

ARCHI > OS

DE LA FILMOTECA

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN · SEGUNDA ÉPOCA

Archivos de la filmoteca es una revista cuatrimestral de estudios históricos sobre la imagen fundada en 1989 por Ricardo Muñoz Suay y editada por el Instituto Valenciano de Cinematografía. Como revista editada por una filmoteca, incide necesariamente en la perspectiva histórica de las imágenes, pero también somete la tradición cinematográfica a la reflexión de estudiosos contemporáneos para actualizarla y reinterpretarla. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista.

Archivos de la filmoteca está indizada en la base de datos ISOC del CINDOC (Centro de información y documentación científica) y en la base de datos Periodical Indexing Project de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos)

DIRECTOR EDITOR

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
(Universitat de València, Valencia)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN EXECUTIVE SECRETARY

ARTURO LOZANO AGUILAR
(Instituto Valenciano de Cinematografía)

DISEÑO ORIGINAL ORIGINAL DESIGN

CHUS MARTÍNEZ
MONTSE MAS

REDACTOR JEFE MANAGING EDITOR

VICENTE J. BENET (Universitat Jaume I, Castellón)

ADJUNTAS A LA REDACCIÓN EDITORIAL BOARD ASSISTANTS

GLORIA F. VILCHES
SONIA GARCÍA LÓPEZ

MAQUETACIÓN LAYOUT

ESTUDIO PACO BASCUÑÁN

CONSEJO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

JACQUES AUMONT (C.N.R.S Paris)
RAYMOND BORDE (†)
DAVID BORDWELL (University of Wisconsin-Madison, Madison)
GUILLERMO CABRERA INFANTE (†)
PAOLO CHERCHI USAI (National Film and Sound Archive of Australia, Canberra)
ANDRÉ GAUDREAU (Université de Montréal)
ROMÁN GUBERN (Universitat Autònoma de Barcelona)
TOM GUNNING (University of Chicago)
JEAN-LOUIS LEUTRAT (Université Paris III, Sorbonne nouvelle)
FRANCISCO LLINÁS
JOSÉ MARÍA PRADO (Filmoteca Española)
LEONARDO QUARESIMA (Università di Udine)
YURI TSIVIAN (University of Chicago)

FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR STILLS

IVAC
Filmoteca Española

AGRADECIMIENTOS SPECIAL THANKS

ALFONSO DEL AMO
MANUEL NICOLÁS MESEGUER
ÁNGEL LLORENTE
RAFAEL R. TRANCHE
DANIEL KOWALSKY
SONIA GARCÍA LÓPEZ
NANCY BERTHIER

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN

KOLOR LITÓGRAFOS
Pol. Ind. Fuente del Jarro
C/ Ciudad Onda, 20
46988 - Valencia

ISSN 0214-6606

Depósito Legal V-954-1989

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

Plaza del Ayuntamiento nº 17
46002 Valencia
Tel.: 96 353 93 22
E-mail: lozano_art@gva.es

Editada por Ediciones de la Filmoteca
(INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA
RICARDO MUÑOZ SUAY)

Archivos de la Filmoteca no comparte necesariamente las opiniones que sostienen los colaboradores en sus textos

CONSEJO DE REDACCIÓN EXECUTIVE EDITORIAL BOARD

ALFONSO DEL AMO (Filmoteca Española)
NANCY BERTHIER (Université Paris-Est, Marne-la-Vallée)
ALBERTO ELENA (Universidad Carlos III, Madrid)
PETER W. EVANS (University of London)
MARVIN D'LUGO (Clark University, Worcester)
RAFAEL R. TRANCHE (Universidad Complutense de Madrid)

REVISTA FUNDADA EN 1989 POR RICARDO MUÑOZ SUAY



ESTA REVISTA ES MIEMBRO DE ARCE
(Asociación de Revistas Culturales de España)

60-61 | **sumario**

IMÁGENES EN MIGRACIÓN: ICONOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Vicente Sánchez-Biosca [ed.]

VOLUMEN I (Nº 60 - 61)

PREÁMBULO

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Imágenes que siguen dando guerra 6

INTRODUCCIÓN

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil 10

LUISA CIGOGNETTI

PIERRE SORLIN

Al hablar de la guerra civil española.

Imágenes y representaciones 32

ALFONSO DEL AMO GARCÍA

A la mixtificación por el montaje.

Consideraciones sobre la validez de la información contenida en imágenes en movimiento 62

MANUEL NICOLÁS MESEGUER

Imágenes para el mito de una guerra lejana.

Filmaciones de la guerra civil española para las pantallas alemanas (1936-1944) 78

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

El lado oscuro del corazón. Migración de imágenes de la profanación religiosa 106

VOLUMEN II (Nº 60 - 61)

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ

La batalla de Madrid en el arte español durante la guerra civil española y el primer franquismo

RAFAEL R. TRANCHE

Circulación de imágenes y contrapropaganda en el cine del bando nacional durante la guerra civil española

DANIEL KOWALSKY

La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la guerra civil española

SONIA GARCÍA LÓPEZ

Bolcheviques en América: circulación y migración de imágenes soviéticas de la guerra civil española en Estados Unidos

NANCY BERTHIER

Guernica o la imagen ausente

RESEÑAS

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

Documental estadounidense: narraciones sobre USA

MARINA DÍAZ LÓPEZ

El cine mexicano como geografía del macho: nuevas topografías

ALBERTO MIRA

El hombre como objeto: género y posicionamientos críticos

REBECA ROMERO ESCRIVÁ

Leer a y (sobre) Cavell

I

El verano de 2006 se caldeó emocionalmente a mediados de julio. Dos rotativos nacionales —*EL PAÍS* y *El mundo*— daban a la luz una curiosa criatura: esquelas de muertes violentas acaecidas... setenta años atrás. La iniciativa prendió como la pólvora en las semanas siguientes, cada periódico abanderando por lo general una de las causas, y el lenguaje que, atónitos, vieron surgir los españoles parecía sacado de un museo, el museo de los horrores de la guerra civil.

Todo acaecía como si el tiempo hubiera quedado congelado y la intensidad del odio, el resentimiento y el afán de venganza hablara un dialecto en presente continuo. Esas armas del lenguaje que rasgaban el velo del apacible estío de 2006 no eran empuñadas casi nunca por quienes habían vivido la crueldad, sino por sus hijos y, a menudo, sus nietos. No era

el dolor lo que se dirimía en esas esquelas, sentimiento propio de esa pudorosa fórmula en la que el sufrimiento íntimo se da a conocer públicamente. Era la indignada acusación, como si la delicada fórmula de esquela se hubiera contagiado de la urgente sacudida del cartel de propaganda y el pesar se hubiera mutado en alarido de combate.

Fue escalofriante y ridículo a un tiempo. Escalofriante porque un hiato cosía repentinamente dos tiempos que en nada se asemejaban, haciendo resurgir los fantasmas de las dos Españas; ridículo porque el clima en el que aparecía este hierro al rojo vivo era distendido y aun ocioso. La incruenta guerra desapareció como había venido, dejando probablemente beneficios tan solo a las empresas periodísticas, que habían cobrado sus servicios, y extrañeza en las gentes de a pie. Pero era un síntoma.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto I+D *La función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española* (HUM2005-02010/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia).

Imágenes para el mito de una guerra lejana.



España heroica (*Helden in Spanien*, F.C. Mauch, P. Laven, J. Reig-Gozalbes, 1938).

Filmaciones de la guerra civil española para las pantallas alemanas (1936-1944)

MANUEL NICOLÁS MESEGUER

La representación de “lo español” en el cine alemán ha desarrollado a partir del tema de la guerra civil su ámbito más fructífero¹, y no solo desde las diversas memorias históricas de un lado y otro del muro de Berlín. También desde la inmediatez de los hechos surgieron películas en las que la propaganda nazi y la franquista explotaron la rentabilidad de las imágenes de destrucción y barbarie atribuidas a los “rojos”, las de la victoria del bando por el que apostó el gobierno de Hitler (con el consiguiente éxito diplomático que ello suponía) y las de la exitosa intervención de una parte del ejército alemán instruido y equipado con las técnicas más modernas del momento.

Mientras la guerra consumía España, en las pantallas alemanas la presencia de imágenes procedentes del país ibérico aumentó notablemente. En un principio, desde agosto de 1936 hasta mayo de 1938, estas imágenes eran ofrecidas exclusivamente por los noticiarios cinematográficos. Desde mayo de 1938, gracias a Hispano Film Produktion y al apoyo de las autoridades de la propaganda nazi, ya estarán en marcha producciones de mayor envergadura en las que la guerra civil española y las imágenes procedentes del conflicto adquirirán todo el protagonismo. Parece ser que tras un año y medio de guerra, con el final de la resistencia republicana en el norte y los avances en el Frente de Aragón, las esperanzas de una victoria próxima para la España “nacional” se habían reactivado. Por otra parte, las democracias liberales habían demostrado sobradamente su intención de evitar conflictos diplomáticos peligrosos para la paz europea, incluso

1. Véase W. M. HAMDORF y C. LÓPEZ RUBIO: “Visiones españolas. La visión de España en el cine alemán: entre regresión romántica y modelo progresista”, en *Cuadernos de la Academia n° 13*, Asociación Española de Historiadores del Cine y Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 2005, págs. 461-478.

cerrando los ojos a la evidencia de las intervenciones extranjeras en España. Unas intervenciones que, como es bien sabido, suponían la violación de las disposiciones aprobadas en el seno de la Sociedad de Naciones.

Obviamente, las producciones alemanas e hispano-alemanas relacionadas con la guerra civil española forman parte del circuito por el que fluyen imágenes de las más diversas procedencias, al tiempo que muchas filmaciones encontrarán en estas películas un punto de partida para iniciar su particular viaje por la interminable producción cinematográfica internacional relacionada con el conflicto español. En este artículo haremos un recorrido por la representación cinematográfica de la guerra civil en las pantallas alemanas entre 1936 y 1944, en primer lugar, a partir de las coproducciones hispano-alemanas (dependientes de las directrices de los responsables de la propaganda franquista), seguidamente, a partir de las producciones exclusivamente alemanas (con una representación del conflicto que obedece, ante todo, a los intereses y a las necesidades de la propaganda nazi), y en tercer lugar, en producciones italianas y españolas importadas a los cines alemanes en el transcurso de la Segunda Guerra mundial. Por último, trataremos cuestiones generales relativas a la obtención, el tratamiento y al sentido de las imágenes cinematográficas de la guerra civil utilizadas en las citadas representaciones.

PROPAGANDA FRANQUISTA EN BERLÍN: LAS COPRODUCCIONES HISPANO-ALEMANAS

En septiembre de 1936, aprovechando la infraestructura en Berlín de la productora española Cifesa, Johann W. Ther, un productor que había trabajado para la empresa valenciana, puso en marcha Hispano Film Produktion (HFP). El historiador Emeterio Diez Puertas cree que a la hora de investigar el origen del capital inicial de la empresa hay que tener en cuenta la implicación del ministerio de Propaganda alemán, del partido nazi, de FE y de las JONS o de alguna otra organización anticomunista². De hecho, el primer proyecto que HFP intenta sacar adelante es *Geißel der Welt* [El azote del mundo], un documental sobre la guerra civil española de fuerte carácter anticomunista en cuya producción estaba implicado el partido nazi.

Este primer esfuerzo de HFP, dedicado a la producción de un documental de propaganda franquista, no se pudo completar con el estreno del film. El motivo de su prohibición estuvo en la intervención directa de Hitler, a quien el documental no le pareció bien resuelto³. Posiblemente, la tensión diplomática que la guerra civil española contribuyó a acrecentar en Europa desaconsejó que la propaganda alemana se implicara abiertamente en discursos tan favorables al bando

2. DIEZ PUERTAS ha expuesto unas teorías sólidamente documentadas sobre los enigmas que rodean a HFP en *Historia Social del Cine en España* (Fundamentos, Madrid, 2003, págs. 116-121). Sobre el tema de las relaciones hispano-alemanas en el ámbito del cine, véase MANUEL NICOLÁS MESEGUER: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista*, Primavera Cinematográfica de Lorca / Universidad de Lorca, Murcia, 2004.

3. Después de algunos retoques, el 10 de enero de 1937 Goebbels considera sobre la nueva versión: «ahora ya es apto». Sin embargo, la película se atranca en las puertas del despacho de Hitler. El 12 de enero de 1937, Goebbels escribe: “El Führer cree que es mejor no exhibirlo. Aún resulta demasiado confuso y poco preciso. El tono es demasiado patético. Por tanto, prohibido”, en Joseph Goebbels: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, ELKE FRÖLICH (edit.), K.G. Saur, Munich, 1987.

franquista y que deslegitimaban rotundamente a las instituciones republicanas que aún tenían una presencia destacada en los organismos internacionales. En cualquier caso, *Geißel der Welt* [el azote del mundo] no llegó a salir de los laboratorios berlineses. El siguiente documental de HFP, *Arriba España!*, no se estrenó en el territorio del Reich hasta mayo de 1938, un año y cinco meses después del estreno previsto de *Geißel der Welt*. No obstante, parece ser que su estreno se limitó al territorio austriaco recién anexionado y la prensa alemana solo se hizo eco de la noticia a través de unas pocas notas⁴. Este mismo mes, HFP lanzó *España heroica*, un film documental en castellano que la propaganda franquista, a través de Cifesa, hizo suyo y exhibió con el mayor orgullo desde mayo de 1938, fecha en la que pasó la censura española⁵. La propaganda pro-franquista que HFP pretendía poner en circulación en el Reich tuvo que esperar hasta octubre de 1938 para ser exhibida con todos los honores y la cobertura mediática que el hecho requería. Fue entonces cuando HFP estrenó *Helden in Spanien* [Héroes en España], un film que sería reeditado y estrenado con el mismo título en junio de 1939. *Arriba España!* y la primera versión de *Helden in Spanien* fueron consideradas por la censura alemana “instructivas para el pueblo”; sin embargo, la segunda versión recibió además la calificación “de interés para la política del Estado”; lo cual indicaba al final de la guerra civil un nuevo sentido de este tema para la propaganda alemana.

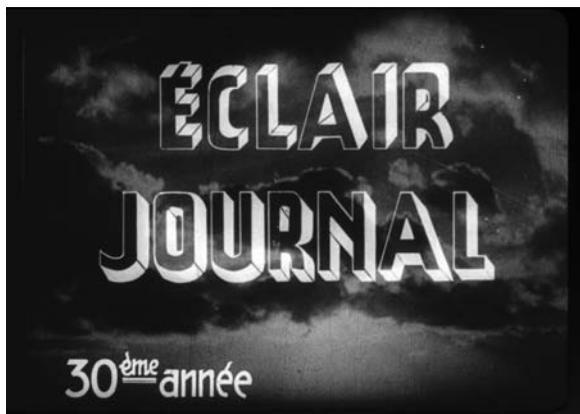
Todos los documentales propagandísticos de HFP tenían la misma línea argumental: España, tierra de noble pasado y gentes apegadas a su tradición y a su religiosidad católica, ha experimentado una progresiva penetración del marxismo amparada por la ineptitud de las instituciones republicanas, y que pone en peligro la supervivencia de los valores ancestrales de España. En el momento de máximo peligro, un grupo de hombres, encabezados por militares a las órdenes del general Franco y en la órbita ideológica de “Falange”, se ponen al frente de un movimiento salvador⁶. La República, en manos de las aspiraciones revolucionarias más exacerbadas, se niega a dar el poder a los que se consideran únicos defensores de España y ello desencadena una violenta y larga guerra civil.

Geißel der Welt es el documental que sirve como punto de partida para la elaboración de las sucesivas producciones propagandísticas de HFP. Por lo tanto, parte del material que lo conforma aparecerá reiteradamente en los siguientes documentales, aunque normalmente con diferencias en la extensión y el emplazamiento. El inicio del documental ofrece una introducción a la cultura e historia españolas a partir de, entre otros materiales, fragmentos de *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1936), así como de “documentales de arte” del periodo republicano como *Felipe II y El Escorial* (1935) o *Castillos de Castilla* (1936), dirigidos ambos por Carlos Velo en colaboración con Fernando G. Mantilla. En la sección

4. La noticia del estreno apareció en el diario alemán especializado *Licht Bild Bühne* de los días 18 y 23 de mayo y 18 y 25 de junio de 1938. La prensa vienesa informa sobre el estreno llevado a cabo el 13 de mayo de 1938 (*Mein Film in Wien* 13 y 20 de mayo de 1938).

5. *España heroica y Arriba España!* se presentaron a la censura alemana el 6 de abril de 1938. Del último no se ha encontrado ninguna copia por el momento, pero cabe pensar que se trataría de una versión alemana de *España heroica* muy similar en cuanto a las filmaciones que contenía y al montaje.

6. Siempre se resalta que políticamente el movimiento está liderado por Falange, evitando referirse a otras fuerzas como el tradicionalismo, republicanos conservadores, la Iglesia católica, etc.



Éclair Journal. Cabecera del noticiario y de noticia.

dedicada a la presentación del peligro *rojo* que amenaza a España, se hace hincapié en situarlo en el contexto de un movimiento mundial contra la civilización occidental organizado desde Moscú, con lo que se incluyen una serie de imágenes de manifestaciones violentas procedentes de, entre otros lugares, Estados Unidos, China, Palestina, o Inglaterra.

82

Evidentemente, en diciembre de 1936 aún no ha empezado a circular más que una pequeña parte de las imágenes que se filmaron durante la guerra civil española. Por ello, se recurre insistentemente a los fondos de noticiarios alemanes y extranjeros. Los noticiarios franceses *Éclair Journal*, *Pathé Journal* y *Gaumont Actualités* fueron una importante fuente de imágenes, especialmente necesaria para los primeros meses de guerra. Estos noticiarios prestaron una llamativa atención a la guerra civil y su infraestructura en España les permitió generar una notable cantidad de noticias procedentes de ambos bandos. Muchas de las imágenes que permanecerán en los documentales de HFP y que se refieren a acontecimientos sucedidos entre agosto y diciembre de 1936, procederán de estos noticiarios. De ellos, se obtuvieron filmaciones de la toma de Irún (planos de ataques con artillería pesada, así como de huidos por las carreteras que conducen a Francia), imágenes del Toledo controlado por los milicianos y del asedio del Alcázar, incluidas las de Franco en las ruinas del bastión “nacional” saludando a los “héroes”. También hay varios grupos de filmaciones realizadas en la retaguardia nacionalista. Procedentes de Burgos encontramos imágenes del hospital tras un bombardeo, o desfiles militares y de falangistas; de Pamplona aparece un desfile de requetés; y de Andalucía se recogen imágenes de una procesión y de desfiles militares en Sevilla, las de Franco besando la bandera monárquica junto a Queipo de Llano en el ayuntamiento, y desplazamientos de tropas por carreteras, entre ellas, las de soldados y caballistas de la guardia rural del ejército del sur.

Un habitante de Irún huye con sus posesiones hacia la frontera francesa en *Geißel der Welt* [El azote del mundo, 1937]



Otras imágenes que se incluyen sistemáticamente en los documentales de HFP son las de la cárcel modelo y el buque-cárcel Uruguay (en Barcelona), una panorámica sobre la fotografía de los cadáveres en el patio del Cuartel de la Montaña (Madrid), así como la reconstrucción del fusilamiento del Cristo del Cerro de los Ángeles el 28 de julio de 1936 filmada unos días después.⁷

El reportaje de actualidad también resultó una importante cantera de imágenes. El caso más llamativo en todos los documentales de Hispano Film fue el del *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936), de donde se extraen algunas de las imágenes más impactantes del momento, y más útiles para la propaganda franquista, como las de una Barcelona tomada por los milicianos armados, o las de la exhibición de las momias de religiosos en la puerta de la iglesia de las Salesas⁸. Hay que destacar que estas imágenes serán intercaladas, a modo de plano-contraplano, con otras de la cálida acogida popular al embajador soviético Marcel Rosenberg en Madrid, con lo que se le convierte, y la locución lo deja bien claro, en instigador del hecho.

En *España heroica* (acabado en mayo de 1938) aparecerán imágenes de la caída de Málaga, que habían sido recogidas en otro reportaje, *La Reconquista de Málaga*, montado en 1937 en Lisboa por Eduardo García Maroto para Films Nueva España. También estará presente el frente de Madrid con los brigadistas internacionales y algunas de las filmaciones de Karmen y Makaseiev tras los bombardeos franquistas sobre la capital. Las imágenes de destrucción serán presentadas en el film franquista como resultado de la “violencia comunista” y de la “sed de venganza de la aviación roja”. El reportaje de 1938 *La Ciudad Universitaria*, dirigido por Edgar Neville para el Departamento Nacional de Cinematografía, también fue una importante fuente de imágenes sobre Madrid. Además, una de las fuentes fundamentales para actualizar este nuevo trabajo de Hispano Film fue

7. N del E. Véase su análisis en el artículo de V. Sánchez-Biosca “El lado oscuro del corazón”, incluido en este volumen tanto para lo que se refiere a esta imagen como a la de las Salesas citados más adelante.

8. En *Geißel der Welt* se insertan además planos realizados sobre fotografías de estas momias.



Marcel Rosenberg situado por el montaje ante la iglesia barcelonesa de las Salesas. (*Helden in Spanien*, F.C. Mauch, P. Laven, J. Reig-Gozalbes, 1938).

el reportaje *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, producido por FET y de las JONS en 1937, y que sirvió, sobre todo, para ilustrar la victoria franquista en el frente norte. De las imágenes procedentes de este reportaje, poseen un especial interés las realizadas en los días posteriores al bombardeo aéreo de Guernica y que son presentadas como prueba de la culpabilidad de “los incendiarios y dinamiteros del norte” en la destrucción de la ciudad.



Ante una iglesia de Guernica se encuentran los bidones de gasolina que prueban la teoría de que la villa vasca fue incendiada por los rojos. (*Helden in Spanien*, F.C. Mauch, P. Laven, J. Reig-Gozalbes, 1938).

Frente de Vizcaya y 18 de julio incluía también imágenes del homenaje a los caídos durante los actos de celebración del primer aniversario del 18 de julio en Salamanca con una impresionante escenografía de estética fascista. Estas imágenes conformarán una parte fundamental del epílogo en *España heroica* y *Helden in Spanien*.

Diferentes perspectivas sobre el homenaje a los caídos celebrado en Salamanca el 18 de julio de 1937. Las fórmulas rituales de este acto, “Caídos por España, Viva Franco y Arriba España”, se sobreimpresionan en el plano de la cruz que identifica su martirio con el de Jesucristo.





Soldados franquistas saludan al Mediterráneo.
(*Helden in Spanien*, F.C. Mauch, P. Laven, J.
Reig-Gozalbes, 1938).

La primera versión de *Helden in Spanien* (estrenada en octubre de 1938) actualizaba la crónica de la guerra civil con imágenes de la toma de Teruel y la ocupación franquista de Castellón. La importancia simbólica de alcanzar la costa este de la península, que, por otra parte, suponía la fragmentación del territorio del Frente Popular, se construye con las imágenes de soldados que corren hacia el mar en las playas castellonenses para hacer el saludo fascista al Mediterráneo, y con las del general Franco con uniforme de Marina pasando revista a tropas navales en el puerto de Vinaroz.

En el epílogo de este documental también se recogerán imágenes del trato que reciben los prisioneros del ejército franquista procedentes del reportaje del Departamento Nacional de Cinematografía *Prisioneros de guerra* (M. A. García Viñolas, 1938). También están presentes los trabajos de reconstrucción llevados a cabo en la retaguardia por brigadas de falangistas voluntarios y de prisioneros, así como la labor social (especialmente atención a ancianos, viudas y niños) realizada por las voluntarias del Auxilio Social.

La versión de junio de 1939 de *Helden in Spanien*, que mantiene la estructura y una parte importante de la construcción de la versión anterior, incorporará imágenes del avance sobre Cataluña (el Auxilio Social repartiendo alimentos a la multitud en Formosa y en Lérida, la entrada en Barcelona, y la conquista de Gerona y Figueras), y también de la llegada de las tropas franquistas a la frontera francesa. De este modo, el documental se actualizará hasta la victoria definitiva de las tropas nacionalistas.

Además de las producciones Hispano Film, la colaboración hispano-alemana dio lugar a un fruto excepcional gracias a la española CEA, la alemana Tobis Filmkunst, a través de su filial española Hispania Tobis, y el Alto Comisariado de España en Marruecos. Se trata de *Romancero Marroquí*, que se estrenó en

Alemania con el título *Der Stern von Tetuan. Marokkanische Romanze* [La estrella de Tetuán. Romance marroquí] (Carlos Velo/Enrique Domínguez Rodiño, 1939). Este documental dramatizado recoge la experiencia de una familia campesina del protectorado español en Marruecos en la que el joven marido decide enrolarse como voluntario en el ejército franquista. En el film apenas hay imágenes de eventos de actualidad, aunque las que están, resultan excepcionales. Se trata de las filmaciones que recogen un encuentro entre el alto comisario del protectorado, el coronel Juan Beigbeder, con el Jalifa en Tetuán, en el que el español lee un mensaje de Franco que agradece el sacrificio marroquí por la España con la que comparte ideales. En la versión alemana no se incluyó un desfile con ejercicios militares de los “flechas navales” de Melilla que sí aparecía al final en la versión que circuló por España. La película se presentó a censura en Alemania en octubre de 1939, recibiendo la calificación de película “de interés artístico”, y siendo estrenada en Hamburgo el 9 de noviembre de 1939⁹.

LA INTERVENCIÓN DESVELADA. LA GUERRA CIVIL EN LAS PRODUCCIONES ALEMANAS

En el tratamiento informativo y representativo de la guerra civil española llevado a cabo por los medios cinematográficos alemanes hubo dos periodos muy diferenciados. En los años anteriores a la victoria definitiva de Franco, la representación del conflicto español obedecía a una implicación no explícita pero evidente de la propaganda alemana a favor del bando franquista, preocupada al mismo tiempo por ocultar la intervención militar germana. Con la victoria del general Franco en marzo de 1939, el gobierno nazi mostrará con el mayor orgullo cómo su Legión Cóndor había sido uno de los pilares de la victoria franquista y, por lo tanto, una de las causas que habían impedido la instauración de un estado comunista en el suroeste europeo.

La cuestión de la guerra civil española interesó a la propaganda alemana como parte de su programa anticomunista, en la medida en la que se quiso ver en este conflicto el sacrificio de un pueblo, el español, azotado por el peligro extranjero y apocalíptico del comunismo. Alemania se había presentado como uno de los primeros países europeos en extirpar de su propio suelo el marxismo, por eso interviene en un lugar de Europa con la determinación de parar su avance.

La construcción cinematográfica de la guerra civil española llevada a cabo bajo las directrices de la propaganda nazi se basa, en un principio, en la elaboración de dos elementos: por un lado, el “terror” de la revolución marxista y, por el otro, la proximidad espiritual e ideológica del bando franquista al nacionalsocialismo. Cuando la propaganda alemana desvele su intervención en España, un ter-

⁹. Recientemente se ha publicado un completo estudio sobre el film. ALBERTO ELENA: “Romancero Marroquí. El cine africanista durante la guerra civil”, Madrid *Cuadernos de la Filmoteca n.º 10*, Filmoteca Española, 2005

cer elemento eclipsará la presencia de los españoles vencedores: la decisiva contribución alemana a la victoria. Estos tres elementos, se perfilarán en distintos tipos de filmes a partir de un amplio repertorio de imágenes cinematográficas (y, en menor medida, fotográficas) filmadas durante la contienda por operadores al servicio de productoras de noticiarios y documentales, y por los servicios militares encargados de documentar con filmaciones el trabajo de la Legión Cóndor en España (la *Heerefilmstelle*). A partir de junio de 1939, ocuparán un lugar central las imágenes del regreso triunfal de las tropas alemanas a su patria.

Los noticiarios alemanes hicieron un seguimiento de la guerra civil española desde las primeras semanas¹⁰. En un artículo sobre el tratamiento de la guerra civil española en los noticiarios alemanes del periodo nazi, el historiador Carsten Jørgensen analiza el noticiario *Ufa*, del 26 de agosto de 1936, titulado “Das Schrecknis des Bruderkrieges” [El horror de la guerra entre hermanos], a partir de la dialéctica establecida entre los dos contendientes e identificada con la lucha entre el bien (los “nacionales”) y el mal (los “rojos”)¹¹. Jørgensen ya destaca el modo en el que un material utilizado en un noticiario *Paramount Sound News* es adquirido por la productora alemana (como se indica en los títulos de crédito) y es sometido a un tratamiento que responde a las directrices informativas del gobierno nazi.

Por otra parte, Jørgensen afirma, sobre las noticias alemanas que ha manejado, que después de 1936 solo recogen escenas cotidianas de la zona nacionalista, especialmente de desfiles militares. Es decir, que no aparecen más escenas rodadas en la zona del Frente Popular. Esta afirmación se basa en un catálogo de noticias más limitado que el que hoy manejamos gracias al trabajo coordinado por Wolfgang Gogolin y Alfonso del Amo. En este catálogo de las noticias localizadas hasta el año 2000, se puede comprobar que la apreciación de Jørgensen no es del todo precisa, pero sí que llama razonablemente la atención sobre la escásima cantidad de noticias que informan sobre la España del Frente Popular. Entre julio de 1936 y diciembre de 1939 se han localizado unas noventa y nueve noticias alemanas relacionadas con la guerra civil. Nueve de ellas poseen el título genérico “Guerra civil española”, pero a partir de otros títulos y descripciones más precisos y del visionado de gran parte del material, podemos clasificar los temas tratados. Hay que tener en cuenta que en algunas noticias se aborda más de un tema:

- De 1936 se conserva una noticia de la zona republicana que hace alusión a sus relaciones diplomáticas con la URSS. Frente a ella se han localizado tres noticias alusivas a los avances de las tropas nacionalistas.

- En 1937, cuatro noticias de la zona del Frente Popular se refieren al desorden de esa parte de España. Una de ellas denuncia también la intervención de EEUU

10. Nos referimos a los siguientes noticiarios semanales:

Bavaria Tonwoche, Deulig Tonwoche, Fox Tönende Wochenschau, Östmark Wochenschau, Tobis Wochenschau, Ufa Tonwoche, y ya en 1939 el noticiario mensual *Deutsche Monatschau*. Para conocer el contenido de las distintas noticias que han sido catalogadas y la descripción de las imágenes que contienen, la obra de referencia es el *Catálogo general del cine de la guerra civil*, coordinado por ALFONSO DEL AMO (Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1999). En él se ha tenido en cuenta el informe que el investigador WOLFGANG GOGOLIN envió desde el Archivo Federal de Alemania con los detalles de las noticias conservadas relacionadas con la actualidad española de aquellos años.

11. También puede consultarse en WOLFGANG GOGOLIN, MARTIN ENGELHARDT, MANFRED LICHTENSTEIN: *Spanien 1936-1939. Dokumentarfilme*, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlín, 1986.

a favor del gobierno de Valencia. De 1937 se han localizado doce noticias centradas en el bando franquista, dos hacen alusión a las relaciones diplomáticas con Alemania e Italia, siete a los avances militares y tres se dedican a recoger actos celebrados en la retaguardia nacionalista.

·En 1938, tres noticias hacen alusión a la intervención francesa y estadounidense a favor de la República y cuatro reflejan los desórdenes de la zona del Frente Popular. En ese mismo año, veintiuna noticias nos informan sobre el bando nacionalista: seis sobre sus avances, dos sobre sus relaciones con el Eje, diez sobre actos y ceremonias, y tres sobre tareas de reconstrucción.

·En 1939, tres noticias hablan de los republicanos huidos a Francia, mientras veintinueve noticias están relacionadas con el bando nacionalista: nueve comentan sus últimos avances, trece recogen imágenes de desfiles y actos de celebración y homenaje, una se dedica al regreso del destacamento italiano a Roma, cuatro se detienen en las imágenes del regreso de la Legión Cóndor a Alemania, dos están dedicadas a las relaciones con el gobierno nazi, tres a las relaciones con Italia y una habla sobre la regularización de la situación política en la “nueva” España.

En total, nos encontramos unas dieciséis noticias directamente relacionadas con el bando del Frente Popular, en su mayoría dedicadas a mostrar los desórdenes y sus relaciones con el comunismo internacional o con las “decadentes” democracias liberales; y unas sesenta y cinco centradas en el bando franquista y que informan sobre sus avances, sus actos y ceremonias y, en menor medida, sobre sus relaciones diplomáticas.

Con la caída de Madrid y Valencia, el velo casi transparente que ocultaba la intervención germano-italiana en España se elimina y la arrogancia de la propaganda alemana exhibirá con orgullo las imágenes que acreditan la preparación y la calidad de sus tropas militares.

Las imágenes de la recepción oficial de la Legión Cóndor en Berlín coinciden en los distintos noticiarios alemanes que se pueden visionar en Filmoteca Española¹². Como es lógico, el hecho de haber sido editados por separado hace que no coincidan exactamente los fragmentos, ni su duración. Es decir, parece ser que las distintas productoras han adquirido las mismas tomas filmadas por un mismo equipo técnico. Por otra parte, fragmentos obtenidos de las mismas tomas aparecerán en las producciones de las que hablaremos en el siguiente apartado: *Deutsche Freiwillige in Spanien*, así como *Im Kampf gegen den Weltfeind*.

Por lo tanto, el material de origen de todas las imágenes de la recepción de la Legión Cóndor en Berlín fue el que se incluyó más ampliamente en el reportaje titulado *Heimkehr der Spanienkämpfer* [Regreso a casa de los combatientes en

12. Nos referimos a las ediciones de junio de 1939 recogidas en el *Catálogo general del cine de la guerra civil* con los siguientes encabezamientos *Fox Tönende Wochenschau* FTW 24/1939 (junio 1939), *Ufa Ton-Woche* UTW 458-25/39 (16 de junio de 1939) y *Tobis Wochenschau* TW 25/39 (junio de 1939).

España]. Este reportaje producido por la Ufa fue presentado a censura el 10 de julio de 1939. Incluía una parte de tres minutos dedicada al regreso de las tropas italianas a Nápoles que se continuaba con 13 minutos dedicados a los actos de bienvenida a la Legión Cóndor en Berlín¹³.

En junio de 1939 aparece en las pantallas alemanas *Deutsche Freiwillige in Spanien* [Voluntarios alemanes en España], un reportaje de unos 15 minutos producido por una organismo estatal de producción informativa, la *Deutsche Wochenschauzentrale*, dirigido por Fritz Hippler, uno de los principales responsables de la propaganda cinematográfica del régimen nazi. La película, subtitulada *Der erste Filmbericht vom Kampf der Legion Condor* [El primer reportaje de la lucha de la Legión Cóndor] se hizo por encargo del Mando Supremo de las Fuerzas Armadas alemanas y fue distribuido por Ufa. En la prensa cinematográfica (*Licht Bild Bühne*, 3 junio de 1939) se informa de que el material del film procedía de la Oficina de Cinematografía del Ejército de Tierra (*Heerfilmstelle*) y de los fondos que los noticiarios alemanes poseían a partir del trabajo de sus operadores.

Este documental, así como el que comentaremos a continuación, utiliza las imágenes de la guerra civil española con una libertad que sobrepasa todos los límites de la veracidad. Por ejemplo, para representar el “terror revolucionario” desencadenado tras la victoria del Frente Popular en febrero y que justifica el golpe de Estado, se utilizan imágenes de la Barcelona de finales de julio de 1936. Es decir, estas imágenes recogen hechos posteriores a los que supuestamente desencadenan. Incluso un suceso tan conocido como el asedio del Alcázar de Toledo, se presenta como anterior al golpe de estado del 18 de julio.

La irrupción del “Movimiento nacional” en una situación que se considera insostenible se realiza mediante tres elementos representativos propios de la concepción nazi del poder: el líder carismático, presentado a través de un cartel con el rostro de Franco (único nombre propio citado en el reportaje); el fervor patriótico nacionalista, con el cartel que incluye el lema falangista “¡Arriba España!” y las coordenadas ideológicas del fascismo, invocado con el saludo a la romana que realizan varios soldados.

El reportaje no olvidaría destacar al final cómo los soldados del Tercer Reich habían hecho una contribución decisiva a la victoria de Franco. La cuestión de la intervención militar alemana se construye con una gran profusión de imágenes de la Legión Cóndor, mientras la locución destaca la rapidez y la generosidad con la que había respondido Alemania a la voz de auxilio del pueblo español. Es entonces cuando aparecen las tomas aéreas de aviones en vuelo sobre la Península de la Magdalena (Santander), la llegada de materiales de guerra por tierra, mar y aire, el trabajo de montaje de maquinaria de guerra por parte de téc-

13. Este material censado en una copia de 16 mm. tiene una extensión de 175 metros.

nicos alemanes especializados, así como breves imágenes de bombardeos aéreos filmadas desde los propios aviones.

Por tanto, en algunos de los noticiarios posteriores a la victoria franquista, así como en los filmes de junio de 1939 se hacen públicas las imágenes confidenciales de la *Heerefilmstelle* (Oficina de Cinematografía del Ejército de Tierra) filmadas en el transcurso de la guerra civil española. Se trataba de imágenes destinadas a documentar la labor de los voluntarios alemanes, por lo que hasta el momento, habría resultado un material de circulación interna, que serviría de complemento a informes militares, e incluso como material de ayuda para la instrucción militar¹⁴. En *Deutsche Freiwillige in Spanien* aparecen por primera vez las imágenes que muestran oficiales alemanes instruyendo a soldados franquistas en el manejo de armas, imágenes de bombardeos desde el aire o la ejecución de operaciones combinadas tierra-aire. El reportaje acaba con filmaciones de la euforia de parte de la población madrileña tras la caída de la ciudad y de los actos de despedida de la Legión Cóndor en León.



Im Kampf gegen den Weltfeind [En lucha contra el enemigo del mundo, K. Ritter, 1939]

14. Una gran parte de estas filmaciones se hallan recogidas en el material sin sonido y con intertítulos en castellano que ha sido clasificado con el título (*Spanien 1938*). *Ejército nacionalista español* y que, con una duración de 193 minutos, conserva Filmoteca Española. La mayor parte del film está dedicada a presentar los ejercicios de instrucción militar realizados por oficiales alemanes en distintos cuarteles y escuelas militares españolas. Al final se ofrece una serie de imágenes de las líneas franquistas en el frente de Madrid y del estado del frente de Teruel en abril de 1938, con especial atención a los puentes destruidos por los "rojos". Puede verse su descripción detallada en el *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Algunas de las imágenes aparecidas aquí como parte de los ejercicios de instrucción aparecen en las películas alemanas de junio de 1939 como imágenes de combate.

Pero el primer éxito militar del Tercer Reich no podía quedar reducido a un breve reportaje y unas cuantas noticias. Había que aprovechar el interés por la presencia de los legionarios alemanes en las pantallas y alimentar el entusiasmo triunfalista que tanto interesaba a la propaganda nazi. Por eso, el 12 de junio de 1939 el director más experimentado en cine bélico, Karl Ritter, con producción y distribución de Ufa, estrenó el gran largometraje documental sobre la Legión Cónдор, *Im Kampf gegen den Weltfeind* [En lucha contra el enemigo del mundo], (K. Ritter, 1939), subtítulo *Deutsche Freiwillige in Spanien*, [Voluntarios alemanes en España], y que ofrecerá mucho más espacio para la inclusión del material filmado por la *Heerefilmstelle* (el documental tiene una duración total de 86 minutos). El objetivo de este film era, más que informar sobre el desarrollo de la guerra civil española, demostrar la imprescindible aportación del destacamento alemán a la victoria franquista y representar detalladamente la eficiencia de las fuerzas armadas alemanas en el campo de batalla.

La estructura en tres partes de *Im Kampf gegen den Weltfeind* ya aparece explicada en la publicidad del film¹⁵. Una parte inicial, la más extensa, muestra la crónica militar de la guerra de España hasta la ocupación de Cataluña. La segunda parte profundiza en el papel de la Legión Cónдор y en las características de su colaboración con el ejército nacionalista español. La tercera recoge imágenes del Desfile de la Victoria en Madrid, y de la despedida de la Legión Cónдор en León con la presencia destacada del “Generalísimo” Franco, así como el regreso triunfal a Hamburgo el 31 de mayo, con Göring como maestro de ceremonias, y los actos de homenaje a gran escala que Hitler presidió en Berlín el 6 de junio de 1939.

La primera parte del film incluye imágenes de disturbios obreros durante la

Im Kampf gegen den Weltfeind [En lucha contra el enemigo del mundo, K. Ritter, 1939]. La Cruz de España con Espadas, condecoración entregada a gran parte de los soldados alemanes que lucharon en España



15. Incluida en el diario *Film-Kurier*, 15 de junio 1939, y en el los materiales de publicidad conservados en el *dossier* con el título *Im Kampf gegen den Weltfeind* en el Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín).

Im Kampf gegen den Weltfeind [En lucha contra el enemigo del mundo, K. Ritter, 1939]. Los legionarios alemanes desfilan victoriosos a través de la Puerta de Brandemburgo de cuyo acceso central pende una bandera española.





Im Kampf gegen den Weltfeind [En lucha contra el enemigo del mundo, K. Ritter, 1939]. Distintas labores realizadas por la Legión Cóndor durante la guerra civil española: traslado de tropas desde África, preparación de una ofensiva (para lo que utilizan material fotográfico), formación de carros de combate, instrucción en el manejo de artillería de fabricación alemana.

Segunda República (en el *Catálogo general del cine de la guerra civil* son fechadas en mayo de 1931 y 1934), y de los primeros días de la guerra en Madrid, Barcelona y Toledo. Asimismo se hace una selección de imágenes recogidas en el transcurso de la guerra civil (“liberación” del Alcázar de Toledo, frente norte, frente de Aragón, caída de Cataluña, éxodo republicano hacia la frontera y “liberación” de Madrid, entre otras).

El film contiene secuencias que, hasta junio de 1939 eran inéditas. La intervención alemana se representa con imágenes de las labores de traslado de tropas de marroquíes y legionarios desde África hasta Cádiz, de la salida de la Legión Cóndor desde Hamburgo y su llegada a Cádiz en noviembre de 1936 en el buque *Golfo Paraná*. También se recogen imágenes de la base sevillana de las tropas alemanas y de la aviación alemana en Mallorca, así como de las distintas labores de instrucción, del papel de la *Luftwaffe* en la ofensiva del Norte, en la Batalla del Ebro, en Castellón y en el avance definitivo sobre Madrid y Valencia.

A partir de la mitad de la segunda parte, la elaboración del documental está mucho menos cuidada, de tal modo que se suceden una larga serie de filmaciones de operaciones militares sin apenas locución. Ocupan un lugar importante las

imágenes de combates aéreos, tras los que se asiste al ametrallamiento de una columna del ejército del Frente Popular. Seguidamente, se reconstruye el proceso de un ataque combinado desde la preparación de la operación en el Estado Mayor, para lo que se utilizan fotografías aéreas. Después de que la artillería alemana y la infantería española ocupen sus posiciones, los aviones reconocen el terreno y castigan las posiciones enemigas, mientras la infantería avanza apoyada por carros blindados. La operación finaliza con el júbilo de la población que recibe a los “libertadores”. La banda sonora de esta parte está constituida por sonido tomado de las acciones y ejercicios militares y locuciones concisas y esporádicas.

La estructura, por tanto, está totalmente desequilibrada y la segunda mitad del film parece haber sido acabada con bastante precipitación. Muy lejos queda el cuidadoso trabajo realizado en la estructura narrativa y expresiva de los documentales de Hispano Film. Precisamente, sobre la cuestión de las imágenes utilizadas, la productora alemana de *Helden in Spanien* se quejaba de que la Ufa había incluido sin permiso materiales de este documental de Hispano Film¹⁶.

A finales de agosto de 1939 la joven Radio Televisión Alemana (Deutsche Fernseh-Rundfunk) emitía en los locales públicos habilitados con receptores de televisión *Soldaten-Kameraden*. Se trataba de un reportaje sobre una jornada informativa llevada a cabo en el cuartel de la *Luftwaffe* en Kladow (Berlín) y en la que se animaba a los jóvenes a alistarse en el ejército alemán. En un momento de descanso, mientras varios soldados toman una cerveza, un suboficial alude con nostalgia a su experiencia con la Legión Cóndor en España con el fin de alentar a sus compañeros a participar en este tipo de misiones¹⁷. Este reportaje no recoge imágenes procedentes de España, pero es significativa la aparición de una versión nazi de la idea romántica de la guerra de España, poco antes de que los alemanes tuvieran su propia guerra. El hecho de haber luchado “contra el comunismo” en España se muestra ostensiblemente como un signo de distinción militar.

En vista del éxito de *Im Kampf gegen den Weltfeind* y ante la posibilidad de proponer un primer film bélico ambientado en la realidad presente del *Reich*, y con los más solemnes tintes épicos, Karl Ritter inicia en julio de 1939 el rodaje de una superproducción bélica de ficción: *Legion Condor*, que se ambientaba en la guerra de España a través de unos protagonistas que representaban a voluntarios alemanes de la *Luftwaffe*. La destacada cobertura que los medios de comunicación estaban realizando sobre la actualidad española había avivado el interés público por el nuevo papel internacional de Alemania, y no haría más que favorecer el éxito de *Legion Condor*.

El pacto de no agresión entre Alemania y la URSS, firmado el 23 de agosto de 1939 y roto por Alemania en junio de 1941, supuso la interrupción de rodajes y la retirada de películas que atacaran los principios o la dignidad de los países

16. En la correspondencia entre Bavaria Filmkunst, Munich, y su sucursal en Berlín con fechas 20, 26 y 29 de junio de 1939 (Bundesarchiv, R109I/1357a).

17. La fuente para esta información nos fue proporcionada por el Dr. VOIGT (Bundesarchiv-Filmarchiv), que la había extraído de una revista de programación televisiva. Este reportaje se conserva en el Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín).

firmantes. No olvidemos que una de las acusaciones más frecuentes entre los bandos enfrentados en España era el hecho de tener detrás a Alemania e Italia, en el caso de los franquistas, y a la Unión Soviética, en el caso del Frente Popular. Ello supuso el desplazamiento del tema y de las imágenes cinematográficas relacionadas con el mismo, de modo que toda la producción relacionada con la guerra civil y de marcado carácter anticomunista que seguía en las pantallas, se retiró. Seguramente, esta situación también supuso la interrupción del rodaje de *Legion Condor*. También es posible que ante la operación militar desarrollada para la ocupación de Polonia, la colaboración material que el ejército había prestado al rodaje tuviera que ser suspendida. Sea como fuere, el proyecto quedaría bloqueado definitivamente.

Pero este no fue el único proyecto de ficción relacionado con la guerra civil. Durante el Tercer Reich se realizaron al menos dos incursiones en el conflicto español. La primera tuvo lugar en el transcurso de la contienda e hizo de esta el espacio de desarrollo dramático de una historia de amor (heterosexual) y de camaradería entre soldados. En *Kameraden auf See*, que así se tituló, (*Camaradas en el mar*, Heinz Paul, 1938), se oculta la intervención alemana, aunque se defiende su legitimidad ética¹⁸. En la segunda, *Wunschkonzert* [Concierto a la carta] (Eduard von Borsody, 1940), la guerra civil española solo ocupaba un lugar importante en la historia de amor de sus protagonistas, pero aislado en el desarrollo de las líneas narrativas del film. En ella se reconoce la intervención, pero mostrando el carácter secreto que tuvo en su momento.

A principios de marzo de 1938 se estrena el largometraje de ficción *Kameraden auf See*, dirigido por Heinz Paul para la empresa Terra-Filmkunst. En este film, unos soldados alemanes de marina realizan tareas de vigilancia en las costas españolas para garantizar la aplicación de la legalidad internacional. Pronto les llega la noticia de que un barco alemán de civiles ha sido apresado por una partida de milicianos “rojos”. Los marinos protagonistas se verán obligados a elegir entre liberar a los pasajeros, siguiendo sus propios impulsos humanitarios, u obedecer las órdenes de la superioridad. Evidentemente, el film estaba hablando de la posición alemana con respecto a los acontecimientos en España. Además, en su publicidad, el film se ofrecía como un humilde homenaje a los 31 soldados alemanes muertos, y 74 heridos, en el bombardeo republicano del acorazado *Deutschland* el 29 de mayo de 1937 y que puso en serias dificultades diplomáticas al gobierno republicano. La presencia de la guerra civil en este film implica tanto la puesta en escena de elementos y conceptos ideológicos relacionados con el conflicto, como su utilización en la construcción dramática del film. No obstante, en ningún momento se recogen imágenes documentales relacionadas con la guerra civil española¹⁹.

18. Una versión subtitulada de *Kameraden auf See* pasó la censura en España el 9 de enero de 1939 con el título *Camaradas en el mar* para ser distribuida por Alianza Cinematográfica Española.

19. Aunque en el material relacionado con el film que conserva el Filmarchiv de Berlín no se hacen ninguna alusión a ello, el historiador HELMUT REGEL ha dicho identificar el acorazado *Deutschland* entre las imágenes de la marina de guerra que contiene el film. En HELMUT REGEL: “Han pasado – Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino”, en REINER ROTHER (ed.): *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1991, págs. 129-130.

El 30 de diciembre de 1940 se rodó *Wunschkonzert* [Concierto a la carta], un melodrama bélico desarrollado principalmente tras los frentes de batalla en una Alemania triunfante y optimista. La historia de amor de los dos protagonistas del film se ve fuertemente marcada, e incluso desplazada de las prioridades narrativas, por los acontecimientos más decisivos para Alemania desde el verano de 1936 (olimpiadas de Berlín, participación militar en la guerra civil española, invasión de Polonia...). La línea principal del argumento del film narra el inicio de una bonita relación amorosa en el transcurso de los juegos olímpicos de Berlín, en la que la joven Inge Wagner ve puesta a prueba su fidelidad cuando Herbert Koch, su amado teniente de la *Luftwaffe*, recibe la orden de marcharse en misión secreta por tiempo indefinido. La joven ignora todo lo demás, pero su amor la obliga a confiar en él el tiempo que sea necesario²⁰. El joven formará parte de la Legión Cóndor y volverá ascendido a capitán y con una condecoración, la Cruz de España con Espadas, que lucirá en el resto del film como un signo de distinción militar.

Sin profundizar en su significación ideológica anticomunista, la guerra civil aparece ocupando un espacio pequeño, pero señalado, en la justificación dramática del argumento del film. En *Wunschkonzert*, la guerra civil supone el inicio de la separación forzada de los dos jóvenes enamorados. Con lo que también se podría ver en esta cuestión una parábola de esperanza dirigida al pueblo alemán, que recuerda que el bienestar y el resurgir del orgullo nacionalista con la llegada de Hitler al poder, debían ser puestos a prueba durante la inevitable guerra que colocaría a Alemania en el lugar que merecía.

Es al principio del film (hacia el minuto 22) cuando la guerra de España aparece en pantalla y, eso sí, esta vez con imágenes documentales. Se utilizan 14 planos, el primero de ellos un mapa gráfico de la península que señala la situación de los frentes tras la toma franquista de Cataluña. El resto de los planos procede directamente de *Im Kampf gegen den Weltfeind* y forman parte de las filmaciones realizadas por la *Heerefilmstelle* y montada alrededor del minuto 60 del documental. Se trata de imágenes de ataques por tierra (un abanderado “nacional” que avanza entre dos carros de combate, o un tanque que atraviesa un muro de mampostería seguido por la infantería), y por aire (formaciones de cazas que bombardean un aeródromo y posiciones enemigas en el frente). Esta secuencia se resuelve en menos de un minuto.

La siguiente secuencia de *Wunschkonzert* nos sitúa directamente en un ataque aéreo sobre Polonia acompañado de una alegre marcha militar. Hace ya tres años desde la separación, sin embargo, el recién ascendido capitán Koch no podrá regresar todavía a su hogar para dar explicaciones a su paciente amada. La Patria vuelve a necesitar sus servicios. Desde la perspectiva nazi, Alemania tiene que

20. El espectador, sin embargo, sí que conoce los detalles de esta misión. Recordemos que la película se rodó y estrenó casi un par de años después de que la intervención alemana en España se hiciera pública tras la victoria definitiva del general Franco.



Seis imágenes aparecidas en *Wunschkonzert* [Concierto a la carta, Eduard von Borsody, 1940] y que procede del documental *Im Kampf gegen den Weltfeind* [En lucha contra el enemigo del mundo, K. Ritter, 1939].

devolver la libertad y la dignidad a Prusia oriental. La frontera polaca es violada y se inicia la guerra en Europa. España ya es pasado; no obstante, la alusión a la guerra civil española estará presente en el resto del film a partir de un detalle: junto a los distintivos de su cuerpo militar (la *Luftwaffe*) y de su condición de piloto, Herbert portará la distinción de la Cruz de España con Espadas (en el lado derecho de su guerrera)²¹.

En 1940, aunque España ya no es actualidad, sí que forma parte de la historia reciente de los éxitos militares alemanes. Como se dijo anteriormente, la guerra de España se habrá convertido a partir de símbolos como este en una distinción militar propia de la mitología del nacionalsocialismo. Como veremos, también en las salas de cine, aquel primer éxito militar alemán sería invocado de forma más o menos sutil en los años del nacionalsocialismo en guerra.

PRODUCCIONES EXTRANJERAS PRO-FRANQUISTAS EN LAS PANTALLAS ALEMANAS

A partir del 21 de junio de 1941 se produjo un importante cambio de situación con la irrupción de las tropas alemanas en territorio soviético, mediante la llamada “operación Barbarroja”, que traicionaba violentamente el pacto de no agresión germano-soviético. De nuevo, resultó necesaria la introducción de nuevos

21. Existían tres modalidades de esta condecoración: una en bronce (recibida por 8.462 voluntarios), otra en plata (recibida por 8.304), y otra en oro y diamantes (entregada a 27 destacamentos voluntarios). Es difícil saber cuál es la que porta el protagonista de *Wunschkonzert*. Téngase en cuenta que unos 16.000 voluntarios pasaron por territorio español durante toda la guerra civil. Véase RAÚL ARIAS RAMOS: *La Legión Cóndor. Imágenes inéditas para su historia*, Agualarga, Madrid, 2002, pág. 204.



Una Cruz de España con Espadas en *Wunschkonzert* [Concierto a la carta, Eduard von Borsody, 1940]

22. Las fuentes para conocer la travesía alemana de los filmes que comentamos a continuación han sido las fichas de censura conservadas en el Filmarchiv y el diario cinematográfico berlinés *Film Kurier*.

23. Esta película se rodó en versión italiana y española. El protagonista de la italiana era Fosco Giacheti, que también había protagonizado la versión única *L'assedio dell' Alcazar/Sin novedad en el Alcázar*. El protagonista masculino de la versión española, *Frente de Madrid*, fue el actor español Rafael Rivelles. En las dos versiones aparecían como co-protagonistas los españoles Conchita Montes y Juan de Landa.

filmes anticomunistas. Fue entonces cuando aparecieron en las pantallas alemanas varias películas en las que la guerra civil española era un elemento fundamental en la ambientación y la acción principal. Se trataba de nuevas producciones italianas y españolas, aunque también hubo reposición de títulos anteriores²².

L'assedio dell' Alcazar / Sin novedad en el Alcázar (Augusto Genina, 1940) había sido el gran éxito de la Bienal de Venecia, despertando un gran interés especialmente entre quienes esperaban que el fascismo y el nazismo crearan mitos cinematográficos reconocidos más allá de afinidades ideológicas. *Alcazar*, como se tituló en su versión alemana, se llevó a los laboratorios de doblaje a finales de mayo de 1941, pasó la censura el 26 de septiembre de 1941, recibiendo la calificación de “especialmente valioso artísticamente y para la política nacional”, y fue estrenada en Berlín el 31 de octubre de 1941.

Carmen fra i Rossi (Edgar Neville, 1939), la versión italiana de *Frente de Madrid*, fue acogida en las pantallas alemanas con el título *In der roten Hölle* [En el infierno rojo]. Empezó su proceso de doblaje en mayo de 1942, fue examinada por la censura el 9 de noviembre y se estrenó en Berlín el 17 de noviembre de 1942²³.

Más difícil de conciliar con la ideología nacionalsocialista fue la exhibición, sin demasiado entusiasmo publicitario, de la versión alemana de la película española

Raza (J. L. Sáenz de Heredia, 1941) titulada *Blutzeugen* [Mártires]. La película no recibió ninguna categoría especial en su paso por censura el 7 de diciembre de 1943 y se estrenó en Stuttgart el 10 de diciembre de 1943. En febrero de 1944 un añadido en su expediente de censura le otorga con carácter retroactivo la categoría de “meritoria”²⁴.

Las imágenes de la guerra civil española habían regresado esta vez a las pantallas alemanas haciendo coincidir el recuerdo dulce de una victoria anterior en España con el miedo de una amenaza que todavía estaba viva en Moscú y a la que había que aniquilar. La victoria sobre el comunismo ya había sido posible en 1939 y, a finales de 1942, Alemania debía afrontar su destino histórico, que pasaba por una derrota total del comunismo.

NOTAS SOBRE LAS FILMACIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Como señaló el historiador del cine W. M. Hamdorf, “también las filmaciones tienen su biografía”²⁵. Y, además, su naturaleza reproductible junto a los problemas para regular los derechos de propiedad en una situación de guerra hacen que algunas de las imágenes más efectivas se repitan y aparezcan en los contextos y con los sentidos más dispares. Los largometrajes documentales de propaganda sobre los que hemos hablado son filmes “de montaje” (*compilation films*), en los que se utiliza gran cantidad de material extraído de noticiarios, pero también filmaciones procedentes de organizaciones de ambos bandos o reconstrucciones de hechos.

Las distintas representaciones cinematográficas de la guerra civil española realizadas en la Alemania nazi fueron posibles a partir de imágenes obtenidas básicamente desde cuatro tipos de situaciones:

·A través de medios regulados para la obtención de imágenes de actualidad, es decir, mediante la utilización de equipos de una productora destinados a la filmación de imágenes para noticiarios y documentales, o mediante la adquisición de estas imágenes a otras empresas o instituciones.

·También resultaba lícito el hecho de recurrir a producciones preexistentes, incluyendo filmes de ficción y películas realizadas antes del estallido de la guerra, en las que aparecían imágenes susceptibles de ser utilizadas.

·Más propio de un país en guerra era la incautación de imágenes encontradas en el avance de las tropas y que habían sido propiedad del enemigo.

·El caso más claro de ilegalidad sería la apropiación manifiestamente ilícita de material a través de contratapado, o directamente mediante el robo.

Con respecto a la tercera situación, el inicio de *Helden in Spanien* ofrece la versión oficial de cómo llegaban a parar al bando franquista las filmaciones de la

24. La película se había estrenado de forma restringida y en versión original, seguramente subtitulada al alemán, en enero de 1942.

25. W. M. HAMDORF: “Film als Quelle”, en *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv, Bundesarchiv-Filmarchiv*, Koblenz, 1995, págs. 84-85.

zona republicana: “El material filmico del bando rojo español cayó en manos de las tropas de Franco en su victorioso avance”. En efecto, gran parte del material era captado por la llamada Brigada de Recuperación, que se incautaba de todos los bienes de valor, entre ellos películas o materiales filmicos, cuando las tropas nacionalistas avanzaban en sus posiciones y tomaban nuevos territorios. Sin embargo, como ha advertido Hamdorf²⁶, muchas veces esta solo era una forma de justificar la posesión de un material que había sido conseguido por medios clandestinos. El historiador alemán ha señalado cómo el noticiario alemán *Ufa Wochenschau* llegó a mostrar tomas filmadas por Roman Karmen antes que el noticiario soviético al que iban destinadas. Por otra parte, Martín Patino²⁷ cuenta que el propio Joaquín Reig Gozalbes ha llegado a reconocer que contratipaba material republicano cuando el negativo hacía escala en Berlín en su viaje hacia los laboratorios moscovitas.

Otro ejemplo de las artimañas con las que desde Alemania se podía conseguir material republicano está descrito con todo detalle en el artículo de Santiago de Pablo Contreras, “Un cineasta amateur desconocido y la guerra civil en el País Vasco”²⁸. En este trabajo se recoge el caso de la desaparición de material filmado dos días después del bombardeo de Guernica, que tuvo lugar el 26 de abril de 1937, por un cineasta aficionado: Agustín Ugartechea. El material, que contenía imágenes que demostraban que la destrucción de Guernica fue causada por un bombardeo aéreo, fue entregado para ser revelado a un laboratorio en París de la empresa de origen alemán Agfa. Nemesio M. Sobrevila, que preparaba en el exilio su film *Guernika* (1937), sobre la destrucción de la ciudad tras el ataque aéreo alemán, se enteró de la existencia de este material y consiguió que Ugartechea se lo cediera para utilizarlo en su film. Tras recoger la película revelada, observaron que les había sido entregado un material que no tenía nada que ver con lo que Ugartechea había filmado. Ante la lógica reclamación, el laboratorio devolvió una pequeña parte de la filmación original.

El material republicano era considerado por sí solo un documento de gran eficacia a la hora de demostrar el caos y la barbarie que, según los nacionalistas, imperaban en la zona republicana. Imágenes procedentes de películas de dicho bando se convirtieron en algunos de los principales argumentos de la propaganda franquista. En los documentales de Hispano Film nos encontramos constantemente con imágenes del *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936), que si bien en un principio sirvieron para defender la vía de la revolución anarquista como único camino necesario y justo para el pueblo español, en manos franquistas las imágenes fueron empleadas para denunciar la falta de autoridad en la zona del Frente Popular, donde ni siquiera se podía evitar que las masas profanaran tumbas.

26. WOLFGANG MARTIN HAMDORF: “Madrid-Moscú. La guerra civil Española vista a través del “cine de montaje” soviético”, en VV.AA.: *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, Centro Galego de Artes da Imaxe / AEHC, Lugo, 1995, pág. 130.

27. BASILIO MARTÍN PATINO: “Las filmaciones de la guerra de España”, en *La guerra civil española* (Catálogo de la exposición coordinado por PEDRO GONZÁLEZ GARCÍA), Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pág. 31.

28. En JOSÉ ANTONIO RUIZ ROJO (coord.): *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de historiadores*, Diputación Provincial y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Guadalajara, 2002, págs. 65-78.

También hay que tener en cuenta que una parte importante de la producción del Departamento Nacional de Cinematografía, dentro de ella el *Noticario Español*, se editó en Berlín durante los años de la guerra civil, lo cual puso una gran cantidad de materiales a disposición de las distintas entidades interesadas en la producción de propaganda pro-franquista.²⁹

Como se ha podido ver, en Alemania también hubo un nutrido flujo de imágenes de noticiarios de distintas nacionalidades, que seguirían siendo usadas en reportajes y documentales posteriores. Posee un particular interés el material fílmico generado por la *Heerefilmstelle*, que documenta la intervención alemana en España, así como las filmaciones controladas y organizadas por la propaganda estatal de los actos de bienvenida y homenaje a la Legión Cóndor y sus héroes. La existencia del expediente de censura de este material y el hecho de que las mismas tomas sirvan para elaborar noticias de distintas productoras, muestran cómo la censura no era el único medio de control sobre la imagen. Desde el gobierno se organizan detalladamente los actos y las autoridades encargadas del control de la información disponen las perspectivas desde las que se filmará y los momentos que se considerarán más brillantes. El control sobre las imágenes que registraron actos tan relevantes en los que estaban presentes los elementos más destacados del régimen nazi (Hitler y autoridades del partido, cúpula militar, símbolos o alusiones a los héroes fallecidos por la Patria) era absoluto.

100

En estos filmes, sobre todo cuando se trata de documentales de montaje, nos encontramos con imágenes aplicadas con una llamativa inexactitud cronológica y geográfica. La prioridad en estos casos es que las imágenes respondan a las necesidades narrativas y dramáticas de las distintas partes del discurso del que forman parte constituyente. Por lo tanto, en muchas ocasiones, estas imágenes sirven para representar situaciones que resultan ajenas a su contenido o a su sentido original. Por ello, en la crónica de la guerra y de los hechos inmediatamente anteriores, el criterio cronológico no es prioritario. La estructura de base se fundamenta a partir de un esquema simple y claro con introducción, nudo y desenlace.

Observemos el caso particular de los documentales de Hispano Film, cuya estructura responde a la del cuento clásico. La secuencia podría detallarse de la siguiente forma: Dominio del bien - Amenaza del mal - Enfrentamiento decisivo - Reestablecimiento del bien; que, en su versión más reduccionista, se corresponde con: La España del espíritu católico y las tradiciones - Introducción de ideas comunistas, extrañas a la idiosincrasia española - Enfrentamiento entre los elementos que defienden la España tradicional y los que defienden la revolución comunista - Victoria definitiva de “lo español” (con los aderezos falangistas).

También la función dramática de los elementos que constituyen el relato: el país

29. N. del E. Véase en este mismo volumen el artículo de Rafael R. Tranche.

idílico, el Apocalipsis revolucionario, los héroes “nacionales”, los enemigos “rojos”, la guerra y la victoria definitiva del bien contribuyen a la identificación de discursos políticos como este con el cuento clásico.

Las imágenes, por lo tanto, se agrupan según las necesidades dramáticas y expresivas de cada parte del relato. En la primera parte, en la que se construye una imagen idílica de España y de los españoles, aparecen imágenes del patrimonio arquitectónico español (catedrales, castillos, palacios, con especiales alusiones a la Alhambra y, sobre todo, al Escorial), y otras que ilustran el carácter esforzado y, a la vez, alegre de los españoles (imágenes de campesinos trabajando y cantando o un grupo de baile flamenco).

En la siguiente parte, cuando es necesario mostrar el proceso de introducción del comunismo en España, así como su escalada de destrucción, nos encontramos con los siguientes grupos de imágenes, que con frecuencia no se corresponden con su orden temporal: proclamación de la II República Española (con gran cantidad de imágenes de Madrid), revueltas y enfrentamientos entre manifestantes y policías (en distintos altercados entre 1931 y 1936, las elecciones de febrero de 1936, filmaciones realizadas tras el 18 de julio en distintas ciudades españolas, en las que se muestran las consecuencias de los violentos combates contra los militares rebeldes, así como daños ocasionados al patrimonio religioso durante el periodo republicano y tras el golpe de estado del 36). Tampoco las imágenes se hacen corresponder siempre con el lugar donde fueron tomadas. Por ejemplo, la gran cantidad de imágenes de los efectos de bombardeos franquistas sobre Madrid apareció desde muy pronto en la propaganda pro-franquista para representar bombardeos en su propia zona.

Es evidente que todas estas noticias, reportajes o documentales de montaje se sitúan en unas directrices políticas muy claras que pretendían poner en pie toda una iconografía cinematográfica para su ideario político: la representación de un supuesto y apocalíptico proceso revolucionario, la definición de los bandos a través de una dialéctica de fuerzas enfrentadas a muerte, identificada con la lucha entre el bien y el mal, una idea de España, una elaboración muy cuidada de la guerra, y una proyección internacional que denuncia, y seguramente magnifica, la implicación y los intereses soviéticos en España.

Para dotar del sentido ideológico deseado a las imágenes, nos encontramos con una serie de instrumentos técnicos que forman parte de una experimentada retórica de la imagen cinematográfica. Veamos algunos de ellos:

·Las secuencias y noticias situadas en el bando franquista se construyen con un carácter unitario, reconstruyendo actos y procesos completos (toma de Málaga, final del Frente Norte, etc.). Frente a ello, las imágenes procedentes de la zona

del Frente Popular son acumulaciones de movimientos y actos aislados que no parecen responder a un plan organizado por quienes los dirigen.

·Insistiendo en lo explicado anteriormente, la elección de los planos con los que se construye cada secuencia, y cada concepto ideológico, no siempre depende de la correspondencia de la utilización de las imágenes con su procedencia, sino que en muchísimos casos, la elección de estos planos se debe a la adecuación de su contenido y de sus valores estéticos con las necesidades narrativas y expresivas del discurso fílmico.

·También la disposición de los planos y las relaciones establecidas entre ellos a través del montaje es utilizada para otorgar a las imágenes sentidos muy alejados de los originales. Un caso paradigmático, representado en todos los documentales propagandísticos de Hispano Film es el de la secuencia en la que un agradecido y alegre embajador soviético, Marcel Rosenberg, mientras recibe el cariño de la multitud, se propone como contraplano de las imágenes de las momias exhumadas en el convento de las Salesas en Barcelona. Evidentemente, a través del montaje el embajador parece ser el inductor de la profanación.

·Mientras se nos presenta continuamente a los líderes del bando nacionalista, quedando especialmente destacada la presencia de Franco, rara vez aparecen los dirigentes que coordinan los esfuerzos de la España del Frente Popular. Si lo hacen, no se citan sus nombres.

·La construcción sonora de las secuencias también es muy significativa. Para escenas del bando nacionalista fuera del frente de batalla, es muy frecuente el acompañamiento de marchas militares y de dos himnos: el “nacional” (la monárquica *Marcha Real*) y el de Falange Española y de las JONS (el *Cara al sol*), este último, en algún caso, con una interpretación coral al unísono de la letra. En las escenas situadas en la zona del Frente Popular, es frecuente la inserción de voces confundidas entre sí, de disparos aislados, o de distintos ruidos. A veces las imágenes de destrucción atribuidas de forma más o menos explícita a la voluntad destructiva de los revolucionarios, se acompañan de fragmentos de música orquestal con carácter tenebroso, triste o inquietante (con un uso de la música cinematográfica propio del sinfonismo clásico); incluso hay casos en los que piezas identificadas con el enemigo, como el himno de la Internacional Comunista, aparece orquestado y armonizado (en tonalidades menores y a través de expresivas disonancias colocadas en puntos estratégicos de la partitura), de tal modo que adquiere también el citado carácter tenebroso e inquietante.

·Uno de los instrumentos fundamentales para otorgar sentido a las imágenes es, por supuesto, la locución. Se trata de la forma más sencilla y directa de atribuir significados, muchas veces engañosos, a las imágenes. Véase, por ejemplo, cómo

las filmaciones de una Guernica asolada por los bombardeos aéreos son propuestas como prueba inapelable de que los *rojos* habían incendiado y dinamitado la ciudad.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La censura alemana otorgaba a sus certificados una fecha de caducidad que obligaba a revisar las películas en caso de que su exhibición fuera a exceder el período de tiempo prescrito. Gracias a ello, podemos saber que *Kameraden auf See*, *Helden in Spanien*, *Im Kampf gegen den Weltfeind*, e incluso *Romancero marroquí*, en su versión alemana, fueron repuestas, o bien habían continuado circulando de algún modo por las pantallas del *Reich*, y se pretendía que su exhibición continuara más allá de la fecha fijada para revisión en el primer expediente de censura³⁰. Se trató de un mero trámite que no introdujo ninguna objeción al contenido del film y que se limitó a ratificar las calificaciones otorgadas en el primer examen de censura. Sin embargo, este trámite nos revela el hecho de que estos filmes siguieran ofreciendo interés, o continuaran resultando útiles a la propaganda alemana hasta prácticamente la caída del régimen nazi.

La Alemania nazi construyó su propio discurso romántico sobre la guerra civil española. Ese discurso, estuviera más o menos conscientemente cerca de la verdad, resultaba de gran utilidad a la hora de influir en distintas opiniones públicas, e hizo posible que la mayoría de los soldados alemanes que lucharon en España creyeran que su entrega en la guerra no solo serviría a la gloria de Alemania, sino también, para el bien del pueblo español.

El cine ocupó un lugar decisivo en la construcción y difusión del discurso nazi sobre la guerra civil española, no solo por el valor de las imágenes que se filmaron por iniciativa alemana, y por la cantidad de noticias y documentales que se produjeron, sino por la difusión que estas imágenes y producciones tuvieron en los meses de junio y julio de 1939. Y no olvidemos que para la propaganda alemana se trataba de un momento decisivo en el que había que preparar al pueblo para la invasión inminente en Polonia, y el consiguiente peligro de que la paciencia del Reino Unido y Francia se pudiera acabar con una resolutive declaración de guerra. El pueblo tenía que volver a confiar en el poder militar que el gobierno nazi había resucitado con una fuerza sin precedentes, y las imágenes de la Legión Cóndor regresando a la todopoderosa Alemania después de pasearse victoriosa sobre el infierno de España fortalecieron, sin duda, los sentimientos de adhesión al líder que sentaría con sus decisiones las bases de un país poderoso por muchos siglos.

30. *Kameraden auf See* volvió a ser examinada el 14 de julio de 1941 y el 31 de julio de 1944, *Helden in Spanien* fue revisada el 29 de abril de 1942, *Der Stern von Tetuan*. *Marokkanische Romanze* volvió a pasar censura el 21 de enero de 1943, y el documental *Im Kampf gegen den Weltfeind*, el 6 de enero de 1943 y el 11 de febrero de 1944.



España heroica, (F. C. Mauch, P. Leven y J. Reig, 1937-1939). Cortesía Filmoteca Española.

Imágenes para el mito de una guerra lejana. Filmaciones de la guerra civil española para las pantallas alemanas (1936-1944)

Este artículo estudia la presencia y el tratamiento del tema de la guerra civil española en las pantallas alemanas entre 1936 y 1945. En él, distinguimos la producción controlada por los servicios de propaganda franquista de la impulsada por el ministerio alemán de Propaganda. A través del recorrido por estas producciones, analizaremos la heterogeneidad en la procedencia y la naturaleza de las filmaciones que las conforman. También comprobaremos cómo, independientemente de lo que pudieron representar en un principio, a partir de ellas se articulan discursos políticos capaces de obedecer a distintas necesidades y coyunturas.

Palabras clave: Historia del Cine-España-Alemania, guerra civil española, propaganda, nacionalsocialista, franquista, filmaciones.

Images for the myth of a far-away war. Films on the Spanish Civil War shown in Germany (1936-1944)

This article looks at how the Spanish Civil War was dealt with in films shown in Germany between 1936 and 1945. On one hand, there were films produced by the Franco propaganda office and on the other were those produced by the German Ministry of Propaganda. We analyze the diverse nature and origins of these films, and look into how, apart from what they may have been initially meant to represent, they articulate political discourses that responded to distinct necessities and situations.

Key words: History of Spanish-German cinema, Spanish Civil War, propaganda, national-socialist, Franco regime, films