

El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinemato/gráfica del bando nacional en la Guerra Civil*

Rafael R. TRANCHE**

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 20 de junio de 2007

Aceptado: 30 de junio de 2007

Los últimos años han sido propicios para el balance, la recuperación y el estudio sobre lo que verdaderamente supuso la Guerra Civil. Hemos llegado a un punto en el que, incluso, se han investigado aspectos específicos y muy detallados del conflicto. Uno de ellos es la actividad cinematográfica durante el mismo donde, por el momento, la aportación más relevante se ha hecho desde una perspectiva documental: censar y catalogar toda la producción inscribiéndola en sus coordenadas históricas¹. Pero, tras este paso decisivo, queda una tarea esencial: abordar cada obra analizando sus contenidos y sus mecanismos de sentido en relación con los medios de comunicación (prensa, radio, fotografía, cartel...), las estrategias de los partidos y sindicatos y las campañas de los aparatos de Estado de uno y otro bando. Y entenderla además como espacio fértil sobre el que se acuñarán los mitos y símbolos que el curso de la guerra va generando. El reto es complejo, pues parte de esos mitos cristalizan para formar parte del imaginario vigente de la Guerra Civil². Sólo entonces podremos determinar el papel que jugó como instrumento de movi- lización social y de adoctrinamiento.

Aquí intentaremos desvelar cómo se elabora un tema esencial de la contienda desde los servicios de propaganda del llamado “bando nacional”: la ocupación de ciudades. Sin duda, este fue uno de los principales ámbitos del combate propa- gandístico en ambos bandos. La dialéctica ocupación/defensa estuvo en el centro

* 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*, Ministerio de Educación y Ciencia (2004-2007).

** Universidad Complutense de Madrid

¹ Véase al respecto el partidista estudio de Carlos Fernández Cuenca *La Guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, 2 vol. y las más recientes y decisivas aportaciones: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, edición a cargo de Alfonso del Amo, Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1996 y Rosa Álvarez Berciano y Ramón Sala Noguera, *El cine en la zona nacional*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000.

² Véase al respecto Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

de numerosas campañas que alimentaron publicaciones, carteles y películas. Si en un caso se fabulaba con la inminencia de la victoria, en el otro se trataba de crear un clima de resistencia heroica ante la población. El escenario privilegiado de estas campañas no fue otro que Madrid, el corazón de la España republicana y, al tiempo, la pieza más añorada de la “reconquista” nacional. Frente estable durante casi toda la guerra, ambos bandos se esforzaron por ganar la batalla psicológica de su dominio. Así, mientras en el lado republicano Madrid se convierte en el símbolo de la lucha (plasmada en el memorable lema “No pasarán”), de la resistencia civil (frente a los frecuentes bombardeos y ataques de un ejército regular) y de la solidaridad internacional; para el nacional la ciudad (punta de lanza de las tropas de Franco y cercada heroicamente) ha sido secuestrada, pervertida y desposeída de sus esencias tradicionales.

Precisamente, concentraremos el estudio en esta elaboración, previa a la ocupación definitiva, a través del aparato oficial de propaganda que asume la Falange (ya unificada) en febrero de 1938. Para ello nos detendremos en dos ámbitos destacados de la propaganda y en sus interinfluencias, presentados a través de formatos propios de los medios de comunicación: los noticiarios y documentales cinematográficos y las revistas gráficas.

2.

Efectivamente, en febrero de 1938 se constituye la nueva Delegación Nacional de Prensa y Propaganda dentro del Ministerio del Interior que dirige Ramón Serrano Suñer (a su vez Presidente de la Junta Política de FET y de las JONS). Esta Delegación contará por primera vez con una división eficaz de competencias: la Dirección General de Propaganda, encomendada a Dionisio Ridruejo, y la Dirección General de Prensa, a cuyo frente se sitúa a José Antonio Giménez Arnau. Dependientes de ambas Direcciones se crean varios departamentos: un Servicio de Radiodifusión, cuyo Jefe es Antonio Tovar, Teatro que se confía a Luis Escobar, Plástica a Juan Cabanas, Ediciones a Pedro Laín Entralgo, Propaganda en los Frentes al coronel Morales, Propaganda directa a Juan Ramón Masoliver y una sección dedicada al cine, con el nombre de Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), a cargo de Manuel Augusto García Viñolas.

Estamos ante un momento decisivo en la configuración del aparato de Estado franquista basado, inicialmente, en un proyecto de clara inspiración fascista y a través del cual se intenta crear una suerte de “propaganda total” o como reconocerá más tarde el propio Ridruejo una propaganda que “apuntaba al dirigismo cultural y a la organización de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes”³. Es decir, un intento de adoctrinar desde todos los ámbitos, no sólo con la propaganda de choque presente en prensa, radio y cine; sino a través de la cultura, la escuela, la religión y hasta la ordenación de lo cotidiano. Al tiempo, los propios hechos

³ Dionisio Ridruejo, *Con fuego y con raíces casi una memoria*, Barcelona, Ed. Planeta, 1976, pág. 130.

bélicos darán pie a toda una constelación iconográfica de gestas y lugares que reforzará eficazmente todos estos mecanismos. La tesis de fondo es, ni más ni menos, regenerar España. Así se expresaba sin ambages (en una maniobra preparatoria previa) en la Orden de 14 de enero de 1937 que creaba, en su primera formulación, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda:

La gran influencia que en la vida de los pueblos tiene la propaganda en sus variadas manifestaciones, y en el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes llevadas a cabo en los últimos años... aconsejan reglamentar los medios de propaganda y difusión a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción nacional que el nuevo Estado ha emprendido⁴.

Este nuevo Estado, por tanto, está librando una batalla para volver a las esencias (traicionadas desde la implantación de la República), para recomponer lo que está destruido, no sólo ni principalmente en lo físico, sino en lo moral. “El régimen de Franco iba a ser... un régimen totalitario: no sería una mimesis de los modelos alemán, italiano o portugués, sino una fórmula propia, cuya originalidad se basaría en la apelación continua al pasado español —a la España de los Reyes Católicos y a la España imperial— y en el entronque con las directrices de la Iglesia católica”⁵.

3.

Precisamente por estas fechas la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange emprende una intensa actividad en la edición de revistas con una clara delimitación de objetivos. La primera en aparecer fue *Jerarquía* en el invierno de 1936 como un espacio consagrado al ensayo y la reflexión política. “La revista representó perfectamente las dimensiones ideológicas del peculiar momento de Falange —el ferviente heroísmo y la defensa de los valores religiosos—, pero también supuso la aportación de un grupo joven y valioso, preocupado en la búsqueda del *ethos* del perfecto militante”⁶. Frente a la difusión elitista (y limitada a cuatro únicos números) de *Jerarquía*, la Delegación se volcará en la edición de dos publicaciones con un gran protagonismo gráfico. El centro de operaciones se situará en San Sebastián, según el plan establecido previamente por Vicente Cadenas como primer Jefe de Prensa y Propaganda de Falange.

Por un lado *Vértice*, revista de periodicidad mensual, dirigida por Manuel Halcón, cuyo primer número aparece en abril de 1937. En ella participan destacadas firmas de la intelectualidad falangista y del bando nacional. Los contenidos son muy diversos pero lo más llamativo es su cuidado diseño y la hábil combinación entre imágenes, ilustraciones y textos doctrinales. Por otro *Fotos*, que arranca el 25 feb-

⁴ Orden de 14 de enero de 1937 (BOE 17 de enero) creando la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda.

⁵ Juan Pablo Fusi, *Franco autoritarismo y poder personal*, Madrid, Ed. Taurus, 1995, pág. 76.

⁶ José Carlos Mainer, *Falange y literatura*, Barcelona, Ed. Labor, 1971, pág. 41.

ro 1937 y se publica semanalmente, es la revista ideada para llegar a amplias capas de la población utilizando la fórmula del reportaje gráfico como reclamo central⁷. De hecho, esta publicación dirigida por Manuel Fernández Cuesta, llevará acabo una intensa actividad en la cobertura informativa de los frentes hasta el final de la guerra y ofrecerá impactantes testimonios fotográficos de la misma. A través de estos reportajes filtrará una feroz propaganda con las más diversas estrategias (donde la contrapropaganda con materiales gráficos del enemigo constituye un recurso habitual). Esta misión sería destacada por el propio Vicente Cadenas: "...[su] importancia es enorme, ya que, de tipo análogo al de *Estampa y Crónica*, y por lo tanto de gran popularidad entre las clases humildes, podrá ejercer una gran influencia desde el punto de vista de nuestra doctrina"⁸. *Fotos* toma como referencia las grandes revistas ilustradas de la época (*Life*, *Vu*), de ahí que otorgue el máximo protagonismo a la fotografía y a la forma de encuadrarla y componerla en la página junto a los textos y elementos tipográficos⁹.

Así pues, *Vértice* y *Fotos*, heredadas por la nueva Delegación Nacional de Prensa y Propaganda en febrero de 1938, se convertirán en los medios de expresión de mayor alcance durante la guerra en el bando nacional gracias a su amplia tirada y a la hábil combinación de prensa popular (más en el caso de *Fotos*) y dosificación de consignas¹⁰.

Por otro lado, las conexiones con la producción cinematográfica del DNC (sobre todo su noticiario) son tanto formales como estratégicas y parten de un fenómeno de contagio propio de la época. "De algún modo podemos afirmar que ambos medios se contaminan mutuamente. El noticiario toma el formato de la revista ilustrada, con una clara preeminencia de la imagen sobre el texto (que, en todo caso, sólo banaliza la potencial sugerencia de la imagen). Por su parte, el reportaje gráfico recurre a estrategias de "secuencialización" y montaje propias del cine, guiando al lector hacia una lectura integradora"¹¹.

4.

Por lo que respecta al DNC, pese a la improvisación y a la precariedad de medios, consigue aglutinar a la mayoría de operadores y técnicos que hasta ese

⁷ Para facilitar su difusión se repartía gratuitamente entre los soldados.

⁸ Vicente Cadenas recogido en *Revistas y Guerra 1936-1939*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, págs. 167-168.

⁹ La importancia que la fotografía tuvo como instrumento propagandístico en las revistas ilustradas ha sido destacada en la reciente exposición *Revistas y Guerra 1936-1939* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 enero-30 abril 2007): "Al revisar las revistas estudiadas hasta este punto, queda claro que la fotografía desempeñó un papel esencial en la elaboración de la propaganda en toda España, sin distinción de partidos políticos o sindicatos", Jordana Mendelson, *ibidem*, pág. 237.

¹⁰ Sin olvidar la incidencia específica que tuvo "*Y*" revista de la mujer nacional sindicalista (de periodicidad mensual y editada también en San Sebastián desde febrero de 1938) en su labor de adoctrinamiento sobre la población femenina.

¹¹ Rafael R. Tranche, "Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad por frontera" en Rafael R. Tranche (ed.), *De la foto al fotograma*, Madrid, DocumentaMadrid/Ed. Ocho y medio, 2006, pág. 16.

momento habían colaborado con las fuerzas sublevadas, creando un equipo de reconocida solvencia ideológica y profesional¹². Por un lado, su director García Viñolas cuya experiencia previa como periodista en *El debate* se pondrá de manifiesto en la supervisión y redacción de los textos para los noticiarios y documentales, así como Antonio de Obregón (también periodista y escritor, habitual colaborador de *Vértice*), José Manuel Goyanes (escritor y productor que había estado en la Sección de Cinematografía de FET y de las JONS) y Edgar Neville (que escribirá y dirigirá varios documentales para el Departamento). Los cuatro tendrán una destacada participación en la concepción y organización de los productos del Departamento. Por otro, técnicos que venían de las productoras CEA y CIFESA y pasarían después por la Sección Cinematográfica de FET y de las JONS antes de conformar la plantilla del DNC. Todos ellos son profesionales experimentados en el cine de ficción, pero poco habituados al trabajo de documentales y noticiarios y menos a retratar una guerra tanto en el frente como en la retaguardia. Esta circunstancia es importante pues determinará el resultado obtenido. No obstante, se trata del conjunto documental más destacado y homogéneo del bando nacional (y el mejor conservado)¹³. Tanto la producción anterior de Falange como las iniciativas privadas de Films Patria y CIFESA apenas superaron el grado de tentativas¹⁴.

La producción, si bien tardía respecto al curso de la guerra, no deja de ser sorprendente en comparación con lo que hasta entonces se había hecho en la zona nacional: entre junio de 1938 y abril de 1941 produce 32 ediciones del llamado *Noticiero Español* (18 realizadas durante la guerra) y unos 24 documentales (11 durante la guerra) de duraciones comprendidas entre diez y veinte minutos. Las 32 ediciones realizadas contienen un total de 164 noticias: 3 de origen alemán, 2 registradas por el equipo CEA que rodaba la película *Romancero Marroquí* y 8 procedentes de la “Zona roja” (utilizadas como recurso de “contrapropaganda”), las restantes las hizo el Departamento¹⁵. La fórmula que aplica este noticiero se aleja por completo del formato convencional (por su escasa variedad temática, la ausencia de secciones o la casi nula presencia de información internacional) para encubrir en su estructura un dispositivo de fuerte cuño ideológico. Así lo atestigua la documentación conservada¹⁶ y así lo da a entender Viñolas en sus declaraciones de la época: “La labor del Estado no es de limitación sino de ordenación... Su producción oficial tiene fines concretos: el documental, de índole política, y el noticiero, de noticia política también. El control no sería lo bastante para ello; hay que producir”¹⁷.

¹² Para las actividades cinematográficas en el bando nacional previas a la aparición del DNC véase Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO el tiempo y la memoria*, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, 2000.

¹³ Salvo la edición número 19 del noticiero y, al menos, 3 documentales.

¹⁴ Fuera de este panorama habría que situar el documental *España heroica* (1938) de Joaquín Reig, verdadera pieza maestra de la propaganda nacional auspiciada por la Hispano-Film-Produktion desde Berlín.

¹⁵ Véase al respecto *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, op. cit., págs. 651-652.

¹⁶ Véase al respecto *Consignas generales a las que deberá someterse el montaje de los noticiarios españoles*, AGA, Cultura, caja 268, 1 pág. En este documento se establecen pautas para obtener una coherencia ideológica de conjunto en todas las ediciones.

¹⁷ Felipe Adán, “El Jefe Nacional de Cinematografía habla para Radio y Cinema” en *Radio y Cinema* n.º 4, La Coruña, 15 de mayo de 1938.

Este importante salto cuantitativo se debe también a la ayuda fundamental recibida de Alemania, pues en la zona nacional se carecía de estudios para la sonorización y el montaje y de laboratorios para el revelado. Así, en junio de 1938 se firma un acuerdo entre ambos gobiernos del que se obtienen condiciones ventajosas para iniciar la actividad, al estar garantizados el suministro de película virgen y su procesado, montaje y sonorización en laboratorio¹⁸. Gracias a ello las doce primeras ediciones del Noticiero Español, presentadas entre junio de 1938 y enero de 1939, y varios documentales se revelaron en los laboratorios alemanes Geyer (el resto se realiza en Barcelona, de los números 13 al 17, y Madrid, del 18 al 32). De todo ello se encarga la productora TOBIS Filmkunst a cambio de que la distribución la realice la empresa filial Hispano-Tobis en la zona nacional y de que el noticiero UFA pueda seguir exhibiéndose aquí¹⁹. Además, el DNC contaba con Joaquín Reig Gozalbes (destinado desde el principio de la guerra en Alemania por la Oficina de Prensa y Propaganda como Delegado de Propaganda Cinematográfica) para supervisar el proceso técnico y ejercer funciones de corresponsal y editor del Noticiero, estableciendo así un puente entre Berlín y Burgos²⁰.

5.

Junto a esta eficacia técnica y solvencia productiva, lo que más llama la atención es, como ya se encargó de desvelar Marta Bizcarrondo, la coherencia propagandística que mantienen todos los materiales: “las imágenes y las locuciones de los Noticieros buscan ante todo imponer un sujeto colectivo, España, central e indiscutible, en torno al cual se articula jerárquicamente toda la sociedad española”²¹. Además hay una sintonía plena con esa tesis de propaganda total señalada más arriba que, como veremos, mantiene ecos y rimas con otros medios oficiales. Así, las producciones del DNC se caracterizan por recurrir a la idea obsesiva de una España dividida por los separatismos, enferma por haber olvidado su pasado intentando modernizarse y destruida por la barbarie roja y atea. A cambio, se postula la idea de un Estado nuevo basado, paradójicamente, en recuperar las esencias de España (su

¹⁸ *Convenio entre el Departamento Nacional de Cinematografía y TOBIS Filmkunst GMBH*, 18 de junio de 1938. AGA, Cultura, caja 269, 3 págs. La firma de dicho convenio se recoge en “Nuestras charlas: el Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía habla para Radiocinema” en *Radiocinema* n° 52, Madrid, 30 de mayo de 1940, págs. 15-18.

¹⁹ Productora alemana que desde agosto de 1938 realiza el noticiero “Tobis -Wochenschau” y contaba con una filial en España para la distribución de sus películas: la empresa Hispania Tobis S.A., fundada en 1935 y participada por CEA gracias a los contactos establecidos por Enrique Domínguez Rodiño con la Tobis alemana.

²⁰ En una carta de 19 de octubre de 1939 Viñolas señalaba las funciones que había cumplido Joaquín Reig: “Velar por el material impresionado por el Departamento existente en los archivos de Berlín... Fue montador de nuestras películas durante la guerra”. AGA, Cultura, caja 271. Reig será un personaje clave en esta etapa, pues en muchos casos deberá tomar decisiones de responsabilidad sobre el montaje de los materiales o la selección de noticias.

²¹ Marta Bizcarrondo, “Cuando España era un desfile: el *Noticiero Español*” en *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, op. cit., pág. 82.

tradición imperial) y en volver al momento fundacional (la España de los Reyes Católicos). "...se trabajó por fundar la identidad nacional en torno a ciertos valores (religiosos, imperiales, lingüísticos, de independencia...) y un relato de la Historia que avalara la consecución de los mismos por el régimen que estaba naciendo"²². En esta lógica se establece la identificación de lo nacional con la idea de unidad y todo ello aparece vinculado a un mito de los orígenes que apela a un concepto histórico falaz: la Reconquista. En términos ideológicos, la guerra quedará así reducida a la necesidad de recuperar esa unidad perdida por efecto de una fuerza exterior. En el Noticiero, tanto en las noticias de retaguardia como en las del curso de la guerra, esta sensación se destila en una galería de temas recurrentes: actos oficiales, fiestas populares y religiosas, conmemoraciones, labores agrícolas, actividades de reconstrucción frente a la destrucción que causa el enemigo.

En esta constelación de consignas y mitos la ocupación de ciudades (en sentido general se trata de la conquista del territorio "enemigo") tendrá un lugar destacado. De entrada, este aspecto debe ponerse en relación directa con dos actividades que el DNC realiza como complemento a su labor propagandística: la incautación del material cinematográfico encontrado en "zona roja" y la organización coordinada de sesiones de propaganda en los cines según son ocupadas las ciudades²³. Por lo que respecta a la primera, una Orden de 1 julio de 1938 (BOE 6 de julio) del M.º del Interior establecía la necesidad de incautar todo el material enemigo con vistas a crear una futura "Historia cinematográfica de la Guerra"²⁴. Por su parte, las sesiones de propaganda se organizaron de forma coordinada con otras instituciones para aleccionar a las poblaciones recién "liberadas". Sabemos, por la documentación conservada, que Falange dio una especial importancia a esta "propaganda de ocupación". Es más, se establecieron planes especiales para la ocupación "ideológica" de Barcelona y Madrid en paralelo a su toma militar²⁵.

En la mentalidad falangista el sentido castrense de ocupación debe ir unido a una purificación ideológica de la población. De ahí que se acuñe el término "liberación", tanto en el sentido de reconquista de territorio como de "rescate" de sus habitantes sometidos por una fuerza externa. La escenificación de esa idea de ocupación, que usa la faz de una liberación, queda plasmada mediante diversos mecanismos: el "reparto propagandístico" de víveres a la población por parte de Auxilio Social, la colocación de enseñas y carteles, la realización de desfiles militares y la celebración de Misas de campaña en una clara evocación de las gestas descubridoras (la cruz y la espada) del antiguo imperio español. A esta ocupación física y simbólica de la ciudad le acompa-

²² Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*, op. cit., pág. 41.

²³ El DNC también había ensayado otra fórmula de sesiones de propaganda, las celebradas en Burgos ante altas personalidades donde se incluía "un film rojo del mayor interés y que prueba la incapacidad del enemigo y el mundo caótico en que vive". J. de T., *Sesiones privadas de cinematografía*, AGA, Cultura, caja 1, 1 pág.

²⁴ Ciertamente la incautación fue metódica y sistemática. entre otros motivos por el valor probatorio que podía tener la producción republicana para identificar y encausar a aquellos que aparecían en sus imágenes. Lo cierto es que un incendio fortuito en los laboratorios Riera en 1944 acabaría con la mayor parte de este material.

²⁵ Véase al respecto Emeterio Díez Puertas, *El montaje del franquismo*, Madrid, Ed. Laertes, 2002, págs. 294-298.

ña la acción de renombrar y rebautizar calles y plazas nada más llegar. Un gesto de apropiación que parece ambicionar una anulación semántica de todo lo anterior: destrucción del dinero republicano, placas de calles, carteles... En este sentido son especialmente relevantes los documentales *La liberación de Barcelona* (1939) y *La liberación de Madrid* (1939), realizados al tiempo que las tropas entran en la ciudad y presentados poco después (en un alarde de rapidez) en los principales cines:

A las 4 de la tarde del día 26 de enero, es decir, al mismo tiempo que las tropas nacionales entraban en Barcelona, entraron también nuestros equipos de tomavistas del Departamento que rodaron escenas de la entrada... La misma noche del día 26 se ponían en marcha por nuestra cuenta los primeros laboratorios de Barcelona, se trabajó durante toda la noche y el lunes día 30 podía estrenarse en los cines de la capital la película que recogía la conquista de la misma²⁶.

En el caso de Madrid se produce una acción similar. El 28 de marzo se captan las primeras imágenes de la ocupación y el 8 de abril se estrena *La liberación de Madrid* (a la par que se organizan sesiones de propaganda en doce salas). Los paralelismos con los reportajes ofrecidos por *Fotos* y *Vértice* son evidentes: ambos medios captan vivos testimonios del recibimiento a las tropas y el despliegue propagandístico con el que se orquesta la sensación de liberación²⁷.

6.

Pero el DNC consagrará todo un documental a la conculcación de esta idea central: *La llegada de la patria*. Esta obra, elaborada con material de archivo del propio Departamento, está producida a principios de 1939 y su propósito es interpelar a la población como si hubiera dejado de ser española por el hecho de estar en el otro bando (circunstancia que el título del documental se encarga de dejar patente). Una carta de Viñolas a José Manuel Goyanes precisaba este cometido:

...tiene por finalidad el ser proyectada en las ciudades apenas liberadas éstas, explicándoles lo que nuestro Movimiento Nacional significa... En este film se hará destacar: La personalidad del Caudillo..., la unidad de todos los españoles sin distinción de milicias o clases..., la alegría de nuestra Obra...; la reconstrucción de todo aquello que el marxismo destruye; la visión heroica de lugares como el Alcázar; Oviedo; Ciudad Universitaria...²⁸.

La narración inicial no deja lugar a dudas:

España llega gloriosamente a vosotros para liberaros de la tiranía. Las tropas nacionales adelantaron sus líneas hasta dejaros dentro de la patria, incorporados a ella noblemente. Vamos a presentaros escenas de la España que acabáis de ganar, de la España que

²⁶ Escrito s/f, AGA, Cultura, caja 273.

²⁷ Son los reportajes aparecidos en los números 109 (1 abril de 1939) y 110 (8 de abril de 1939) de *Fotos* realizados por Bobby Deglané (texto y fotos) y en los números 20 (marzo 1939) y 21 (abril 1939) de *Vértice*.

²⁸ Carta de M.A. Viñolas a J.M. Goyanes. 23 de junio de 1938, AGA, Cultura, caja 268.

no os dejaron sentir. La España que os han robado día tras día con el engaño y el error. Queremos presentaros la verdad de nuestro corazón. Queremos daros a conocer nuestra vida durante el tiempo en que un abismo de rencor marxista nos separaba de vosotros.

La operación es sutil pues lo que aquí se plantea es devolver a España a los que quedaron fuera de ella, como si hubieran vivido sometidos a un cuerpo extraño o hubieran pasado una epidemia. Obsérvese además el delicado eufemismo que enmascara la ocupación con la imagen del movimiento acogedor (“adelantar” las líneas) de las tropas para recuperar lo que era España²⁹. Pero lo bienintencionado del texto queda anulado vía imagen, ya que lo que vemos de fondo son escenas de desfiles, especialmente el de la toma de Barcelona, que (claro está) rebosan derrota. Dos lógicas de signo opuesto se presentan: la aleccionadora e integradora y la castrense de hechos consumados que “restriega” la victoria.

A continuación el documental se dedica a mostrar un recorrido triunfal por los hitos franquistas de la guerra (El Alcázar, Oviedo, la Ciudad Universitaria, la toma de Barcelona...) so pretexto de darlos a conocer a sus nuevos espectadores. No es precisamente la idea de reconciliación lo que destilan estas imágenes. Pero lo más llamativo de esta operación es su mecanismo de reconducción final hacia la pura y simple adhesión. Todo confluye en la imagen del líder conductor:

Un hombre os conduce a la Victoria. Un hombre hizo posible esta España que venimos a darte... Incorporáte a ella, español. Pon en ella tu fe y tus afanes. España está salvada. ¡Arriba España!

Al hilo de este depurado dispositivo retórico conviene detenerse en la especial impronta que el estilo falangista inyecta a la propaganda oficial. “La atractiva retórica falangista fue elemento idóneo para cubrir las necesidades de simbología y exasperación que necesitaba el nuevo movimiento”³⁰. Sin duda, el texto será un elemento destacado de la producción del DNC. Un texto más volcado en la eficacia ideológica, y por momentos en el contrapunto conceptual con la imagen, que en su efecto y contribución narrativa a la pieza audiovisual. En el caso de las revistas mencionadas, como veremos a continuación, un tono ampuloso y grandilocuente, que se mueve en una temperatura emocional constante donde predominan la exaltación y la lamentación, convivirá con un aparato gráfico de gran impacto visual.

7.

Dos lugares se convertirán en el paradigma de este anhelo de purificación, dos lugares marcados por un simbolismo cuasi mitológico alimentado desde el inicio de

²⁹ Un planteamiento análogo aparece en el número de *Vértice* que recoge el desfile de la Victoria en Barcelona: “Ved hasta que punto sois vosotros vencedores. En el sostenimiento de esta moral radica la generosidad cristiana con el vencido. Ostentada con inteligencia podrá borrar la “moral de derrota” en el alma del enemigo. Esta será la gran política. Habríamos creado una moral nueva para quienes no tenían ninguna”. Manuel Halcón, “La moral del Vencedor” en *Vértice* n.º 20, San Sebastián, marzo 1939.

³⁰ José-Carlos Mainer, *Falange y literatura*, op. cit., pág. 37.

la guerra: uno por su resistencia y otro por su “afán separatista”: Madrid y Barcelona. Tanto *Vértice* como sobre todo *Fotos* (por su periodicidad semanal) dedicarán numerosos reportajes a la vida en ambas ciudades y al cerco y ocupación de las mismas. Es más, el frente de Madrid ocupa un espacio destacado y regular en *Fotos* a través de reportajes a pie de trinchera, secciones que se mantienen algunos números o relatos de lo que ocurre en el interior de la ciudad.

Madrid será, en esta retórica falangista, tan odiada como deseada. Será, como adelantábamos más arriba, la capital de la España roja, pero al tiempo la ciudad robada y anhelada. Así lo expresa Edgar Neville en *Vértice* en un texto que es, sin duda, prelude de su documental *Ciudad Universitaria*:

Madrid, lleno de encanto, de olor a acacias, de estilo. Tú sabes que no luchamos contra ti, sino por ti. Te das cuenta de que nuestras granadas son para defenderte de los que te invadieron... Son para esos isidros que se quedaron, para esas gentes de fuera que habían transportado como gitanos, sus pueblos a tus alrededores, a Tetuán, a Vallecas, a las Ventas y con ellos su rencor y su envidia por tu pureza diáfana³¹.

Un delicado artificio retórico que sugiere una paradójica “antropomorfización” de la ciudad, a la que el texto invoca, para salvarla de la “invasión” de sus propios habitantes. De nuevo se postula un enemigo extraño, ajeno al verdadero ser nacional (madrileño aquí) con un despectivo argumento de clase. “¡Plebe vil, abyecta y chabacana de Madrid! ¡Tú nos has perdido! ¡Tú delataste, tú registraste nuestras moradas, tú, con el carnet del Sindicato Nacional Ferroviario o con el de “Arte de imprimir”, fusilaste sin piedad a los inocentes”³². Una variante de esta misma lógica es la de imaginar un Madrid cautivo en el que están encerrados, contra su voluntad, los propios habitantes: “Sin saber por qué pienso en aquel Madrid tan cerca donde muchos de estos hombres que le atacan para incorporarlo al mapa de España tienen a sus padres, a sus hermanos, a sus hijos, a sus mujeres, a sus novias”³³. O bien, lleno de extranjeros que los han suplantado:

Madrid se ha convertido en el estercolero de la carroña mundial. Créame yo hubiese preferido morir antes de ver a Madrid en poder de esa chusma. Bibliotecas, Museos, centros de estudios, todo ha desaparecido ¡Pobre Madrid, bien cara ha pagado su hospitalidad! Porque los que han llevado a la capital de España a esta ruina no son, no pueden ser de Madrid³⁴.

La insistencia en esta “invasión extranjera” de Madrid será un factor clave dentro de la estrategia de la liberación: puesto que Madrid está ocupada y los pocos habitantes que quedan reniegan de su situación, las fuerzas nacionales han de “acudir en su auxilio”. De vez en cuando esta idea se pondrá en boca de los prisioneros republicanos:

³¹ Edgar Neville, “Madrid” en *Vértice* n.º 7/8, San Sebastián, diciembre 1937-enero 1938.

³² Antonio de Obregón, “Nuestros verdugos” en *Vértice* n.º 6, San Sebastián, noviembre 1937.

³³ Florinda de Toledo, “Frente de guerra. Vista a Madrid” en *Fotos* n.º 1, San Sebastián, 25 febrero 1937.

³⁴ Sicilia, “Madrid bajo la barbarie” en *Fotos* n.º 30, San Sebastián, 18 septiembre 1937.

En Madrid hay muchos más extranjeros que españoles. Los que mandan son unos sujetos que aseguran los han enviado de Rusia. Nuestros jefes no son nada. Diga que los que mandan son los rusos y los franceses. Y, además, que son los que ametrallan a las mujeres y a los niños cuando salen a protestar por la falta de pan³⁵.

Es así como Madrid, ciudad-personaje, suplanta a los madrileños, circunstancia que también dará mucho juego a la épica falangista:

Carnaval demagógico de horrendos mascarones,
embriaguez de blasfemias y bárbaras canciones,
y el populacho abyecto de las ejecuciones
—sangre y légamo juntos en monstruosa maraña—,
¡esto no era Madrid! ¡No era el Madrid de España!

Madrid resucitado, Emilio Carrere³⁶

Al mismo tiempo, la ciudad y sus alrededores parecen el depositario de un paisaje ancestral, propio de tiempos gloriosos, donde resuenan ecos clasicistas de nuestra cultura: “Por encima de la lucha, sobre el combate y la batalla, se salva la velazqueña gracia del paisaje castellano”³⁷. “Hasta hay belleza en este paisaje que antes no veíamos... Los alrededores de Madrid tienen un sabor desconocido. Ha hecho falta la guerra para enseñárnoslo”³⁸. Es como si la visión de la ciudad cercada tuviera un poder evocador que impele a situarla en otro tiempo y espacio. Esta estrategia retórica se acompaña en lo visual con dos tipos de imágenes: “estampas” prototípicas del Madrid anterior a la guerra y escenas del frente en las inmediaciones de la ciudad³⁹.

Es suma, en la mentalidad de la propaganda nacional, Madrid ha sido previamente invadida y ahora se trata de recuperar su verdadero ser. Por tanto, sus heridas (los bombardeos y ataques terrestres) podrán ser leídas a contrario, como huellas de heroísmo y martirio:

Las ruinas de la guerra, las ruinas del cañón (me decía un ilustre arquitecto) tienen todavía una elegancia y un aire de nobleza. Los escombros son majestuosos. ¡Pero esos palacios y esas casas en pie, sin un solo desperfecto exterior, en los que ha vivido la Horda!⁴⁰.

Por más que esos destrozos hayan sido causados por quienes los ensalzan: “Madrid, nuestro Madrid que resurge de entre sus cenizas, dice con el corazón: ¡no

³⁵ M.O., “La Ciudad Universitaria” en *Fotos* n.º 34, San Sebastián, 16 octubre 1937.

³⁶ En Jorge Urrutia (ed.), *Poesía de la Guerra Civil española Antología (1936-1939)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, págs. 327-328.

³⁷ Florinda de Toledo, “Frente de guerra. Vista a Madrid” en *Fotos*, n.º 1, art. cit.

³⁸ José V. Puente, “Frente de Madrid de la juega a la guerra en la cuesta de las perlices” en *Fotos* n.º 6, San Sebastián, 3 abril 1937.

³⁹ En ocasiones se insertan imágenes incautadas al enemigo u obtenidas seguramente por la quintacolumna en el interior de Madrid.

⁴⁰ J. Miquelarena, “Las primeras horas y los primeros días de Madrid” en *Vértice* n.º 21, abril 1939.

importa sufrir, no importa morir, si es preciso, los nuestros siguen venciendo, Dios no nos abandona!”⁴¹.

La destrucción adquiere así una dimensión aleccionadora como signo de pureza, de revivificación y limpieza: “No te importen los agujeros. Era necesario tener esa criba para depurarnos todos” añade Neville⁴². “Decididamente, cuando la pesadilla acabe, habrá que pedirle a Santiago de Compostela el “botafumeiro” histórico para hacer la radical purificación de los hogares, los casinos y los cines de Madrid”⁴³. Pero la destrucción también posee un “aire estetizante”. Es la llamada “arquitectura de la ruinas”, en expresión de Agustín de Foxá, que lee esa catástrofe y desolación como una metáfora de los cuerpos sacrificados y, al tiempo, del despertar y resurgimiento de la España auténtica:

España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de ciudades en ruinas, exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas.

...Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo.

... Benditas sean las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y la lucha y el alma de los hombres⁴⁴.

Que esta estética de la destrucción no diera pie después a un arte oficial (como pertinentemente ha señalado Ángel Llorente) es otra cuestión⁴⁵. Lo cierto es que, bajo esa idea de sitio y ocupación, el paisaje después de la batalla adquiere una dimensión épica sobre la que fabular con mártires y héroes. De ahí que muchos sean partidarios de mantener estas escenografías bélicas como recuerdo imperecedero de los acontecimientos:

Que sea la imaginación del espectador emocionado, la que restaure en la mente el monumento glorioso; porque si se hiciera de un modo efectivo, se corre el peligro de destruir una realidad cálida, para sustituirla por otra más fría que puede romper la bella impresión que aquella produce⁴⁶.

O que sean cantadas como primer signo del resurgimiento, según se expresa en la *Elegía a las ruinas de la Ciudad Universitaria* de Alfredo Marquerie:

En sabio escombros perderán sus dudas
Las ametralladoras tartamudas.
Dolor sobre el amor —sacro misterio—,
Sobre esta ruina nacerá el Imperio⁴⁷.

⁴¹ José V. Puente, “Madrid” en *Fotos* n.º 24, San Sebastián, 7 agosto 1937.

⁴² Edgar Neville, “Madrid” en *Vértice* n.º 7/8, art. cit.

⁴³ R. Róspide, “¡Cines de Madrid!” en *Radiocinema* n.º 16, La Coruña, 15 de noviembre 1938.

⁴⁴ Agustín de Foxá, “Arquitectura hermosa de las ruinas” en *Vértice* n.º 1, abril 1937.

⁴⁵ Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Ed. Visor, 1995.

⁴⁶ Machimbarrena, Director de la Escuela de Caminos, citado en P. López, “Las ruinas del Alcázar de Toledo y el cine” en *Radiocinema* n.º 17, La Coruña, 30 noviembre 1938

⁴⁷ Alfredo Marquerie, “Elegía a las ruinas de la Ciudad Universitaria” en *Vértice* n.º 4, julio-agosto 1937.

8.

Precisamente, desde noviembre de 1936 la mejor atalaya para fabular esta visión de Madrid cautivo será la Ciudad Universitaria. Frente estable durante casi toda la guerra, se convertirá en uno de los lugares de memoria predilectos de la propaganda nacional. Un lugar que, paradójicamente, no va unido a ninguna gesta memorable ni a la caída de un héroe al que glorificar (como en los casos del Santuario de Santa María de la Cabeza o El Alcázar). Lo que se ensalza de este lugar es su proximidad a Madrid, que sea la puerta de acceso y emblema del cerco. “Es imposible negar en el mismo Madrid, que hay una parte de Madrid, que está ocupada por nosotros... el decir que ha sido herido en la Ciudad Universitaria, es una prueba palpable de que allí hay fusiles nuestros y de que allí se combate”⁴⁸. De algún modo la ferocidad de los combates aquí sustituye la incapacidad para tomar Madrid, circunstancia que deberá encubrir la propaganda nacional. La Ciudad Universitaria es así glosada como campo de batalla donde la juventud española ha transmutado el saber por el heroísmo, el aula por el campo de batalla y, en último extremo, la experiencia del conocimiento por la muerte:

¡Papeletas de examen! ¿Quién da el grito
pálido y nervioso,
encaramado al banco de la entrada?
Un tropezón en cada nombre escrito
antes del aprobado jubiloso,
o, en un mudo ademán, la hoja doblada.
La papeleta de la muerte ahora
leen mozos de España hora tras hora⁴⁹.

De hecho, la noticia que inaugura el primer número del *Noticario español* (junio 1938) está significativamente consagrada a dicha idea y establece un punto de vista narrativo que servirá para entender toda la lógica de esta fabulación mítica: La Ciudad Universitaria como punta de lanza que permite tener Madrid ante nuestros ojos, a un golpe de vista, al alcance de la mano. La imagen inicial la representa de modo elocuente: se trata de un plano tomado desde un orificio practicado en un muro que resalta la “sensación bélica”. Es una especie de “ojo de la guerra”, como si miráramos a través de una herida. Este mismo planteamiento había sido ensayado también en la prensa partiendo de esa construcción visual. *Fotos* dedicaba todo un artículo a formular la idea: “Allí están los parapetos con sus ventanitas oscuras, que como pupilas cuadradas, nos muestran la franja gris del enemigo”⁵⁰. A su vez, la revista *Y* volvía a recurrir al mismo dispositivo, a través de un artículo de Antonio de Obregón, para explicar el sitio de Madrid con un elocuente pie de foto: “Otra vez cayó Madrid en poder de un invasor extranjero —el marxismo internacional— y

⁴⁸ José V. Puente “Frente de Madrid, los continuos fracasos de los rojos” en *Fotos* n.º 15, San Sebastián, 5 junio 1937.

⁴⁹ Alfredo Marquerié, “Elegía a las ruinas de la Ciudad Universitaria” en *Vértice* n.º 4, art. cit.

⁵⁰ Bobby Deglané, “Mirillas del parapeto” en *Fotos* n.º 44, San Sebastián, 25 diciembre 1937.

Franco, el Caudillo, le sitió prodigiosamente para la Unidad y la Independencia de España. Así se ve Madrid desde los barrios ya reconquistados por el Ejército”⁵¹.

9.

Esta mirada quedará plenamente perfilada en *La Ciudad Universitaria* (1938). Se trata del primer documental de Neville para el DNC, del que también es guionista⁵². Su arranque (a modo de lema y dedicatoria) retoma la misma idea de transmutación saber/muerte del poema de Marqueríe: “A la juventud heroica de España/ a los estudiantes/ a los campesinos/ a los obreros/ que han venido a esta Ciudad Universitaria/para doctorarse en la muerte”. En él se escenifica esa lógica a contrario de la resistencia y el cerco a través de la locución: “*El enemigo se resiste a tolerar este alarde prodigioso que iza la bandera de España a cinco minutos de la Puerta del Sol. El gobierno rojo lanza sobre la Ciudad Universitaria los más duros combates que ha sufrido jamás una guerra*”. Tras explicar el estancamiento del frente como si fuera una proeza del ejército nacional y evocar “*lo que fueron estos pabellones en sus claras mañanas de la vida escolar con el paisaje sosegado en las luces violeta de la Moncloa*”, se entra en la apología de las ruinas, signo patente de heroísmo: “*Pues en estas ruinas, habitando esta desolación bajo el incesante bombardeo enemigo que cerca la Ciudad Universitaria, todavía saben permanecer nuestros soldados en la más asombrosa tenacidad que recuerdan los siglos*”. Igualmente aparece representada en sucesivos reportajes de *Fotos* con numerosas fotografías que retratan los edificios emblemáticos de la Ciudad Universitaria reducidos a escombros.

Pero cuando todo parece ya contado (y con la locución casi terminada), el relato se resuelve hacia su efecto narrativo más contundente: la visión cercana de Madrid. Partiendo del mismo punto de vista aplicado en la noticia, todo el final de documental (3 largos minutos) está consagrado a mirar Madrid con ojos de espía⁵³. Esta visión panorámica, de conjunto, intentando abarcar todo Madrid (y jugando una vez más con la sugestión de Madrid como personaje), ya había sido ensayada previamente por Neville en el artículo mencionado de la revista *Vértice* donde se reproducía una imagen de Madrid tomada desde el mismo lugar.

El proceso es tan sencillo como eficaz: crear una sensación progresiva de aproximación al corazón de la ciudad, pasando de planos generales a cortos y mostrar visiones desde diferentes perspectivas para rodearla con la cámara. Ahora bien, el sentido acumulativo (incluso reiterativo) de la serie prevalece sobre la idea de progresión; como si esa mirada se hubiera quedado suspensa, paralizada en su puro goce escópico, ajena a la narración y a su obligado efecto conclusivo. Finalmente, la

⁵¹ Antonio de Obregón, “Historia de los sitios de Madrid” en *Y* n.º 4, San Sebastián, mayo 1937.

⁵² El guión original se conserva en el AGA. Su comparación con el guión de montaje y texto definitivo del documental revela que fueron suavizados algunos términos y magnificado aún más el papel de las tropas nacionales. Véase al respecto *Guión de montaje para “La Ciudad Universitaria”*, s/f, AGA, Cultura, caja 1, 10 págs.

⁵³ Se utilizan para ello los dos planos iniciales de la primera noticia del Noticiero n.º 1, aunque cambiados de orden.

cámara, valiéndose del teleobjetivo, se adentra todavía más y nos muestra imágenes que parecen estar tomadas desde el interior de Madrid, anticipando así la idea de ocupación. De hecho, la serie acaba con un plano muy cercano del edificio de la Telefónica (entonces el más alto de la ciudad y observatorio desde el lado republicano). Un texto final rubrica esta construcción:

Aquí queda Madrid, ante nosotros vigilada de nuestro ejército. Por esta Ciudad Universitaria se une a la España auténtica. Madrid que aquí espera su liberación el día señalado por el Caudillo para hacer de la Ciudad Universitaria la nueva retaguardia nacional. Desde aquí vemos a Madrid cada día. Desde aquí confortamos su angustia y estimulamos su esperanza⁵⁴.

En suma, la Ciudad Universitaria no es sólo el lugar desde el que se reclama un dudoso heroísmo sino el mirador desde el que Madrid parece ya conquistada y se aguarda la orden del ataque final, tal y como recoge obsesivamente *Fotos*:

Cuando la guerra haya concluido, los visitantes españoles —y extranjeros— (sic) que se asomen a los parapetos de la Ciudad Universitaria no saldrán de su asombro... Y toda la jactancia de un ejército marxista que se dijo heroico, hubo de hacerse con sometimiento al del Caudillo, hasta tanto que el genio privilegiado de Franco, juzgó llegado el instante oportuno para que los sucesos cobraran allí el aspecto triunfal⁵⁵.

Un mito pertinaz que poco después, acabada la guerra, la propaganda franquista mantendrá como lugar de memoria a través de dos procedimientos, en apariencia, opuestos. Por un lado, la exaltación de las ruinas consideradas como una escenografía inmortal: “La nota excepcional de la defensa de este sagrado recinto —que habrá que conservar intacto, tal como está, para emoción y ejemplo de las generaciones futuras— está en que ese heroísmo, ese destello se ha renovado cada día”⁵⁶. Por otro lado, apelando a su reconstrucción como signo de renacimiento y homenaje a los que, desde el bando nacional, allí lucharon. Así se explicita en *Trincheras de Paz* (1939), documental realizado después de la guerra para impulsar la recuperación del lugar: “La juventud española se puso en pie de guerra y la que nació para avanzada de su intelectualidad fue antes avanzada gloriosa de su heroísmo. La Ciudad Universitaria prestaba su primera y más importante lección, la de saber luchar y saber morir por España”⁵⁷.

⁵⁴ Esta lógica, aunque sincopada, se reitera nuevamente en *La llegada de la patria*, donde sobre imágenes procedentes de *La Ciudad Universitaria* se afirma: “Madrid está a nuestro alcance. Las tropas españolas aguardan en la Ciudad Universitaria, que las tropas internacionales no consiguieron arrebatarlos nunca, la orden de avanzar”.

⁵⁵ Spectator, “Desde las mirillas de la Ciudad Universitaria” en *Fotos* nº 108, San Sebastián, 25 marzo 1939.

⁵⁶ Francisco Casares, “Emoción y recuerdo de una visita al sagrado recinto de la Ciudad Universitaria” en *Radiocinema* nº 29, Madrid, 30 mayo 1939.

⁵⁷ El objetivo de este documental era promocionar la Lotería del Alzamiento, un sorteo extraordinario cuya recaudación iría destinada a las obras de reconstrucción. Aprovechando esta circunstancia se incidía una vez más en el carácter heroico del lugar. Idéntica intención alberga, con un título más contundente, otra producción del DNC: *Resurrección (Ciudad Universitaria)* (1940).

Pero la reconstrucción del recinto universitario fue acompañada de todo un conjunto monumental en sus inmediaciones en el que se puso especial empeño para inmortalizar el recuerdo del Frente de Madrid. Ese umbral simbólico constituido por la “fachada del Manzanares” y Moncloa (puerta de acceso a la ciudad desde la carretera de La Coruña por donde entraron las tropas franquistas), significativamente rebautizado tras la guerra como Plaza de los Mártires de Madrid, sería remodelado con una tríada de obras arquitectónicas que poseen valores perfectamente delimitados. El más destacado, por su carácter poco conciliador, es el Arco de Triunfo o de la Victoria, obra de Modesto López de Otero, Pascual Bravo y el escultor Ortells, que seguía el modelo conmemorativo romano. Tanto su emplazamiento como su ubicación aislada refuerzan la contundencia de su simbolismo palmario. Al fondo de este arco, el Monumento a los Caídos de Manuel Herrero Palacios rendía de nuevo tributo a los héroes muertos del bando nacional, al tiempo que “...debía servir además como fondo de perspectiva al Arco de Triunfo y como pantalla que impidiese la visión de las edificaciones existentes”⁵⁸. Por último, el edificio del Ministerio del Aire, realizado por Luis Gutiérrez Soto, se asentaba simbólicamente sobre el solar de lo que había sido la cárcel Modelo. Con su estilo neoherreriano remataba el entorno (al que habría que añadir las viviendas militares del mismo estilo situadas enfrente, presididas por el “fasticizante” Monumento a la Paz) “...y cumplía una doble función de carácter representativo: dignificar la entrada en el casco urbano... y como elemento de representación educativa para todos aquellos que diariamente se dirigen a los centros de enseñanza de la Ciudad Universitaria”⁵⁹.

El colosalismo del conjunto (en relación con las otras edificaciones circundantes) y su carácter escenográfico son evidencia del papel que debía jugar a partir de ese momento: apagar el grito antifascista del “No pasarán” y sancionar la entrada a la ciudad con el recuerdo perenne de la victoria.

⁵⁸ Sofía Diéguez Patao, “Arquitectura y urbanismo durante la autarquía” en Antonio Bonet Correa (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981, pág. 70.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 69.

BIBLIOGRAFÍA:

- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón: *El cine en la zona nacional*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2000.
- BONET CORREA, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981.
- DEL AMO, Alfonso (ED.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1996.
- DíEZ PUERTAS, Emeterio: *El montaje del franquismo*, Madrid, Ed. Laertes, 2002.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La Guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, 2 vol.
- FUSI, Juan Pablo: *Franco autoritarismo y poder personal*, Madrid, Ed. Taurus, 1995.
- JULIÁ, Santos: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2005.
- LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Ed. Visor, 1995.
- MAINER, José Carlos: *Falange y literatura*, Barcelona, Ed. Labor, 1971.
- MENDELSON, Jordana: *Revistas y Guerra 1936-1939*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- RIDRUEJO, Dionisio: *Con fuego y con raíces casi una memorias*, Barcelona, Ed. Planeta, 1976.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- TRANCHE, Rafael R. (ed.): *De la foto al fotograma*, Madrid, DocumentaMadrid/Ed. Ocho y medio, 2006, pág.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO el tiempo y la memoria*, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, 2000.
- URRUTIA, Jorge (ed.): *Poesía de la Guerra Civil española Antología (1936-1939)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

RESUMEN

La producción cinematográfica generada durante la Guerra Civil española es uno de los aspectos más llamativos del intenso combate mediático y propagandístico que este conflicto desató. Partidos, sindicatos y organismos oficiales emplearon el cine como instrumento idóneo con el que conjugar información y agitación. Dentro del bando nacional un eficaz equipo de propaganda, surgido del primer gobierno de Franco en febrero de 1938, intentará trazar desde los órganos de expresión falangistas un plan de adoctrinamiento de la población en todos los ámbitos. Este plan propiciará la interconexión entre distintos medios, especialmente las revistas gráficas y la producción documental y de noticiarios. Así, la línea emprendida por las revistas *Fotos* y *Vértice* tendrá su correlato en la producción del Departamento Nacional de Cinematografía (1938-1941). Este estrecho vínculo puede constatarse en un tema central de la propaganda nacional: la ocupación de ciudades (con dos casos destacados: Madrid y Barcelona).

Palabras clave: Cine de la Guerra Civil, Propaganda del bando nacional, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, Revista *Fotos*, Revista *Vértice*, Departamento Nacional de Cinematografía, Noticiero español, Ocupación de ciudades, Liberación de Barcelona, Liberación de Madrid, Ciudad Universitaria.

ABSTRACT

The film production developed during the Spanish civil war is one of the most peculiar aspects of the intense media and propaganda battle that the conflict produced. Parties, syndicates and official organisms used cinema as an ideal tool to coordinate information and agitation. In National faction an effective team created in the first administration of Franco in February 1938 would try to dictate from the phalangist organs a plan to indoctrinate the population in all the fields. This plan would favour the integration between different media, specially the printed journals and the cinematographic news service. So the line developed by the weekly journals *Vertice* and *Fotos* would have their correlate in the production of the National department of Cinematography (1938-41). This close link could be proved in a central subject in national propaganda: the occupation of the cities (with two main cases, Madrid and Barcelona)

Key words: cinema of civil war, propaganda in National faction, National Delegation of Press and Propaganda, journal *Fotos* and *Vertice*, National Department of Cinematography, Spanish Filmed News, occupation of cities, liberation of Barcelona, City of University.

RÉSUMÉE

La production cinématographique développée pendant la guerre civile espagnole est un des plus intéressants aspects de la très intense bataille de médias et de propagande que le conflit éveilla. Les partis, les syndicats et les organismes officiels utilisèrent le cinéma comme instrument pour faire jointes l'information et l'agitation. Dans la faction nationale un équipe bien efficace crée par le premier gouvernement de Franco en février 1938 dépendant des organes phalangistes essaya un plan pour doctri-ner la population dans tous les champs. Ce plan favorisa l'intégration des différents médias, spécialement les journaux illustrés et le service d'information cinématographique. Ainsi la ligne développée par les hebdomadaires *Vertice* et *Fotos* eût son corrélatif dans la production du Département Nationale de Cinématographie (1938-41). Ce proche lien peut être vu dans un sujet central dans la propagande nationale : l'occupation des cités (avec des cas principaux, Barcelona et Madrid).

Mots clé: cinéma de la guerre civile, propagande dans la faction nationale, Délégation Nationale de Presse et de Propagande, journaux *Fotos* et *Vertice*, Département National de Cinématographie, Informatif Cinématographique Espagnol, occupation des cités, libération de Barcelone, cité universitaire.

La Ciudad Universitaria

Ilustraciones









