

# Buscando héroes: la historia de Antonio Col como ejemplo del uso de la narrativa como propaganda durante la Guerra Civil española

José CABEZA SAN DEOGRACIAS

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América,  
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad  
Universidad de Valladolid  
E-mail: jcabeza@hmca.uva.es

## RESUMEN

Este artículo muestra cómo se construyó una campaña de propaganda para alcanzar un objetivo limitado y concreto: conseguir que aumentaran los voluntarios antitanquistas en el ejército republicano en Madrid. Para ello se creó una leyenda en torno a un héroe popular, Antonio Col, y se copió un esquema narrativo presente en una secuencia de una película soviética: *Los marinos de Cronstadt* (Dzigan - G. Berenko, 1936). Llama la atención cómo un cine que apenas tuvo influencia popular, ya que vendía pocas entradas en las salas, sí que consiguió ser eficaz al menos en este caso. Este artículo aborda el contexto de exhibición de las películas revolucionarias soviéticas y, en definitiva, reflexiona sobre el uso de la narrativa como propaganda y su influencia en la creación del fenómeno de los antitanquistas.

**Palabras clave:** narrativa / propaganda / Guerra Civil española / cine

Searching heroes: the story of Antonio Col as example of the use of narrative as propaganda during the Spanish Civil war

## ABSTRACT

This article studies how a propaganda campaign was built to reach a very concrete and limited aim: to raise the number of volunteers to act as anti-tanquer —*antitanquista*— in the republican army in Madrid. In order to get this target, propaganda pushed forward a plan to make a legend about a local hero, Antonio Col, reproducing a narrative scheme showed in a soviet film sequence: *Los marinos de Cronstadt* (Dzigan - G. Berenko, 1936). Soviet films were barely popular in the theatres but, paradoxically, *Los marinos de Cronstadt* was very useful in this very specific case. This article also analyzes the context of the exhibition of soviet revolutionary movies and, finally, thinks over the use of the narrative as propaganda and its influence in the creation of anti-tanquer phenomenon.

**Keywords:** narrative / propaganda / Spanish Civil War / cinema

**SUMARIO:** 1. Se necesitan héroes: la historia de Antonio Col/ 2. La película revolucionaria más útil: *Los marinos de Cronstadt*/ 3. El cine revolucionario busca su lugar/ 4. Conclusiones

## BUSCANDO HÉROES: EL USO DE LA NARRACIÓN COMO PROPAGANDA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-39)

Las películas soviéticas contaron con los mejores medios para penetrar en el mercado cinematográfico del Madrid de la Guerra Civil española: constituían novedades en un mercado sin estrenos apenas, se promocionaban con versiones habladas en español<sup>1</sup>, se estrenaban en cines muy bien situados como Monumental (23 apariciones en cartelera), Capitol (20), Bilbao (11), Salamanca (12) o Palacio de la Música (10)<sup>2</sup> y estaban empujadas por la publicidad no sólo en los periódicos, sino también en las calles: “la propaganda utilizando los flancos de los tranvías y el copete de las farolas centrales de la Gran Vía nos parece un gran acierto publicitario, con la vibración aguda y multitudinaria que requieren las circunstancias de guerra”<sup>3</sup>. De estas condiciones se beneficiaron dos de las películas más representativas de la propaganda soviética como *Los marinos de Cronstadt* (Dzigan - G. Berenko, 1936) y *Chapaiev, el guerrillero rojo* (Sergei Vasiliev, 1934). Ambas cintas estaban hechas para recrear el viaje del héroe revolucionario de forma gloriosa usando “espectaculares” escenas de batallas<sup>4</sup>.

Sirviéndose de estos medios, *Los marinos de Cronstadt* consiguieron encontrar parte de su público: héroes potenciales. La película impulsó la creación de un nuevo tipo de guerrero, un marino de Cronstadt adaptado a las circunstancias de Madrid: el antitanquista.

“Este aserto de la influencia del cine en los cerebros jóvenes queda ratificado con sólo recordar que el origen de nuestros ya famosos antitanquistas ha de buscarse en ‘Los marinos del Cronstad’”<sup>5</sup>.

### 1. SE NECESITAN HÉROES: LA HISTORIA DE ANTONIO COL

De todas las historias de heroísmo de la defensa de Madrid, esparcidas en los reportajes de los corresponsales en el frente, muy pocas trascendieron el anonimato.

<sup>1</sup> En un folleto informativo que se enviaba a los empresarios de las salas, Film Popular ofrecía las novedades soviéticas de la temporada 1937-38, asegurando que serían “éxitos extraordinarios” y puntualizando que los ofrecía en español y que habría más estrenos que serían “acontecimientos”. Film Popular distribuía los siguientes títulos: *La última noche*, *Aurora de París*, *Hijo de la Mongolia*, *Tierra española*, *El diputado del Báltico*, *La juventud del poeta* y *Bajos fondos*. “¿Conoce usted el material corto que distribuye Film Popular?”, Archivo sobre la Guerra Civil Española. Mandeville Special Collections Library. Universidad de San Diego, California.

<sup>2</sup> Los datos sobre proyecciones de películas o semanas en cartelera han sido extraídos de la *Base de datos sobre películas proyectadas en Madrid durante la Guerra Civil española*, producto de un estudio de campo realizado con las carteleras del *Abc* en su edición de Madrid. El universo de la muestra abarcó todos los filmes exhibidos en la cartelera de los martes desde el 28 de julio de 1936 hasta el 28 de marzo de 1939. En esta *Base de datos* cinematográfica hay tres saltos temporales obligados de 15 días por ausencia de las carteleras y, debido a que el martes 5 de julio de 1938 era ilegible, aparece en su lugar la cartelera del miércoles 6 de julio de 1938.

<sup>3</sup> “Un gran film soviético: Los marinos de Cronstadt”, en *El Mono Azul*, núm. 10, 1936, p. 80.

<sup>4</sup> “Baltic deputy excellent character interpretation”, *The Hollywood Reporter*, vol. 41, núm. 41, 1 de octubre de 1937, p. 11.

<sup>5</sup> “Hacen falta verdaderos documentales de guerra”, *Castilla Libre*, 17 de marzo de 1937, p. 2.

Cientos de anécdotas deslavazadas sobre acciones de guerra o actitudes de sacrificio llegaron a la prensa, pero la mayoría no rebasó el marco efímero de un reportaje. Casi ninguna se repitió lo suficiente como para ser una gloria popular sobre la que construir un mito. El 18 de octubre de 1936, el ministro de Instrucción Pública inauguraba la campaña de propaganda con la exhibición en el Capitol de *Los marinos de Cronstadt*, una película que tenía “un áspero sabor bélico verdadero”<sup>6</sup>. Ni siquiera había pasado un mes cuando *Los marinos de Cronstadt* ya habían generado un producto propagandístico: un héroe local llamado Antonio Col.

En la película soviética hay una secuencia en la que los defensores de Petrogrado están agazapados en su trinchera ante la proximidad de un gigantesco carro de combate que aparece en el horizonte. Nadie se descubre para disparar contra el tanque, pero uno de los soldados coge una bomba de mano y comienza a arrastrarse en su dirección, aprovechando los pequeños montículos y la orografía del terreno para guarecerse de las ráfagas de balas que repiquetean sin cesar. Cuando ya está a una distancia cercana, el soldado se yergue como una exhalación y arroja la bomba justo a las cadenas del tanque. La explosión inmoviliza a la mole y el soldado se acerca, se encarama al tanque y conmina al enemigo a que salga. Al negarse, el soldado efectúa dos disparos por la abertura que tiene la ametralladora situada en la torreta y mata a sus ocupantes<sup>7</sup>. Muy pronto surgió un imitador. Seis periódicos relataban la historia de un joven marino español que se había enfrentado él solo a seis tanques que avanzaban en el frente de Carabanchel y que armado con bombas de mano logró inutilizar a cuatro. *Claridad* fue el primer periódico que informó sobre esta historia el 8 de noviembre de 1936. Su relato y la secuencia de *Los marinos de Cronstadt* coincidían en varios puntos:

“Un guardia marina avanza hacia los tanques cargado de bombas de mano. Tendido en el suelo esperó a que estuviesen cerca. Las ametralladoras de los tanques disparaban ráfagas de plomo contra el bravo guardia marina. Pero éste seguía esperando. Cuando los tuvo al alcance de las bombas, el guardia lanzó sus proyectiles. Los cuatro tanques facciosos quedaron inutilizados”<sup>8</sup>.

Todos los diarios respetaron esta parte nuclear de la narración —David frente a Goliath—, pero alguno introdujo variaciones que completaban la historia, aunque no siempre coincidieran entre sí: *El Heraldo de Madrid* y *Claridad* comentaban que se arrastró hasta llegar a las posiciones de los tanques; *Ahora* y *El Sol* añadían que se

<sup>6</sup> “Un gran film soviético: Los marinos de Kronstadt”, en *El Mono Azul*, núm. 10, 1936, p. 80.

<sup>7</sup> No es baladí que esta secuencia fuera la que provocara un movimiento de antitanquistas. De todas las imágenes de *Los marinos de Cronstadt*, el abordaje de un tanque con granadas de mano era la imagen más útil para aplicarla en el frente de Madrid, donde los tanques del enemigo tenían no sólo una fuerza real sino también psicológica. En *Claridad*, el general Heigi, especialista en tanques, insistía en que “la eficacia mayor de los tanques se encuentra en la impresión moral que producen sobre el combatiente de poca experiencia”. El artículo comenzaba su decálogo para atacar a los carros de combate recordando que “la presencia aterradora del tanque no puede causar daño alguno; esto lo pueden hacer solamente las armas de fuego que lleva el tanque”. “La táctica en ataques por tanques”, *Claridad*, 5 de noviembre de 1936, p. 6.

<sup>8</sup> “Así fue la hazaña”, *Claridad*, 8 de noviembre de 1936, p. 1.

comprobó que las bombas habían sido tan certeras que no sólo detuvieron a los carros de combate, sino que también mataron a sus ocupantes<sup>9</sup>, y *Abc* explicaba que el quinto tanque había matado a Antonio Col y, entonces, “los testigos del acto heroico, poseídos del mismo espíritu del camarada muerto, arreciaron su ataque en la misma forma y pronto los dos tanques restantes perdían toda eficacia, quedaban arrumbados en la carretera”.

Aunque parte de la prensa cita un comunicado del ministerio de Marina que negaba la muerte de Antonio Col dos días después de su hazaña, pronto todos son unánimes en reconocer que el héroe ya es mártir. Mientras *El Sol*, *Ahora* y *Solidaridad Obrera* avalan la teoría de *Abc* de que el marinero pereció en acto de heroísmo, *Heraldo de Madrid*, *Claridad* y *El Mono Azul* informaban de que Antonio Col había muerto después de la hazaña en otra refriega en el frente: “El hombre siguió su camino de lucha hasta que una bala lo arrojó violentamente contra la tierra”<sup>10</sup>.

¿Existió alguna vez Antonio Col? Quizás, pero tampoco tenía importancia su existencia concreta para hacer propaganda<sup>11</sup>. Ficción o realidad, Col cumplió una función de héroe, de ejemplo de sacrificio al que no se podía ofender con una actitud menor de la que él tuvo. Independientemente de la existencia de la persona, la historia de Col —la fuerza del personaje— dramatizaba una parte de la instrucción militar de la que muchos combatientes republicanos carecían: cómo enfrentarse a un tanque. Col no tuvo pánico ante la aparición del tanque —“Milicianos, imitadlo! ¡No temáis a los tanques!”<sup>12</sup>—, Col se acercó arrastrándose para eludir ser un objetivo fácil para la ametralladora del carro —“arrastrase fuerte frente al enemigo hasta lanzar varias bombas sobre aquellas máquinas infernales”<sup>13</sup>; Col lanzó las granadas de mano a las cadenas para inutilizar el tanque —“lanzándolas a las ruedas de los tanques, los inutilizó uno tras otro”<sup>14</sup> y, lo más importante, la memoria de Col siguió viva —“la sombra del héroe continuará interviniendo en la guerra”<sup>15</sup>. Col pertenecía a una compañía de marina que adoptó el nombre de *Los marinos de Cronstadt* y así actuó: como un luchador perfecto con fe y sin miedo.

*Los marinos de Cronstadt* significaron la emulación de una actitud. En una secuencia de la película, los marinos liderados por el comisario *Maxim* están tumbados en el suelo y reciben el orden de avanzar, pero nadie se mueve. El miedo se

<sup>9</sup> La crónica de *El Sol* y *Ahora* eran idénticas y provenían, sin ninguna duda, de una fuente común. “Un miliciano destroza con bombas de mano cuatro tanques enemigos”, *El Sol*, 9 de noviembre de 1936, p. 1. “Un miliciano cuyo nombre se desconoce destroza con bombas de mano cuatro tanques enemigos y muere víctima de su arrojó”, *Ahora*, 9 de noviembre de 1936, p. 4.

<sup>10</sup> “Antonio Col. Héroe de la Defensa de Madrid”, en *El Mono Azul*, núm. 10, 1936, p. 92.

<sup>11</sup> En la I Guerra Mundial ya se utilizaron casos inventados de personas mutiladas, masacres o maltratos infligidos por los alemanes a fin de caracterizarlos como bárbaros y manipular las emociones de la gente en contra de ellos. “Probablemente el aspecto más significativo de la propaganda durante la primera guerra mundial fuera la conocida como “la atrocidad propaganda”, es decir, la difusión de historias de las atrocidades cometidas por el enemigo con el fin de desacreditarle, independientemente de que respondiera o no a la realidad”. PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, Madrid, Eudema, 1993, p. 229.

<sup>12</sup> “Un émulo de Antonio Col: ¡Joaquín Grau!”, *Claridad*, 25 de noviembre de 1936, p. 3.

<sup>13</sup> “Ha muerto el heroico marino Antonio Col”, *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1936, p. 4.

<sup>14</sup> “Antonio Col, héroe del pueblo”, *Abc*, 9 de noviembre de 1936, p. 1.

<sup>15</sup> “Antonio Coll. Héroe de la Defensa de Madrid”, en *El Mono Azul*, núm. 10, 1936, p. 92.

extiende. Súbitamente, uno de ellos se alza, empuña con decisión su fusil y avanza cantando *La Internacional*. Todos los demás reaccionan e imitan al primero. Las explosiones de las bombas arrecian, el humo les rodea, pero los marinos continúan cantando hasta que *La Internacional* se transforma en un grito de carga contra la posición enemiga. Los rusos *blancos* huyen y los marinos toman la posición. *Ahora* extrajo la épica de la realidad, o quizá la añadió, para redondear la historia de Col y dar más utilidad a su heroísmo:

“La infantería enemiga que avanzaba detrás de los tanques, tuvo que retroceder, y nuestras tropas, cantando *La Internacional*, prosiguieron adelante. Merced a esta acción, se conquistaron nueva posiciones de gran valor estratégico”.

Curiosamente, el relato de *Ahora* de la acción de Antonio Col tenía muchas similitudes con dos secuencias de *Los marinos de Cronstadt*. Su historia, verdadera o inventada, era un ejemplo que marcaba lo que se debía hacer y, sobre todo, lo que se podía hacer. Col daba verosimilitud a lo que se había visto en el cine, era un héroe más directo y cercano que obraba de nexo entre ficción y realidad. En una palabra, Col era más real, pero necesitó de la comunicación narrativa del cine para trascender y llegar a ser convincente: nacía un modelo de acción. Como decía *Claridad* cuando relataba el efecto que produjo la acción de Col entre sus propios compañeros: “El heroísmo se había contagiado”. El mito creció. El escultor Victorio Macho se ofreció para hacer gratis una escultura que homenajeara a Col y estaba convencido de que sería fácil, “porque el marino Antonio Col era ya carne de bronce ibérico, de aleación purísima, troquelada en la entraña fecunda de esta raza inmortal”<sup>16</sup>; *El Mono Azul* convertía en poesía su hazaña<sup>17</sup>, y *Ahora* alimentaba el mito situándolo en el origen de una escuela de heroísmo, la de los antitanquistas españoles. Y en el principio de todo estaba el cine<sup>18</sup>. En cierto sentido, las proyecciones de *Los marinos de Cronstadt* fueron la fuente primaria de la que surgió un mito que animaba a hacer la guerra inconscientemente y con pasión:

“Y los que ahora no lo veáis claro, esperad al minuto más rudo y sangriento de la guerra, cuanto todo es ardor combativo y sangre que se pierde hasta encontrar el surco que le aguarda. En ese momento erizado de la lucha, mirad y caminad hacia delante y encontraréis un capitán de sombras que os arenga y cuyas palabras os buscarán directamente el corazón, sin parar en alojarse en los oídos más exteriores. Ese que os hable entonces será Antonio Col, el héroe de la defensa de Madrid”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> “El monumento del heroico Antonio Col”, *Claridad*, 15 de noviembre de 1936, p. 1.

<sup>17</sup> “Antonio Coll, marinero / Con bombas de mano abriste / Rojos caminos al pueblo / Sendas que lleven a un mundo / Sin grilletes ni logreros / Espadas de doble filo / Tus brazos en movimiento / Espoletas de triunfo / Tu voz, tu empuje, tu aliento / Y tras de ti, un murallón / De fusiles y morteros; / Una alambrada de gritos; / Un galopar de jadeos; (...) / Seis reptiles te cercaron / Con sus escamas de hierro / ¡ No conocían tu temple, / Antonio Coll, marinero!”. ROMILLO, José, “Antonio Coll”, en *El Mono Azul*, núm. 15, 1937.

<sup>18</sup> Es necesario puntualizar que *Ahora*, *Abc*, *El Sol*, *Estampa*, *Solidaridad Obrera* y *Claridad* relacionaban de alguna manera a *Los marinos de Cronstadt* con Antonio Col, ya fuera porque se referían al nombre que había adoptado su compañía o porque lo apodaban como “marino de Cronstadt”.

<sup>19</sup> APARICIO, Antonio, “Nuestros Marinos de Cronstadt”, en *Estampa*, núm. 462, 1936, p. 3.

El mito se alimentó desde los periódicos y también desde el propio cine y empezó a multiplicarse. José Val de Omar, un documentalista de éxito entre la élite cinematográfica de la República,<sup>20</sup> relataba que trabajó durante la guerra en la zona *roja* recogiendo el sonido de una pieza, hecha por iniciativa del gerente de Film Popular y que luego sería montada por Hernández Girbal, que recogía “la narración espontánea de un pobre héroe que tiró tres tanques”.<sup>21</sup> Con pequeñas variaciones sobre el tema, *Los marinos de Cronstadt* traspasaban los márgenes de la ficción en otros casos:

“(…) Lo inesperado del ataque impetuoso de las fuerzas facciosas desconcertó a los marinos en los primeros momentos. Hubo unos instantes de vacilación. Entonces el camarada Chico saltó sobre las trincheras con quince marinos más, arengó brevemente a sus compañeros, y todos, como un solo hombre, avanzaron resueltos sobre el enemigo entonando La Internacional. Las fuerzas facciosas retrocedieron kilómetro y medio, y los bravos luchadores del pueblo ocuparon unas trincheras desde donde sostuvieron un fuerte combate, que duró hasta las dos de la tarde, sin que por un solo momento el valor y la decisión de resistir flaquearan entre los marinos de la columna Sánchez Moya”<sup>22</sup>.

En *Nuestros métodos de propaganda. Necesitamos una gran propaganda de masas* se recogía la historia de Carrasco; un hombre que no sabía leer y escribir pero que “bebía las palabras” en los mítines. En ocho meses de lucha, Carrasco se alfabetiza, crea el antitanquismo con sus osados ataques a los tanques italianos a golpe de granada, es condecorado y lo ascienden a comandante: “Hemos de recoger ejemplos como el anterior, y decir al joven del último rincón de España que él puede ser un nuevo Carrasco”<sup>23</sup>.

De todas las imágenes y conceptos revolucionarios que aparecen en *Los marinos de Cronstadt*, la secuencia que verdaderamente consiguió que el público viera a un personaje como un “texto humano” no tenía su origen en una idea, sino en una acción dramatizada que apenas ocupaban tres minutos y medio del largometraje, pero que aportaba un ejemplo práctico de cómo ser un héroe:

“Un buen secretario de propaganda tiene que popularizar, por todos los medios a su alcance, a los jóvenes que han cumplido heroicamente con su deber. Así, dará a conocer la personalidad de los antitanquistas, de los comandantes nuestros que han salido de las filas del Ejército del pueblo, que han salido de nuestra organización juvenil; la personalidad de nuestros comisarios, etc, y tiene que recoger todos los

<sup>20</sup> En febrero de 1936, el crítico Manuel Villegas López vio la proyección del documental *Murcia*, de Val de Omar, y le mereció un comentario “entusiasta”. SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo, *Val de Omar en las misiones pedagógicas de Murcia*, en VVAA, *Val de Omar y las misiones pedagógicas*, Madrid, Publicación de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, p. 51.

<sup>21</sup> “Carta de José Val del Omar a Antonio de Obregón”, Archivo General de la Administración, Cultura, top. 21, caja 154, carpeta “Jefe Provincial de Barcelona”, C58-88, p. 1.

<sup>22</sup> “Los marinos mandados por el capitán Sánchez Moya dan pruebas de gran heroísmo”, *Heraldo de Madrid*, 11 de noviembre de 1936, p. 2.

<sup>23</sup> SERRANO PONCELA, Segundo, *Nuestros métodos de propaganda. Necesitamos una gran propaganda de masas*, Valencia, Ediciones Alianza Nacional de la Juventud, 1937, pp. 10-11.

ejemplos prácticos que se le ofrezcan dentro del Ejército para hacer sentir a los jóvenes la envidia —envidia sana y sincera— y la emulación”<sup>24</sup>.

Las imágenes de *Los marinos de Cronstadt* servían de refuerzo de realidad a una historia como la de Antonio Col que no había sido filmada y que sólo existía en palabras: la secuencia del filme soviético sustituía a la real. Realidad y ficción se unían y se complementaban. Antonio Col daba verosimilitud a la secuencia de *Los marinos de Cronstadt* y la película le cedía las posibilidades comunicativas de la imagen, siempre más emotiva que la palabra. *Los marinos de Cronstadt* y los Antonio Col que surgieron crearon a la vez “la meta del heroísmo”<sup>25</sup>.

Más aún, una prueba de que la influencia de las películas revolucionarias recaía más en lo narrativo que en lo ideológico era la actitud del anarquismo ante la filmografía soviética. Aunque *Los marinos de Cronstadt* exaltaban al *hombre de partido*, lo cual en absoluto casaba con el ideario anarquista,<sup>26</sup> los periódicos *CNT* y *Castilla Libre* guardaron silencio sobre ésta y otras películas revolucionarias soviéticas. *Castilla Libre* sólo dedicó un par de informaciones a hablar de cintas de la URSS, mientras que *CNT* las ignoró por completo. Quizá tuviera algo que ver el atractivo que para las bases en Cataluña tenían estos filmes en cuanto narraciones, en cuanto representaciones en acciones de una realidad muy poco visual en los documentales: la guerra. No en vano eran solicitadas cuando se organizaba un festival con películas de cine de masas. En Puigcerdá, una sección de la Solidaridad Internacional Antifascista (SIA) pedía al consejo nacional películas para montar un festival. Primero, se solicitaba *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937), “que no falte”, y luego se pedían dos cintas más de complemento a elegir entre: *Chapaiev, el guerrillero rojo*, *Amanecer en España*, *Suena el clarín* y *Los marinos de Cronstadt*<sup>27</sup>.

## 2. LA PELÍCULA REVOLUCIONARIA MÁS ÚTIL: *LOS MARINOS DE CRONSTADT*

*Los marinos del Cronstadt* narra el cerco de los rusos blancos a Petrogrado durante la Guerra Civil rusa. *Los marinos de Cronstadt* emprenden la marcha hacia la ciudad sitiada cuando llega un mensaje de Lenin en el que se informa a los soldados que los enemigos están a las puertas de Petrogrado, un bastión del poder soviético, y que en pocos días se decidirá el destino de la ciudad: “Luchar hasta el último aliento. La victoria está cerca, la victoria será nuestra”. Allí luchan y mueren abnegadamente muchos hombres defendiendo la ciudad. El comisario Maxim y algunos de los marinos son los héroes de la historia, los que se sacrifican por la

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>26</sup> “*Los marinos de Cronstadt / My iz kronshtadta* (1936), film de Efim Dzigan importado por los comunistas y juzgado inaceptable desde la óptica política anarcosindicalista”. GUBERN, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 15.

<sup>27</sup> “Carta de Solidaridad Internacional Antifascista (Gerona) al Consejo Nacional”, Archivo de la Fundación Anselmo Lorenzo, CNT 100 F, p. 1.

defensa de Petrogrado. En una escaramuza entre *rojos* y *blancos*, estos últimos atrapan a un grupo de los marinos de Cronstadt entre los que se encuentran *Maxim*, el comisario que alista a los marinos para ir a Petrogrado, *Gurinenko*, un niño que defiende su derecho de ir a la ciudad sitiada —“¡Yo luché en la revolución!”—, y *Balashov*, un marino que no milita en el partido bolchevique. Los rusos *blancos* quieren separar a los que son bolcheviques de los que no lo son, para ejecutar sólo a los primeros. *Maxim* y otro soldado avanzan para distinguirse del grupo, pero todos los demás, *Balashov* el primero, se solidarizan con la suerte de sus compañeros y asumen una mentira: confiesan que también son bolcheviques.

Los rusos *blancos* los dirigen a un acantilado con las manos atadas y una pesada piedra alrededor del cuello y los arrojan al mar. Todos muestran dignidad ante la muerte, incluso el niño. Las últimas palabras de *Maxim* remarcan la fuerza de la causa bolchevique y lo inútil que resulta intentar eliminarla: “Por cada bolchevique que matéis se alzarán miles”. *Balashov* logra zafarse de las ataduras con un cuchillo que lleva escondido y recupera el cuerpo de *Maxim*, pero ya es tarde. Vuelve con los rusos *rojos* llevando consigo el carnet del partido de *Maxim*, arenga a las tropas y derrotan a los *blancos*. *Balashov* grita “¿Quién más quiere tomar Petrogrado?”, mientras los sitiadores huyen.

*A priori*, esta película era la más útil en Madrid por el paralelismo con la situación de Petrogrado: se ajustaba exactamente al espíritu de resistencia numantina que se buscaba en la capital<sup>28</sup> y, además, daba una imagen de un partido comunista flexible, transigente y respetuoso con los que no se declaraban comunistas.<sup>29</sup> Toda la película expresa el deseo de un pueblo por resistir: el niño *Gurinenko* que no duda en coger las armas e ir a Petrogrado, la mujer del comandante que se juega la vida delatando una trampa de los rusos *blancos* y que empuña un rifle como un soldado más, todos los heridos que se levantan y se unen a la lucha cuando un hombre viene y les conmina a ello —“el partido pide a los heridos que entren en acción”—. La unidad y la solidaridad están constantemente presentes. Al principio hay una secuencia que recuerda al motín de *El acorazado Potemkin*, pero con un final muy distinto.

---

<sup>28</sup> Tan claros son los paralelismos entre la defensa de Petrogrado que narra *Los marinos de Cronstadt* y la situación de sitio que vivía Madrid en la Guerra Civil que no es extraño encontrar alguna cita que hable del filme como de una película de referencia para los que lucharon en el lado de la República: “We are from Kronstadt was a film with enormous emotional power, praised by the soviet and foreign press. The men and women who fought for republican Spain admired the film”. VORONTSOV, Yuri y RACHUK, Igor. *The phenomenon of the Soviet Cinema*, Moscú, Progress Publishers, 1980, p. 103.

<sup>29</sup> *Los marinos de Cronstadt* aceptan la propuesta de *Maxim* de acudir a defender Petrogrado, porque éste está avalado por su militancia en el partido desde 1901. Años atrás le arrestaron por ser comunista y lo sentenciaron a muerte, aunque logró escapar y marcharse a trabajar al extranjero. Cuando *Maxim* recluta a los hombres, se presenta *Balashov* que confiesa que no es del partido “for reason of my own”. Sólo unos pocos marinos votan a favor de que vaya con ellos, pero *Maxim* apunta que hay que darle una oportunidad y todos le votan en masa. Entre los soldados que defienden Petrogrado hay una composición mixta: los bolcheviques y los que no lo son, pero en ningún momento se discrimina a los que se desentienden del partido, aunque sí se realiza la militancia en “el partido” como digna de admiración: los hombres del partido no tienen miedo, llevan la iniciativa y han sido perseguidos por sus ideas.



Unos marinos de la flota del Báltico se amotinan, aunque sin grandes gestos de indignación, porque sólo tienen para comer un pequeño pan de molde que deben compartir entre todos midiendo las raciones. La situación no es nueva, el hambre es habitual. *Balashov* grita “Basta ya”. Aparece el comisario *Maxim* y *Balashov* se encara con él exigiéndole que tienen derecho a comer. El comisario deshace el conato de motín apelando a la solidaridad:

“¿No mandamos pan a los niños hambrientos?/ y a los trabajadores de Petrogrado/Entonces de qué os quejáis/Repartíroslo”

Todos los marinos guardan silencio y se reparten el pan que tienen.

*Los marinos de Cronstadt* resalta la importancia del partido y, sobre todo, lo insignificante que es un individuo frente al sueño revolucionario compartido por muchos. En la película se fomenta la figura del mártir, la causa es invulnerable y la muerte de los personajes refuerza aún más el sentido de la causa por la que se han sacrificado. La guerra es su vida y condiciona tanto a los personajes que el espacio que deja a lo humano es muy reducido. La representación de la realidad se restringe casi completamente a lo ideológico y a lo militar, lo que hace que todos los personajes sean unidimensionales; sólo existen para la guerra. No tienen esperanzas, flaquezas, ilusiones, deseos o emociones si no están asociados con la lucha. Lo ideológico se impone a lo narrativo: el músico que se alista con los marinos de Cronstadt se despide de su madre desapasionadamente para irse a defender Petrogrado; *Gurinenko*, el niño-soldado, sólo piensa en luchar, etc. Todas sus acciones y momentos los dedican íntegramente a la guerra, incluso las relaciones amorosas.

En *Los marinos de Cronstadt*, la trama amorosa está muy diluida. En la primera secuencia, *Balashov* intenta ser galante, aunque de forma zafia, con una señora que pasea por un puerto, un trabajador de Petrogrado defiende a la mujer, que se siente acosada, y ahuyenta a *Balashov* que jura vengarse. *Balashov* persigue durante toda la película al trabajador, incluso ve a la señora una vez, pero no entabla conversación con ella. Al final, *Balashov* se reconcilia con el trabajador porque han luchado juntos y, cuando por segunda vez ven a la señora a cierta distancia, éste le informa de que es la mujer del comandante y desmonta su proyecto de relación amorosa.

Por último, *Los marinos de Cronstadt* subraya dos lugares comunes dentro de la filmografía soviética de esta época: la descripción de un enemigo poderoso y la esperanza de una vida mejor después de la victoria. Los rusos *blancos* son un antagonista temible ante al que hay que estar alerta incesantemente. El cine sirve aquí para hacer una representación tan respetable del otro que aumenta el mérito de la victoria. La grandeza del triunfo se mide por la grandeza del enemigo al que se derrota. Y también hay espacio para la nueva sociedad, en todos los sentidos, un nuevo paraíso, sin conflictos. En *Los marinos de Cronstadt*, el comisario *Maxim* da todo el pan que le queda a los niños de un orfanato y se lamenta de no tener más, pero les asegura que cuando echen a los rusos *blancos*: “Habrá pan y pasteles, incluso juguetes”. La esperanza de conseguir algo mejor para todos mueve a los personajes, lo que contribuye aún más a anular el objetivo vital de cada uno de ellos. El

no tener una necesidad propia les hace menos egoístas, pero también menos humanos. Este estilo narrativo alejaba la película del gusto de lo que se conocía con la expresión *público de cine*: las personas que iban regularmente a las salas y que estaban acostumbradas a la narrativa de Hollywood. Siendo así, *Los marinos de Cronstadt* tuvieron que buscarse otro público.

### 3. EL CINE REVOLUCIONARIO BUSCA SU LUGAR

A pesar de los mensajes de *Los marinos de Cronstadt*, su utilidad no estaba en sus ideas, sino en la representación dramatizada que hacía de determinadas acciones. La película se utilizó más para instruir que para convencer, como demuestra el ámbito de proyección al que acabaron destinadas este tipo de cintas revolucionarias que se presentaban como un relato de la historia: una narración sobre lo que de verdad ocurrió una vez. La incidencia de las películas soviéticas en los cines madrileños durante la Guerra Civil fue marginal. Incluso *Chapaiev, el guerrillero rojo*, una de las cintas más comerciales de la filmografía revolucionaria soviética<sup>30</sup>, sólo se exhibió en 7 ocasiones en las salas más populares de Madrid. Ante esta situación de marginación, el cine que creaba héroes debió buscarse otro público; el que estaba en las trincheras<sup>31</sup>:

“Se enviaban camiones blindados a las avanzadillas, tanto para hablar a nuestros camaradas como para hacer propaganda desde la primera línea entre los enemigos; se celebraron, tanto allí como en Madrid y en otros puntos, sesiones cinematográficas”<sup>32</sup>.

Cintas como *Los marinos de Cronstadt* o *Chapaiev, el guerrillero rojo* tenían la misma función que los *agitki* soviéticos, breves piezas de agitación creadas para adiestrar y motivar a los bolcheviques que estaban en el frente luchando contra los rusos blancos.<sup>33</sup> Un artículo de *Nuevo Cinema* relataba una de estas sesiones de

<sup>30</sup> “Chapaiev was the most popular socialist realist film ever made in the Soviet Union. In five years over fifty million tickets were sold. Even those who were not favorably disposed toward the regime enjoyed it (...)”. KENEZ, Peter, *Cinema and soviet society 1917-1953*, University Press, Cambridge, 1992, p. 173. “Chapaiev received the endorsement of Stalin, the critics and the Soviet public (...). Chapaiev, although “positive”, has enough rough edges to be believable”. YOUNGBLOOD, Denise J., *Soviet Cinema in the silent era 1918-1935*, Michigan, UMI Research Press, 1991, p. 230.

<sup>31</sup> “—¿Tú viste Los marinos de Cronstadt?— le pregunto —Dos veces me responde—. Una en el Capitol, durante un permiso, y otra en el frente, porque allí nos dan funciones de cine, ¿sabes? Se me quedó tan grabado aquello que me sentí con arrestos para hacerlo. Y lo hice. Tres tanques me llevo “cargaos””. HERNÁNDEZ GIRBAL, F., “El cine, arma de la defensa de Madrid”, en *Estampa*, núm. 470, 1937, p. 16.

<sup>32</sup> MINISTERIO DE LA GUERRA, *Propaganda y cultura en los frentes de guerra. Resumen de la obra realizada por el subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra*, Valencia, Ministerio de la guerra, 1937, p. 17.

<sup>33</sup> LEYDA, Jay, *KINO. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, pp. 158-159.

adiestramiento<sup>34</sup> en la que cientos de soldados asistían a una sesión de cine al aire libre en la que se proyectaba “un film soviético de la época difícil y heroica gigantesco del Ejército rojo”.<sup>35</sup> De acuerdo con el análisis del observador, probablemente con conocimientos sobre cómo se presumía que debían persuadir las películas, esta sesión cumplió todos los requisitos de una buena pieza de agitación. Primero, durante la proyección del filme, se produjo un proceso de identificación entre los personajes y los combatientes:

“Los soldados siguen la trama y los hechos que aleccionan y enardecen. Se elabora, se abraza a su conciencia la compenetración con un propósito, y cada hombre, en pie en el anonimato de una masa atenta al cine, se mete dentro de sí la figura de un héroe de la pantalla.

Y cómo aquí cada héroe de la pantalla es una conducta rectilínea, y cada logro o cada vicisitud una llama de ejemplo, hay un instante en que el estado de ánimo que determina el film están compendiadas todas las arengas”<sup>36</sup>.

Segundo, los hombres fueron mejores soldados después de ver la película que antes; recibieron una buena instrucción:

“Aquella fuerza, aquellos soldados que presenciaban la película, certeramente elegida, formaban una fuerza de choque.

Al terminar el film, todos, tácitamente, sin decírselo unos a otros, incluso haciendo el comentario frívolo de las actitudes culminantes, tenían dentro de sí un propósito de actuar y de luchar mejor”<sup>37</sup>.

Y, tercero, la proyección de la película daba resultados prácticos en el desenvolvimiento de los soldados en la guerra. Se establecía una relación directa de causa-efecto entre un filme y las acciones posteriores del público que lo veía:

“Fue después de esto cuando los soldados que se agrupaban delante de la película proyectada en la tela de la noche, realizaron una de las mejores operaciones del historial de su división. Tres muchachos, Antonio Suárez, Alfonso Bonilla y otro apellidado Villar resistieron con una ametralladora todos los ataques de un flanco durante el transcurso de un día.

Los tres vieron el film del Ejército rojo.

Yo aseguraría que lo tenían delante o rodándose en el cerebro cuando aguantaban en la loma abierta al fuego hasta el heroísmo”<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Ramón Sala cuenta cómo el camión del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya realizaba esta labor de adoctrinamiento en Aragón, improvisando la instalación del cine en iglesias si no había salas de proyección en los pueblos a los que acudía. El material cinematográfico que se pasaba eran filmes culturales, cortometrajes didácticos sobre el manejo de las armas y “cintas de ambiente revolucionario”. SALA NOGUER, Ramón, *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993, p. 217.

<sup>35</sup> CIMORRA, Clemente, “El cine y la guerra. Rectángulo en la noche, enseñanza en el film”, en *Nuevo Cinema. Revista cinematográfica*, núm. 3, 1938, p. 4.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Esta era la mística que rodeaba al cine revolucionario: una película producía combatientes monolíticos, sin dudas, sin miedos y con una determinación ilimitada. El celuloide creaba héroes dentro de la pantalla para que los hubiera fuera a través de la imitación. Los personajes de los filmes eran “textos humanos”<sup>39</sup> que impartían lecciones con su forma de comportarse. En sus actitudes, y sobre todo en sus acciones, se leían los atributos del buen soldado que debían ser reproducidos: el valor, la entrega heroica, la fe en la causa....

No era extraño que en las proyecciones de estas películas reapareciera la función de un viejo oficio del cine mudo: el explicador<sup>40</sup>. Dentro de la reforma de estatutos que se llevó a cabo en el III Congreso de la FEIEP, se le encomendó al secretario de orientación la organización retribuida de “las conferencias explicativas de las obras o producciones cinematográficas que así lo requieran”<sup>41</sup>. El cometido del explicador en las antiguas películas mudas consistía en amenizar los silencios, en hacer una voz en *off* que explicara entreteniéndolo el argumento de la película. Los espectadores provenían en su mayoría de clases populares con un nivel cultural muy bajo y, en muchos casos, lo que se veía en la pantalla era insuficiente para construir en sus mentes una historia cerrada sobre quién eran los *buenos* y los *malos* y lo que es más importante, por qué unos eran héroes y otros villanos. Era necesario reforzar el sentido de la historia o decodificar aquellos mensajes que no se advertían en la simple narrativa audiovisual:

“*Visitas.*- Hemos recibido la de los camaradas operadores cinematográficos al servicio del Subcomisariado de Propaganda, que han proyectado ante todas las fuerzas de esta brigada diferentes películas. Al terminar la proyección se dirigieron charlas explicativas por este comisario, los comisarios del primero, segundo y cuarto batallones y por el comisario de la cuarta compañía del tercer batallón.

He podido apreciar los buenos efectos de esta propaganda y la emoción de la fuerza que exteriorizaba con vítores y aplausos ante muchas escenas, traducándose en una elevación de su moral, afianzamiento de su sentido político y despertar de su moral combativa”<sup>42</sup>.

El explicador ya no se escondía en la oscuridad de un ángulo del cine para sincronizar su voz con las imágenes. El que los personajes hablaran por sí mismos le desplazaba al principio o al final de la película para eludir crear *ruido*: información simultánea —personajes y explicador— y, lógicamente, confusa. Los tipos sociales de las películas soviéticas podían aparecer como extravagantes o locos si sus acciones no eran *leídas* dentro de un contexto, que ayudara al público a ver las equiva-

<sup>39</sup> STITES, Richard, *Stalinism and the restructuring of Revolutionary Utopianism*, en GÜNTHER, Hans (editor), *The Culture of the Stalin period*, Londres, MacMillan, 1990, p. 80.

<sup>40</sup> Este oficio cinematográfico surgió por primera vez en España en Barcelona en torno a 1900 con la consolidación de salas como El Cinematógrafo Universal o El Cinematógrafo Clavé en la Rambla de Cataluña. ÁVILA, Alejandro, *La Historia del Doblaje Cinematográfico*, Barcelona, CIMS, 1997, p. 49.

<sup>41</sup> “III Congreso de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos. Sexta ponencia. Reforma de Estatutos”. Archivo Histórico Nacional-Salamanca, PS Madrid, caja 878, legajo 1.326, p. 32.

<sup>42</sup> MINISTERIO DE LA GUERRA, *op. cit.*, p. 61.

lencias entre la situación soviética y la que ellos vivían. El explicador tenía que matizar, aclarar, quitar o añadir, en definitiva, trazar un nexo imaginario entre lo que pasaba en un país lejano y la realidad que esperaba detrás de las puertas del cine para lograr una interpretación única y, sobre todo, comprensible.

A pesar de todo, incluso en las trincheras, las películas revolucionarias no se libraron de la competencia de Hollywood: las *stars* también llegaron a la primera línea del frente. La propaganda decía que los cines improvisados en los frentes sí que eran un circuito reservado al cine soviético, al cine que hacía guerreros, pero la realidad era que a unos pocos metros del frente también se proyectaban las películas de Hollywood. En la revista anarquista *Umbral*, se contaba la historia de un camión que recorría los frentes aragoneses con un equipo cinematográfico y “proporciona a los soldados de la Libertad un espectáculo que los instruye además de distraerlos”. En una página entera de reportaje, sólo se cita una película de Paul Muni “de una tesis puramente revolucionaria”<sup>43</sup>. Hollywood introducía su versión de lo revolucionario gracias a su capacidad para entretener. Y no sólo el cine más social tuvo entrada a los frentes. En enero de 1939, el Patronato Nacional de Turismo solicitaba al 11 Cuerpo del Ejército y a la 24 división que devolvieran las películas de la Paramount que se hallaban en su poder: *Mi vieja pandilla*, *La vida es dura* y *Noruega*<sup>44</sup>. En las trincheras, los guerreros no dejaron de ser público de cine.

#### 4. CONCLUSIÓN

En Madrid y durante la Guerra Civil española, el cine soviético era el ejemplo del *otro cine*: el que no era un juego visual y, por lo tanto, falso, sino el que representaba la realidad. Antes de la guerra, el cine soviético no existía en las pantallas de los cines comerciales de la capital: tan sólo en la programación de algún cineclub. A partir de julio de 1936, estas películas adquieren una significación especial con la excusa de ser la propaganda perfecta: cinematográfica, y en consecuencia fácil de asimilar, y formativa. A finales de ese mismo año se socializa la exhibición cinematográfica en Madrid: los sindicatos regentan las salas. *The Hollywood Reporter* titula en su primera página “SPANISH SOVIETIZED PIX”<sup>45</sup> en referencia a la implantación de un sistema de producción soviético: centralizado y sin libertad para elegir las historias que se producían.

En la narración novelada que hace Agustín de Foxa en *Madrid de corte a checa* de aquellos meses de 1936 se decía que el alto comisario de Moscú en Madrid traía en sus maletas “las películas que iban a rusificar a Madrid. *El acorazado Potemkin*, *La línea general* y *Los marinos de Cronstadt*”<sup>46</sup>. Todo conducía a pensar que era el

<sup>43</sup> DEL PARDO, B., “Perfiles de Aragón. Nuevos bohemios del cinema”, en *Umbral*, núm. 22, 1938, p. 10.

<sup>44</sup> Cfr. “Registro de entradas y salidas del Patronato Nacional de Turismo”, Archivo General de la Administración, Sección Cultura, legajo 12.847, 1939, p. 246. También están registradas reclamaciones a otros organismos militares de películas de MGM, pero no se especifica el título.

<sup>45</sup> “Spanish Sovietized pix”, *The Hollywood Reporter*, vol. 35, núm. 45, 12 de octubre de 1936, p. 1.

<sup>46</sup> DE FOXA, Agustín, *Madrid de corte a checa*, Madrid, Bibliotex, 2001, p. 276.

momento del cine revolucionario, pero la realidad fue bien distinta. *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925) no se proyectó en los circuitos comerciales, *La línea general* (Sergei M. Eisenstein, 1929), apenas lo hizo 4 veces y solamente 2 en 1936 y *Los marinos de Cronstadt*, apareció 11 veces y casi todas entre octubre de 1936 y enero de 1937. La *rusificación* de Madrid, al menos en las pantallas, sólo existió realmente por espacio de poco más de un mes y porque casi no había ningún cine abierto. Y, durante más tiempo, en el imaginario colectivo de los que más la deseaban y de los que más la temían. El cine soviético no gustó al público: sólo ocupó una cuota de exhibición en las pantallas madrileñas de 3,78%, mientras que las películas de Hollywood llegaron al 60,82%.

Las películas revolucionarias estaban limitadas como elementos de propaganda por su estilo narrativo —más ideológico que dramático o entretenido— y por su escaso número —se proyectaban 16 cintas de Hollywood por cada película soviética—. *A priori*, estas películas no contaban historias —sinónimo de falsedad—, sino que se limitaban a reflejar la verdad. Eran Historia, no historias. Las películas eran de ideas, no de personajes. Sin embargo, paradójicamente, la labor de propaganda que pudieron hacer películas como *Los marinos de Cronstadt* se debió más a su capacidad narrativa, de crear personajes creíbles realizando acciones concretas, que a su estructura discursiva. El cine soviético se utilizó más para crear guerreros que para convencerlos.