de Madrid, aunque fuese a partir de una suma de materiales diversos puestos al servicio de una causa. Procede, desde su etapa inmediatamente anterior, la de la compañía productora Filmófono (1935-36), la actitud del cineasta profesional, que se adapta a métodos productivos marcados, la producción ajustada a tiempos cortos y a magros presupuestos económicos. Pero se adivina también la estética, el lenguaje y la estructura «Las Hurdes, tierra sin pan» (1933), ciertamente pesimista, reflexiva, y donde la muerte se convierte en tema autónomo.

Referencias

- ÁLVAREZ, R. & SALA, R. (2000). *El cine en la Zona Nacional*. Bilbao: Mensajero.
- ARANDA, J.F. (1969). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.

- AUB, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- BAXTER, J. (1996). *Luis Buñuel: una biografía*. Barcelona: Paidós.
- BOLLOTEN, B. (1989). *La Guerra Civil española: revolución y contrarrevolución*. Madrid: Alianza.
- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. in PALMER, R.B. (Ed.). *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press; 369-398.
- BUNUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CRUSSELLS, M. (2003). *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- DE KERCKHOVE, D. (1995). *A Pele da Cultura (The Skin of Culture)*. Lisboa: Relógio d'Água.
- DÍEZ, E. (2002). *El montaje del Franquismo: la politización de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- EGENFELDT-NIELSEN, S. (2006). Overview of Research on the Educational Use of Video Games. in *Digital Kompetanse*, 3, 1; 184-213.
- GRONSTAD, A. (2002). The Appropriational Fallacy: Grand Theories and the Neglect of Film Form. In *Film-Philosophy*, 6, 23 (www.film-philosophy.com/vol6-2002/n23gronstad) (30-04-10).
- FERNÁNDEZ, C. (1972). *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional.
- GÓMEZ TARÍN, F.J. (2007). Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine. *Comunicar* 29; 75-80.
- GUBERN, R. (1986). *1936-39: la Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- GUBERN, R.; MONTERDE, J.E.; PÉREZ PERUCHA, J.; RIMBAU, E. & TORREIRO, C. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- HERRERA, J. (2006). *Estudios sobre «Las Hurdes» de Buñuel*. Sevilla: Renacimiento.
- KONIGSBERG, I. (1987). *The Complete Film Dictionary*. London: Bloomsbury.
- KOWALSKY, D. (2003). *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española. Una revisión crítica*. Barcelona: Crítica.
- KYROU, A. (1962). *Buñuel*. París: Seghers.
- LÓPEZ, C. (1995). La banda sonora de Ispanija. *Secuencias*, 3; 78-85.
- NUSSINOVA, N. (1996). «España 1936» ¿Es una producción de Luis Buñuel? *Archivos de la Filmoteca*, 22; 79-95.
- OBERMANN, K. (1937). A propos d'Espagne 36. Le nouveau film espagnol. *Ce Soir*, 10.
- PEPLER, K. & KAFI, Y.B. (2007). What Video Game Making Can Teach us about Learning and Literacy: Alternative Pathways into Participatory Culture. In BABA, A. (Ed.). *Situated Play: Proceedings of the Third International Conference of the Digital Games Research Association*. Tokyo: The University of Tokyo; 369-376.
- PÉREZ, T. & COLINA, J. (1993). Buñuel por Buñuel. Madrid: Plot.
- PRENSKY, M. (2004). *The Emerging Online Life Of The Digital Native*, published in *Prensky website* (www.marcprensky.com/writing/Prensky-the_Emerging_Online_Life_of_the_Digital_Native-03.pdf) (30-04-10).
- KANKAANRANTA, M. & P. NEITTAANMÄKI (Eds.). (2009). *Design and Use of Serious Games*. Dordrecht: Springer. *Intelligent Systems, Control and Automation: Science and Engineering*, 37.
- REIA-BAPTISTA, V. (1995). El lenguaje cinematográfico en la pedagogía de la comunicación. *Comunicar* 4; 106-110.
- REISZ, K. (1960). *The Technique of Film Editing*. London/New York: Focal Press.
- RENAU, J. (1935). Testigos negros de nuestros tiempos (paréntesis a la violencia). *Nueva Cultura*, 7-8; 14-15.
- RTVE (2009). La guerra filmada (www.rtve.es/mediateca/videos/20090727/guerra-filmada-espana1936/552013.shtml) (20-10-09).
- SALA, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Mensajero.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2007) Propaganda y mitografía en el cine de la Guerra Civil española (1936-39). *Cuadernos de Información y Comunicación*, 12; 75-94.
- THOMAS, H. (1979). *La Guerra Civil española*. Madrid: Urbión.
- ZUNZUNEGUI-DÍEZ, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar* 29; 51-58.
- ZIMMERMAN, E. (2008). Gaming Literacy: Game Design as a Model for Literacy in the Twenty-first Century, in PERRON, B. & WOLF, M. (Eds.). *The Video Game Theory Reader 2*. New York: Routledge; 23-31.