

*La realidad de la duda.
El cine español de propaganda en los albores
de la Segunda República*

LUIS FERNÁNDEZ COLORADO
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Los momentos previos a la instauración de la Segunda República resultaron decisivos para el desarrollo en España de un cine de propaganda. Mientras la industria debía afrontar con enormes dificultades los efectos generados por la implantación del sonoro, el gobierno de Miguel Primo de Rivera aprovechaba la apertura en 1929 de las Exposiciones Universal de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla para impulsar la realización de numerosos documentales y reportajes. Por otra parte, surgirían también diversos proyectos para poner en marcha definitivamente un noticiario filmado susceptible de erigirse en el altavoz propagandístico del régimen, así como las primeras manifestaciones de publicidad aplicada al servicio de los partidos políticos.

ABSTRACT

The previous moments to the Second Republic was decisive for the development of the propaganda's cinema. While the commercial industry brought face to the effects caused by the sonorous cinema difficultment, Miguel Primo de Rivera govern use the aperture in 1929 of the Universal Exposition of Barcelona and Iberoamerican of Sevilla to impulse the creation of many documentary and reports. In the other side arised differents projects to put finally in work a filmed news bulletin capable of consolidate like the regime's propaganda referent, as soon as the first advertisement manifestations applied to the political party service.

14 de abril de 1931. La proclamación de la Segunda República genera un vendaval popular de esperanza ante el futuro y la lógica incertidumbre entre los otrora adeptos al régimen monárquico. Una multitud ruidosa se

agolpa en la madrileña Puerta del Sol para escuchar el discurso de Niceto Alcalá Zamora apenas recién nombrado presidente del gobierno, mientras parte del país sigue dicho acontecimiento a través de la pequeña red de emisoras radiofónicas existentes. Numerosos reporteros gráficos, por su parte, se disputan los mejores ángulos para sus cámaras, que desde mediados de la década anterior han ido ganando afortunadamente en ligereza, manejabilidad y posibilidades expresivas gracias a la aparición de los modelos fabricados por Leica o de novedosos objetivos intercambiables. Junto a ellos realizan su trabajo diversos operadores cinematográficos, aunque sus márgenes de maniobra son muy inferiores a los del resto de medios de comunicación puesto que siguen manejando poco transportables cámaras y no menos pesados micrófonos, a la espera de futuras evoluciones tecnológicas que se presume tardarán en llegar. Con todo, su presencia en balcones y calles garantiza al menos que desde esa misma tarde los espectadores españoles van a poder contemplar un magno suceso histórico capaz de suscitar la atención del mundo entero.

La industria cinematográfica, todavía conmocionada por los rigores derivados de la implantación del sonoro, debe aprestarse, pues, a encarar un nuevo cambio político, aunque nada hace presumir que de forma inmediata se vaya a modificar el profundo desinterés de los poderes públicos por los problemas de este sector del entretenimiento ni por su hipotético uso como medio de propaganda. Y es que la ausencia de un marco legislativo adecuado, la huida de inversores hacia ámbitos más rentables, la subsidiariedad estética e industrial con respecto a otros países, o el decaimiento de las redes de difusión del cine propagandístico tejidas años atrás por las dictaduras fascistas europeas, parecen lastres excesivamente pesados como para alimentar esperanzas de renovación...

UN ARTE DE LA DIFUSIÓN DE LAS IDEAS

El 7 de febrero de 1927 llegó a Madrid uno de los más prestigiosos nombres en el sector radiofónico, Lee de Forest, como escala dentro de la gira emprendida al objeto de promocionar las bondades del Phonofilm, un aparato de registro sonoro para cine que sabiamente utilizado podía abrir nuevas perspectivas a la propaganda política e ideológica. Así las cosas, empezó de inmediato a rodar una serie de películas habladas, con la inestimable ayuda del fotógrafo Gene Moehring, cuyo principal interés apriorístico radicaría en la nómina de personalidades dispuestas a dirigirse al público del mundo entero por mediación de las cámaras y los micrófonos de este sistema parlante. Siguiendo la estela iniciada con Gerardo Machado o Benito Mussolini, el

inventor estadounidense lograría persuadir en solo tres semanas a numerosos políticos, artistas e intelectuales españoles para que aceptaran ser filmados saludando cortésmente o profiriendo un discurso ante lo que el mismísimo Presidente del Consejo, Miguel Primo de Rivera, definió entonces sin ambages como «uno de los progresos modernos que mayor revolución e influencia pueden ejercer en el arte la difusión de las ideas»¹. Ahora bien, estas palabras no se tradujeron sin embargo en el apoyo oficial explícito que De Forest venía buscando para sus investigaciones entre los máximos dirigentes de los regímenes dictatoriales de Italia, España y Portugal, por lo que el asunto pasó a quedar en manos de un modesto grupo de empresarios con más voluntarismo entusiasmo que medios económicos.

La definitiva irrupción del cine sonoro en la Península Ibérica hubo de posponerse, pues, otros dos años, pero el camino abierto por Lee de Forest no caería por completo en el olvido durante ese intervalo de tiempo. De ahí que con motivo del lanzamiento de posteriores inventos, como los de Ricardo Urgoiti —Filmófono— o Antonio Graciani —Melodion—, se siguiera haciendo especial hincapié en esas cualidades del medio como vehículo para la transmisión de ideas. Máxime teniendo en cuenta que las pautas internacionales de distribución esbozadas durante los compases finales del período mudo iban a favorecer sin duda la necesidad de replantearse cuestiones de cierto calado, provocando que ciertos formatos, como el noticiario o el reportaje, estuviesen llamados a convertirse ineludiblemente en la punta de lanza del revolucionario cambio por su bajo coste de producción, cercanía al público y potencialidad propagandística.

El paulatino asentamiento de mecanismos oligopolísticos de control, que pretendían arrinconar a los exhibidores independientes forzándoles a la quiebra o a moverse por las zonas periféricas del mercado, pareció estimular en ese sentido la búsqueda de válvulas de escape con ideas imaginativas. Así, la creación de salas especializadas en películas de dibujos animados, cortometrajes cómicos o noticiarios de actualidad comenzó pronto a ser un recurso habitual entre quienes veían peligrar su negocio, generándose de este modo un caldo de cultivo para el desarrollo de cines consagrados monográficamente a cualquiera de dichos aspectos. A ello se le acabaría sumando,

¹ Miguel Primo de Rivera llegó a intervenir hasta en tres ocasiones distintas ante el Phonofilm —la primera, el 21 de febrero de 1927; las dos restantes, el 15 de junio y el 14 de septiembre de 1928—, y de todas ellas se conservan al menos breves fragmentos dispersos entre Filmoteca Española, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y el Archivo NO-DO. Otras personalidades registradas con este sistema a lo largo de su paso por la geografía peninsular serían el alcalde de Barcelona, Dacio Romeu; el filósofo José Ortega y Gasset; o el escritor Ramón Gómez de la Serna.

por añadidura, el espectacular éxito crítico y comercial de esta clase de películas en su tránsito por las pantallas españolas, que en ocasiones registraron beneficios económicos sin precedentes para empresas exhibidoras de notable calado.

Al objeto de prepararse para lo que se avecinaba, a finales de 1927 nacería ya en ese contexto la *Revista Hispano-Americana*, un tímido esfuerzo pionero por rendirle culto personalista a Primo de Rivera que, no obstante, naufragó con estrépito ante el desinterés generalizado de los dirigentes de la Unión Patriótica. Y ello pese a que su promotor, el periodista y antiguo diputado Gabriel Ricardo España, gozaba por esas fechas del apoyo explícito de las altas esferas gubernamentales para la organización de un congreso —que, al fin, acabó celebrándose en 1928 gracias al auspicio de la revista gremial *La Pantalla*— donde debatir «la importancia política del cinematógrafo para una verdadera aproximación de los países iberoamericanos», así como de una Cinemateca de la Raza, «obra urgente e inaplazable para garantizar la mayor veracidad en la reconstrucción de los hechos del presente a los historiadores del porvenir», mediante el expurgo de los mejores documentales y noticiarios realizados hasta la fecha².

Con todo, la renovación tecnológica planteada por el cine parlante tardó en quedar reflejada sobre las pantallas españolas hasta septiembre de 1929, momento en el que la alianza fraguada entre Paramount y la empresa fabri-

² La declaración literal de intenciones —antes de ser ligeramente retocada para hacerla más precisa— respondía a los siguientes postulados: «[a] Protección que merece la cinematografía nacional, en sus tres fases de editora, distribuidora y exhibidora. Soluciones más adecuadas para que la protección oficial sea eficaz. [b] El film documental como medio de ‘verse’ los pueblos unos a otros. Importancia política del cinematógrafo para una verdadera aproximación de los países iberoamericanos, que no sólo desconocen a España sino que entre sí se ignoran. [c] La película instructiva, usada en los anfiteatros, en las Facultades y en las escuelas, como comentario gráfico a las explicaciones orales del maestro. Necesidad de implantar en España una pedagogía cinematográfica. Beneficios que se obtendrían de la enseñanza a los agricultores por el film de los más modernos sistemas de cultivos. [d] Fundación de un Conservatorio de artistas cinematográficos y de una Cátedra oficial de operadores y técnicos de laboratorio para mejorar las condiciones de la producción del film en España. [e] La moral en el cinematógrafo. Los límites éticos que pueden ser impuestos a la producción cinematográfica. ¿Cabe sustituir el sistema, hasta ahora inadecuado, de la censura? [f] Conveniencia de establecer una capitalidad o sede de la cinematografía, para mayor facilidad de la distribución del material entre todos los pueblos ibéricos, haciendo que funcione en España un Centro de Contratación e Intercambio de Películas o Bolsa Universal del Film. [g] Creación de la ‘Filmateca’ o ‘Cinemateca’ de la Raza. Forma en que podrán cooperar los Gobiernos de España y América a esta obra urgente e inaplazable, para garantizar la mayor veracidad en la reconstrucción de los hechos del presente a los historiadores del porvenir. La ‘Filmateca’ como fuente histórica irremplazable y única» [*El Sol*, 28 de abril de 1927].

cante de aparatos de sonido Western Electric tuvo su reflejo público con el estreno de *La canción de París* (*Innocents in Paris*; Richard Wallace, 1928). Solo a partir de entonces surgirían algunos humildes proyectos como el *Noticiero Sonoro Español* promovido desde mediados de 1930 por el periodista y ocasional director cinematográfico Ramón Martínez de la Riva: un noticiero de efímera vida —apenas cuatro números— editado desde Barcelona, que pretendió tener una periodicidad semanal antes de que la iniciativa se fuera al traste por la imposibilidad de competir con las casas distribuidoras extranjeras que se repartían el mercado.

Por eso mismo, algunas voces cualificadas del panorama intelectual decidieron elevar el tono de sus argumentos, en los compases finales del régimen encabezado por Miguel Primo de Rivera, para que el gobierno actuara impulsando la creación de un monopolio informativo en el mundo cinematográfico susceptible de coadyuvar a los esfuerzos en pro de la unidad de España y la estabilidad de la Monarquía. Sin embargo, habría de ser finalmente una empresa privada de enorme pujanza financiera, Cinematográfica Nacional Española [CINAES], la que diera el paso de diseñar un noticiero concebido según el modelo del *Giornale LUCE* italiano.

CINAES había quedado constituida por escritura pública el 28 de julio de 1928, con un capital social de setenta y cinco millones de pesetas, como fruto del agrupamiento en consorcio de varias sociedades distribuidoras y exhibidoras de medianas dimensiones como Cinematográfica Verdaguer, F. de Trián o Vilaseca y Ledesma. Aunque entre sus objetivos primordiales no se hallaba lanzarse a producir películas de ningún tipo —de hecho, sus máximas cabezas visibles calificaron siempre esa posibilidad como «algo remoto»³—, lo cierto es que en marzo de 1929 firmaría un acuerdo de colaboración exclusiva con el órgano cinematográfico oficial del régimen fascista encabezado por Benito Mussolini, L'Unione Cinematografica Educativa [LUCE], cuyo objeto explícito era «la difusión de la cultura popular y de la instrucción

³ Declaraciones de Alejandro Campa a *Heraldo de Madrid* [27 de febrero de 1929]. Para estas fechas la situación empresarial de CINAES no podía resultar más envidiable, como se deduce de la simple lectura del resumen de la Memoria Anual correspondiente a ese ejercicio: «A lo largo de la temporada se han vendido en nuestras salas 15.054.579 entradas, recaudándose solo por este concepto 11.115.233, 39 pesetas. CINAES posee 29 cines en Barcelona, 13 en otras áreas de Cataluña y 1 en Sevilla, con un aforo total de 60.036 localidades, además de controlar la programación en otros 8 salones. El total de actividades engloba igualmente la distribución de corto y largometrajes a través de una red formada por 18 sucursales, 2 laboratorios, imprenta, sala de montaje, así como venta de materiales y accesorios para la proyección. El beneficio neto devengado ha sido de 2.220.891,40 pesetas, lo que cubre el siete por ciento de dividendo a abonar a los accionista preferentes y deja un remanente para el ejercicio venidero.»

general por medio de las imágenes cinematográficas, comercializadas al más bajo precio posible o distribuidas con fines benéficos y de propaganda nacional o patriótica»⁴.

De este pacto nacería pocos meses después *Reportajes CINAES*, un noticiario de periodicidad semanal editado desde Barcelona cuya estructura se cimentaba en al menos dos extractos informativos sobre sucesos políticos o sociales recientes —servidos por una red de corresponsales establecida en Barcelona, Madrid, Sevilla y Valencia— junto a varios reportajes nacionales e internacionales de carácter más intemporal. Desde 1930 hasta 1933 *Reportajes CINAES* se erigiría en el mejor exponente de los noticiarios españoles y el único que ocasionalmente logró difundirse en el extranjero —sobre todo por ciertas áreas de Hispanoamérica—, pero ni siquiera la suma de estas circunstancias permitieron su despegue más allá de unas alturas ciertamente modestas.

Muestra significativa de ello acabaría siendo lo ocurrido con los reportajes filmados durante los compases iniciales de la proclamación de la Segunda República: mientras la Fox realizó un noticiario monográfico sonoro en castellano, que poco después entregaría en un pomposo acto publicitario al nuevo gobierno, CINAES apenas pudo rodar acontecimientos sueltos en formato mudo, por falta de tecnología adecuada, como la toma de posesión del cargo de directora de prisiones por Victoria Kent, el homenaje a la memoria de Pablo Iglesias que congregó más de cincuenta mil personas o la visita a Barcelona de Alcalá Zamora. Esta situación, que aún se prolongaría durante varios meses, acabó suscitando durísimas críticas públicas que afectaron notablemente al prestigio de *Reportajes CINAES* y a su futuro comercial, cerrando la puerta sin pretenderlo a la posible gestación de otros noticiarios⁵.

⁴ Véase al respecto el estimable texto de Giovanna Ferlanti «Apuntes para una historia del *Cinegiornale Luce*», publicado en Alfonso del Amo (Ed.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* [Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996]. El noticiario de la LUCE había nacido en junio de 1927 con una periodicidad de cinco números semanales, y hasta 1932 no cerraría definitivamente su edición muda.

⁵ Una de las críticas vertidas contra *Reportajes CINAES* que más controversia provocó fue la del periodista Damián Molino, quien durante algún tiempo había colaborado con dicha sociedad cinematográfica: «He visto varias informaciones de los sucesos de estos días y he comprobado con verdadera depresión de ánimo que, mientras las actualidades informativas de las casas extranjeras obedecían y estaban dentro del moderno cine sonoro, las actualidades de la CINAES eran recogidas por el sistema antiguo del cine mudo. Cualquier *amateur* puede hoy hacer esas informaciones. Cuando llevamos tres años de cine sonoro, una entidad consciente de su obligación no debe actuar con semejante primitivismo: una entidad con medios económicos como CINAES, que controla la mayoría de los salones de Barcelona y baraja los millones en sus balances con relativa facilidad, ha de poseer un equipo sonoro

Así las cosas, desde mediados de 1931 aparecerían en la prensa múltiples rumores sobre el deseo de ofrecer alternativas a *Reportajes CINAES*, pero casi nunca cuajaron en algo concreto: Alfredo Molina, que había trabajado como técnico de sonido en los estudios londinenses de Elstree, tanteó hacia enero de 1932 el desarrollo de un *Noticiero Español Sonoro* del que solo llegaría a realizarse un número; Producciones Actualidades Sonoras Españolas, dos meses después, encargaría a Fernando Mantilla la dirección y el montaje de otro noticiero igualmente abortado nada más nacer su primera edición; en abril, noticias llegadas desde Larache apuntaron a que la Sociedad Hespérides Films había pasado en prueba privada fragmentos de un futuro noticiero que iba a denominarse *Actualidad Marroquí*; y, pasado el verano, fue Orphea Film la que se postuló como promotora de un noticiero propio del que nunca volvió a hablarse. Para remate, en 1933 la Fox impulsaría un *Noticiero Nacional* filmado y montado íntegramente en España, de periodicidad semanal y con sonorización en castellano, a cuyo frente se situaron Fred Leslie (director técnico), William Murray (operador), Willy Steiner (técnico de sonido) y Harry Mandel (montador).

No obstante, la potencialidad propagandística del cine intentaría ser canalizada también por cauces distintos a los del noticiero. En ese sentido, uno de los fenómenos más llamativos y novedosos ocurridos en España desde el punto de vista de la publicidad política fue la aparición de camiones ambulantes donde un proyector iba exhibiendo discursos del líder de Acción Popular, el derechista José María Gil Robles, durante la campaña electoral del 19 de noviembre de 1933 que sirvió como antesala al llamado bienio negro. Esta idea partiría del cineasta vasco Sabino Micón, el cual había comprobado la eficacia propagandística de este método tras participar en una iniciativa de captación de accionistas para la sociedad anónima Estudios Cinema Español, y tuvo una notable cobertura en la prensa tanto

informativo; es lo menos que podemos pedirle» [*El Diluvio*, 3 de mayo de 1931]. En ese orden de cosas, muchas otras personas llegaron incluso a sugerir que la tibia actitud mantenida por CINAES ante la proclamación de la Segunda República, y palpable en los noticieros elaborados al efecto, obedecía a cuestiones menos prosaicas que la carencia del necesario equipamiento de registro de sonido. Juan Piqueras sería el más contundente en la denuncia, al afirmar que CINAES estaba «regida por un fascista tan significado como el señor Campa y por unos upetistas y monárquicos tan recalcitrantes como el primer presidente de su Consejo de Administración, marqués de Foronda, y como el actual, general don Emilio Barrera», añadiendo lo siguiente respecto a los acuerdos firmados con LUCE: «Me parecería lícito si lo que se pretende proteger fuese en realidad la industria nacional del film, y no una empresa fascista en combinación con la CINAES, que aunque española, tiene un gerente italiano, afiliado a las ‘camisas negras’, al que España y su República le importan un bledo. Está claro que la CINAES intenta introducir contrabando fascista en España...» [*Popular Film*, número 267, 24 de septiembre de 1931].

por su indudable singularidad como por el hecho de que el cinematógrafo empezase a ser utilizado de forma rigurosa y consciente en el ámbito de la propaganda⁶.

BAJO LA OBSERVACIÓN DEL MUNDO

El documental acabaría convirtiéndose durante estos años de tránsito del mudo al sonoro, y de la Monarquía a la República, en otro de los ejes fundamentales para la actuación propagandística por parte del gobierno y de los partidos políticos. Como acertadamente señaló en enero de 1929 Francisco Marroquín, uno de los organizadores —en compañía del Marqués de las Torres de la Pressa y de José Cruz Conde— de la campaña publicitaria en el extranjero de la Exposición Universal de Barcelona y de la Iberoamericana de Sevilla, los documentales tenían «la ventaja de la economía y de una mayor eficacia» con respecto a otros géneros o formatos. Ahora bien, en palabras del propio Marroquín, aún no existía una decisión política firme sobre cómo utilizarlos por parte del régimen de Miguel Primo de Rivera⁷. Muestra palmaria de ello sería la falta de cohesión en las propuestas filmicas surgidas al calor de las mencionadas exposiciones, que a su vez avivó un encendido debate sobre la necesidad de trascender las fronteras nacionales con una serie

⁶ «No ha faltado tampoco la original propaganda del cine político callejero. El equipo sonoro iba montado en una especie de tanque. Anoche circuló por el centro y aún por los barrios obreros el camión que exhibe la película de un discurso de Gil Robles. Llegó a exhibirse en Cuatro Caminos, en la misma glorieta de Ruiz Giménez, cerca de las nueve de la noche. Hizo el siguiente itinerario: Plaza de la Independencia, con parada en ella para que el público se aglomerara a oír una parte del discurso. Siguió el camión a marcha pausada, en plena exhibición de la película, hasta la Cibeles, donde terminó el discurso. Después siguió pausadamente por la calle de Alcalá y Gran Vía, sin que dejara de aparecer en la pantalla la figura del señor Gil Robles arengando al público. Continuó así por la calle de San Bernardo y se detuvo cerca de la Universidad, en la glorieta de San Bernardo. De allí siguió por Quevedo a Cuatro Caminos, donde hubo una nueva detención. De regreso hubo una parada en la glorieta de Bilbao, y se continuó por los bulevares a la plaza de Colón. Casi dos horas de recorrido entre la expectación de la gente, que se aglomeraba en muchas paradas y seguía corriendo detrás del camión. Desde los automóviles que iban delante y detrás se lanzaba intensamente sobre los grupos material de propaganda. Tuvo la exhibición pleno éxito. Únicamente se registraron incidentes en la glorieta de San Bernardo, donde unos jóvenes cantaron coplas iracundas contra Gil Robles, y en la Glorieta Ruiz Giménez donde, al salir la caravana, fue apedreada» [*Informaciones*, 1 de noviembre de 1933].

⁷ La queja de Francisco Marroquín no podía ser más explícita: «Un día, quizá no lejano, llegará en que el cinematógrafo será utilizado, no ya como instrumento para fines comerciales, sino como vehículo de ideales ciudadanos, que un gobierno alerta sabrá aprovechar» [*ABC*, 19 de enero de 1929].

de películas dirigidas al fortalecimiento de los lazos con Hispanoamérica y las dictaduras fascistas europeas.

El mes de mayo de 1929 se presentaba como especialmente clave para recuperar la maltrecha imagen de España en el exterior y del gobierno de Primo de Rivera en el interior. La apertura de las exposiciones en Sevilla y Barcelona iba a concitar la atención internacional hacia el país, pero ni siquiera ese argumento logró que el régimen manifestase excesivo interés por auspiciar oficialmente, más allá de la vaga retórica y de esfuerzos aislados, obras cinematográficas susceptibles de convertirse en manifiestos estéticos e ideológicos sobre cómo desarrollar esa necesaria labor de propaganda. Aunque la cooperación durante el último lustro con diversos países del entorno había arrojado ya notables frutos, a partir de iniciativas conjuntas como la apertura de redes difusoras en Hispanoamérica englobadas dentro del Instituto Cristóforo Colombo, o la adhesión a proyectos de mayor alcance que acabarían cristalizando sobre todo en el desarrollo del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, la apuesta por el documental propagandístico adolecería de cierto confusionismo, vaguedad de planteamientos y ausencia de criterios teóricos definidos, hasta el extremo de que la mayor parte del copioso ramillete de producciones germinado durante la segunda mitad de la década de los veinte manifestó todavía una heterogeneidad merecedora de rotundas críticas negativas.

El deseo de aparentar que España iba recortando distancias a pasos agigantados con respecto a los países de nuestro entorno geográfico y cultural fue dejando en un segundo plano, de forma un tanto paradójica, tanto el fomento de la propia industria cinematográfica como el apoyo gubernativo a quienes buscaban contribuir en dicho esfuerzo. De ahí las continuas quejas, estimuladas al calor de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, sobre la indefinición de proyectos concretos relativos al uso del documental como herramienta de estudio y divulgación científica, la tardanza en asimilar tendencias foráneas favorecedoras de la llamada cinematografía educativa, o las negativas a crear entidades de carácter oficial capaces de asegurar una continuidad en la producción y distribución de películas pedagógicas.

Así las cosas, a nadie pareció extrañarle que desde 1927, con dos años de antelación respecto a las fechas de apertura previstas para las exposiciones, distintas productoras se plantearan, ante la pasividad de las instituciones públicas, poner en marcha una galería de documentales que reflejaran las bellezas paisajísticas, monumentales o artísticas de España cara al fomento en el extranjero de la imagen de nuestro país y de la dictadura que regía sus destinos. Por supuesto, el objetivo último era lograr que dichas películas acabasen logrando un reconocimiento oficial y, por extensión, un éxito capaz de ofrecerle importantes dividendos a la productora privada de turno, pero la

apuesta resultaba un evidente peligro por cuanto el gobierno de Miguel Primo de Rivera no parecía dispuesto a ser demasiado generoso en ese aspecto.

Este conjunto general de documentales se acabaría caracterizando, pues, por la absoluta ausencia de un esquema creativo a seguir, dando cabida sin aparente criterio a visiones regionales, provinciales o locales, de muy distintos metrajes, dispares planteamientos formales y no menos variopintos postulados estéticos. Pero ni aún siendo producciones privadas estaría ausente la polémica, puesto que las acusaciones por la presunta falta de rigor y defectuoso acabado técnico de algunas películas ensombrecieron la puesta de largo de muchas de estas cintas. Ejemplo singular de ello fue lo ocurrido con Leopoldo Alonso y Agustín Macasoli, al acometer el correspondiente a *Ávila* (1928) y verse de inmediato sacudidos por un aluvión de críticas. Este cortometraje encontraría de hecho una contundente réplica en *Ávila y América* (José María Sánchez Bermejo, 1928), dirigido por una conocida personalidad eclesiástica al tiempo que archivero-bibliotecario de la Diputación abulense, y que llegó a ser exhibido en foros tan prestigiosos como la Universidad Central o la Real Academia de la Historia. No obstante, la definitiva ausencia de *Ávila y América* del corpus filmográfico de películas oficiales para los eventos de Sevilla y Barcelona generaría una acalorada controversia debate sobre cómo se estaban diseñando desde las instituciones esas visiones de España, los niveles de laxitud formal y estética de las distintas películas e incluso su grado de realismo⁸.

Con todo, el sancionamiento estrictamente oficial por parte del Patronato Nacional de Turismo —entidad creada por decreto del Consejo de Ministros en junio de 1928 con el objeto de coordinar los esfuerzos para la preparación de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona— englobaría por sí solo un notable conjunto de documentales subvencionados. La barcelonesa Emérita Films, encabezada por el productor Eleuterio Mendoza, acometería en su serie ‘España Histórica, Artística, Monumental, Pintoresca e Industrial’ los correspondientes a *La Rioja* (Rafael de la Huerta, 1927), *Cataluña pintoresca* (Rafael de la Huerta, 1927), *Aragón* (Antonio Cánovas y Ramón de Baños, 1928) y *Madrid* (Antonio Cánovas y Ramón de Baños, 1928). La madrileña Informaciones Cinematográficas Españolas, constituida en febrero de 1929 por Leopoldo Alonso y Agustín Macasoli, tendría tiempo suficiente para producir *Zamora* (1929), *Segovia* (1929), *Santander* (1929) y sobre todo el referido a la patria chica del propio Alonso, *Salamanca*, que obtendría tal éxito que llegaron a editarse nada menos que tres versiones: una completamente muda en 1929; otra segunda, sonorizada en los estudios parisinos de la Tobis

⁸ Véase al respecto Emilio C. García Fernández: «*Ávila y América* o el patrimonio cinematográfico abulense»; en *Ávila y América* (Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, 1999).

por Macasoli y Eduardo García Maroto, hacia febrero de 1930; y una tercera, también de 1930, que incluía secuencias adicionales rodadas con sonido directo en la dehesa salmantina. Marruecos Films, por último, se encargaría de consumir *Melilla* (Luis Ricart, 1928), *Ceuta* (Luis Ricart, 1929), *Larache* (Jaime Mola, 1929) y *Alcazarquivir* (Mola y Ricart, 1929).

Por otra parte, destacaron también las propuestas individuales de prestigiosos directores y operadores que encontraron fuentes de financiación en una suma de aportaciones económicas de organismos locales como ayuntamientos, cámaras de comercio, cabildos catedralicios, colegios de agentes comerciales, asociaciones patronales o diputaciones provinciales. Este fue el caso de Mauro García —*Valladolid* (1929)—, Luis Rodríguez Alonso —*Un viaje por Galicia* (1929), *Palencia* (1929), *Asturias* (1929)— o Antonio Calvache —*España ante el mundo* (1929)—.

El área geográfica andaluza fue la única excepción en esta línea de trabajo al crearse por Decreto del Consejo de Ministros una productora, España Films, dependiente del Patronato Nacional de Turismo, que encomendaría a un grupo de realizadores, amparados generalmente bajo el anonimato para reforzar su aspecto oficialista, la filmación entre 1928 y 1929 de *Córdoba*, *Granada*, *Málaga*, *Cádiz*, *Ronda*, *Antequera*, *Tarifa*, *Algeciras*, *Jerez de la Frontera* o *Viaje en tren por los pueblos de Andalucía*. De cada una de estas películas fueron tiradas, según la normativa impuesta por el mismo Patronato, al menos diez copias para ser enviadas a las embajadas españolas en el extranjero.

La necesaria propuesta globalizadora capaz de glosar los progresos vividos por el país con la Dictadura, y destinada fundamentalmente a su exportación, tuvo un aspecto bicéfalo gracias a *El resurgir de España* (Antonio Calvache, 1929) y *La España de hoy* (Francisco Gargallo, 1929). El primero de estos largometrajes sería un film de clara adscripción upetista que intentó glosar los aspectos cruciales de la obra llevada a cabo desde el Gobierno por Miguel Primo de Rivera entre septiembre de 1923 y mediados de 1929, utilizando para ello reportajes antiguos e imágenes registradas para la ocasión⁹.

⁹ Entre los aspectos que comprendía esta película destacaron algunos muy publicitados por la prensa: «Todos los ministros y la familia real en varias escenas; Primo de Rivera en su vida ordinaria y pública; Madrid, gran urbe; Exposiciones de Sevilla y Barcelona; raids aéreos Plus Ultra, Jesús del Gran Poder, Atlántida y Elcano; Franco, Alda y Rada; Alhucemas: Primo de Rivera dirigiendo las operaciones y general Sanz; Fuerzas tierra y mar colaborando a la toma; Asalto a un aduar por los legionarios; Estado Mayor de Marruecos, Alhucemas convertida en Villa Sanjurjo; viaje de los Reyes y desfile de cabilas sometidas; imposición de la Laurada al General Sanjurjo por S. M. el Rey; entrega de la bandera al Tercio por S. M. la Reina; arenga de Millán Astray a sus tropas; entrega de presentes a Su Majestad por indígenas; botadura del Magallanes; colonias escolares; protección del Gobierno a las grandes industrias;

Mientras que *La España de hoy* fue el resultado de la aprobación el 19 de julio de 1928 de una Real Orden convocando a los interesados en editar una cinta cinematográfica capaz de erigirse en testimonio del desarrollo patrio acaecido en los últimos años, tanto en política como en educación, economía, cultura o deporte. Ambos films gozarían del beneplácito gubernativo y del apoyo expreso de innumerables autoridades del régimen.

Por otra parte, al mismo tiempo que se consumaba esta política interior con respecto a los documentales nacionales, numerosos realizadores y fotógrafos extranjeros tendrían ocasión de ofrecer una imagen de lo acaecido durante los últimos años en España. El presunto pintoresquismo de las tradiciones populares y la monumentalidad de los edificios históricos se perfilaron, no obstante, como elementos medulares de estos documentales, planteados en ocasiones como explícitas apelaciones a lazos de sangre y nociones de Raza. Este sería el caso, por ejemplo, de *Hispania* (Montesinos y Carriles, 1928), concebida para difundir en el ámbito hispanoamericano los extraordinarios progresos políticos y sociales de la Madre Patria, que acabó exhibiéndose en países como Cuba, Argentina, Ecuador o Chile.

Ahora bien, esas muestras de vasallaje tendrían otras veces un origen bastante más prosaico, como el agradecimiento a las autoridades españolas por las facilidades otorgadas a determinadas productoras foráneas para el rodaje de películas de ficción. Títulos como *Impresiones de España* (1928), realizado por los corresponsales de la casa Pathé en la Península Ibérica, o *Spanien* (Herbert Korösi y Rudi Schmid, 1930), financiada en parte por instituciones del calado de la Deutsche-Spanische Gesellschaft y el Bayerische Landesfilm Bühne, surgirían de esta manera, articulándose como descriptivo repaso cinematográfico de un país que estaba abriendo paulatinamente las fronteras para evidenciar su progreso y que aspiraba a obtener los máximos reconocimientos internacionales.

En ese orden de cosas, las tentativas de promover un cine documental acorde a las necesidades propagandísticas del régimen y a sus postulados ideológicos fundamentales, así como capaz de competir con producciones extranjeras de similares características, fueron manifestaciones políticamente difusas y financieramente alicortas. Algo que se plasmaría con total rotundidad en las cuantiosas iniciativas frustradas a la postre, caso de *España*, un proyecto gestado por Antonio Calvache 'Walken' a comienzos de 1927 donde se pretendía fusionar reportaje, documental y ficción, bajo el influjo de *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926), a través del enlace argu-

reparto de tierras; visita del General a la Unión Patriótica; manifestación del 13 de septiembre en la que desfila una representación de España entera; Ayuntamiento de Madrid» (*El Adelanto*, 26 de septiembre de 1929).

mental inspirado en la extraña mezcla de una obra teatral de Jacinto Benavente y un suceso real de la guerra de Marruecos. Para evitar encontronazos con la censura, como le había ocurrido a Gómez Hidalgo, Antonio Calvache lograría «las debidas autorizaciones de la Presidencia del Consejo, del capitán general de Madrid, del director general de Seguridad y del ministerio de Marina, quien pone a su disposición un buque de guerra, esperando la misma acogida favorable por parte del ministerio de la Guerra, del alto comisario de Marruecos y del alcalde de Madrid»¹⁰, pero aún gozando de esas insólitas garantías quedó abortada por dificultades económicas de la productora Films Numancia, sin que el gobierno hiciera nada para evitar su definitivo naufragio.

LAS CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS DEL INFIEL

A comienzos de la década de los años veinte, la colonización del Norte de África pasaría al primer plano de la actualidad política y social como consecuencia de la enorme sangría humana que trajeron aparejadas las sucesivas campañas militares. En ese sentido, el desastre de Annual —donde el ejército español, sin apenas armas, retrocedería a posiciones melillenses en medio del más absoluto caos y dejando atrás miles de muertos— simbolizó

¹⁰ *Diario de Burgos*, 28 de febrero de 1927. Los protagonistas de *España* iban a ser Javier Rivera, Sara Vilches, Teófilo Palou, María Luisa Araña y Rafael María de Labra, aunque estaba previsto interviniera una amplia nómina de políticos, intelectuales y artistas del momento: entre los anunciados, Miguel Fleta, Julio Romero de Torres, Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla, Eugenio Casals, Jacinto Benavente, Jacinto Guerrero, Pedro Muñoz Seca, Juan Ignacio Luca de Tena, Emilio Thuiller, José Moncayo, Ramper o Concha Piquer. Como operadores figuraban Armando Pou y el propio Calvache, mientras que los decorados correrían a cargo de Salvador Bartolozzi. Por lo que se refiere a *La Malcasada* y su llamativa prohibición horas antes del estreno, que obligó a un remontaje del material —exhibido a partir del 26 de enero de 1927 en el madrileño cine Royalty— para eliminar la presencia de algunas conflictivas personalidades políticas, puede consultarse la entrevista con Francisco Gómez Hidalgo publicada en *Las provincias* (6 de septiembre de 1930), donde textualmente afirma: «Fue el mismo día del estreno. Como usted sabe, una acción trivial daba ocasión a que apareciesen en la pantalla los hombres más relevantes de la literatura, del arte, de la política. El mismo Primo de Rivera me pidió figurar en la película y que apareciera asimismo el Rey, a cuyo efecto me llevó a las carreras de caballos para que tomara la escena. Cuando se estrenó en el Teatro del Centro, estaban vendidas las localidades de cinco días. Martínez Anido se hallaba en la sala. Al aparecer en la pantalla Sánchez Guerra el público le tributó una ovación. Inmediatamente el general mandó suspender la proyección y desalojar la sala, quedando desde entonces prohibida la película. (...) Yo dedicaba a Sánchez Guerra unas palabras de respeto y de veneración por su rectitud y su austeridad. La película se proyectó en América. Una copia que fue sorprendida en Barcelona se mandó quemar por orden de Milans del Bosch».

el necesario punto de inflexión para que la opinión pública empezara a replantearse el sentido último de esta traumática contienda bélica. La evidencia de que España tenía en Marruecos un ejército tan numeroso como inoperante y desorganizado hizo engrosar la nómina de los descontentos en torno a una guerra que parecía sustentarse sobre la absurda lógica de añejos sueños imperiales.

El reclutamiento de jóvenes burgueses suponría además un elemento adicional para reforzar este cambio de perspectiva en la sociedad. Lejos de mantenerse al margen de los acontecimientos, limitándose a disfrutar de las indudables ventajas que les ofrecía el nuevo sistema de recluta, muchos de ellos decidieron actuar como conciencia crítica, denunciando incluso por escrito situaciones concretas de caos y corruptelas. Así, libros como *Notas marruecas de un soldado*, escrito por el futuro cineasta Ernesto Giménez Caballero, espolearon una agria perspectiva sobre los esfuerzos colonizadores que, por supuesto, intentó ser parcialmente contrarrestada desde las más altas autoridades civiles y militares, sobre todo tras el ascenso al poder de Miguel Primo de Rivera. El cine, y específicamente géneros como el documental o el reportaje informativo, sería uno de los mecanismos utilizados en esa labor de propaganda al servicio de la construcción identitaria de un Imperio.

En ese sentido, el régimen de Miguel Primo de Rivera auspiciaría la puesta en marcha de una serie de proyectos fílmicos que mostraran visiones complacientes del proceso de colonización. Estos documentales y reportajes pasaron de puntillas, pues, por aspectos como la corrupción e incompetencia de algunos militares en el pasado inmediato, las quejas lastimosas sobre la pérdida de valores raciales o el cuestionamiento del papel desempeñado hasta entonces por España como potencia colonial. De tal modo que cobrarían presencia, hasta situarse en el primer plano, los elementos educativos o culturales de nuestra actividad en Marruecos y Guinea.

La ausencia de directrices oficiales básicas sobre las que sustentar esta práctica fílmica trajo consigo, no obstante, otra muestra de heterogeneidad en la puesta en escena de los distintos documentales, aunque al mismo tiempo existiese una clara armonización en títulos, contenidos e intenciones. Ejemplo elocuente de ello serían obras como *La paz en Marruecos* (J. Almeida, 1927), *Marruecos en la paz* (Rafael López Rienda, 1928), *Para la paz a Marruecos* (García Figueras, 1929) o *Marruecos en la guerra y en la paz* (Luis Ricart, 1929).

El madrileño Teatro de la Zarzuela vivió la puesta de largo, el 19 de octubre de 1927, del medimetraje *La paz en Marruecos*, primer eslabón de esa futura cadena de documentales. La asistencia al estreno de la Familia Real en pleno, acompañada por el General Primo de Rivera junto a varios ministros,

fue interpretada como una clara muestra de apoyo al esfuerzo acometido. El film, que glosaba la reciente visita de Alfonso XIII a los territorios colonizados en el norte de África, recogía distintos aspectos de esta regia excursión por Ceuta, Tetuán, Ben-Karrich, Villa Sanjurjo o Melilla. Pero, ante todo, *La paz en Marruecos* encendería una acalorada polémica en torno a la falta de una productora pública capaz de actuar como portavoz cinematográfico oficial, sin que ello supusiera necesariamente hurtarle la posibilidad de acometer este tipo de obras a determinadas empresas privadas que, como en este caso, gozaban del auspicio económico de algunas aristócratas y representantes de la alta burguesía, caso de Blanca O'Donell, Carmen y Pilar Primo de Rivera o la marquesa de Torralba.

Sin embargo, los debates sobre la constitución de una entidad pública para realizar documentales de propaganda colonial devendrían en estériles, puesto que el Gobierno decidió seguir una política de actuación semejante a la promovida con motivo de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, limitándose a supervisar los perfiles ideológicos de cada proyecto impulsado por la iniciativa privada antes de otorgarle un apoyo explícito. Así, todos los films posteriores en torno al Protectorado marroquí partirían de personas nítidamente vinculadas al conflicto desde el punto de vista político y militar (López Rienda, García Figueras), o de empresas radicadas con encomiable mérito en el mismo territorio (Marruecos Films, promovida por Jaime Mola y Luis Ricart).

Marruecos en la paz sería una acabada muestra de estos planteamientos. Cronista de la guerra del Rif durante buena parte de la década de los veinte, y aupado a la categoría de máximo divulgador del conflicto marroquí, Rafael López Rienda estaba comenzando a desarrollar una intensa actividad como director —*Los héroes de la Legión* (1927)— y productor —*Águilas de acero* (Florián Rey, 1927)—, mediante un conjunto de películas ambientados en tierras del Protectorado. De ahí que el documental *Marruecos en la paz* se constituyera en adecuado complemento a estos títulos, al mismo tiempo que ofrecía la posibilidad de utilizar sus imágenes como acompañamiento visual en las conferencias de propaganda colonial impartidas por el propio López Rienda. La recompensa por esta perfecta adecuación a los preceptos políticos del régimen vendría otorgada por el insólito patrocinio gubernamental de su estreno en diversas ciudades españolas.

La ocupación de Guinea tendría también una cierta presencia en las pantallas nacionales, aunque un peldaño por debajo del proceso colonizador marroquí a causa de su muy inferior grado de conflictividad. Una de las propuestas más ambiciosas estaría presidida por Rafael Peláez, quien con objeto de «dar al público la visión de la Guinea española con todas sus bellezas de flora y de fauna, ignoradas hasta ahora incluso para los colonizadores más

expertos y documentados»¹¹, contrataría al reputado fotógrafo Armando Pou para que encabezase un grupo de varios operadores. Las intenciones eran dobles: rodar sendos documentales, sucintamente titulados *La Guinea española* y *Fernando Poo*, que acabarían estrenándose a finales de ese año; y establecer las localizaciones para un largometraje de ficción, que a la postre no pudo llevarse a efecto por motivos financieros, con el título provisional de *En los márgenes del Muni*.

Con todo, la iniciativa de mayor calado, alumbrada durante el interregno gubernativo de Dámaso Berenguer, correría a cargo de la Dirección General de Marruecos y Colonias del África Occidental. Con motivo de la visita efectuada a Guinea por parte de Diego Saavedra y Magdalena, varios operadores cinematográficos adscritos al Ejército realizaron *Las colonias españolas de África Occidental* (1930), una cinta documental que pretendía cantar el trascendental progreso vivido en estos territorios bajo nuestra protección. Esta película oficialista tendría el honor de acogerse a los beneficios de una Real Orden de la Presidencia del Consejo de Ministros para la compra de documentales al objeto de enviarle copias a los gobiernos civiles de cada provincia.

Ahora bien, más allá del difuso corpus ideológico, la teorización de este conjunto de películas partiría en ocasiones de unos ideales regeneracionistas aplicados al sostenimiento conceptual de este esfuerzo colonizador. Los ensayos de Joaquín Costa o de José María Salaverría sobre la manera de afrontar la crisis de identidad nacional, cimentarían en ese aspecto el grueso de los argumentos sobre la posible utilización del cinematógrafo en el Protectorado. Herramienta educativa y pedagógica, antes que simple instrumento al servicio de la propaganda política, el cine debía servir poderosamente a un empeño civilizador que no siempre acabaría siendo entendido por todos los implicados de la misma forma.

¹¹ *La Vanguardia*, 6 de julio de 1927.