

I give permission for public access to my Honors paper and for any copying or digitization to be done at the discretion of the College Archivist and/or the College Librarian.

Signed \_\_\_\_\_

Name typed Barry Evan Rich

Date \_\_\_\_\_

Forma e ideología en el cine propagandístico sobre la guerra civil española

Form and Ideology in Cinematic Propaganda about the Spanish Civil War

Barry Evan Rich

Department of Modern Languages and Literatures (Spanish)

Rhodes College

Memphis, Tennessee

2018

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the

Bachelor of Arts degree with Honors in Spanish

This Honors paper by Barry Evan Rich has been read  
and approved for Honors in Spanish.

Dr. Clara Pascual-Argente

Project Advisor

---

Dr. Kathleen Doyle

Second Reader

---

Dr. Michael LaRosa

Extra-Departmental Reader

---

Dr. Kathleen Doyle

Department Chair

---

Acknowledgements:

I would like to thank Dr. Alejandro Yarza for providing me with an advance copy of his book, *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth*. His scholarship was indispensable in developing the theoretical context of this thesis.

I dedicate this work to my brother and favorite actor, Eric F. Rich.

## CONTENIDOS

Página de firmas	iii
Agradecimientos	iv
Contenidos	v
Lista de tablas e imágenes	vi
Resumen/Abstract	vii – viii
Introducción	1 – 4
Contexto histórico	4 – 8
Contexto crítico	8 – 14
Primer plano y primerísimo primer plano	14 – 19
Travelling frontal	19 – 25
Sobreimpresión	25 – 39
Plano detalle de periódicos	39 – 44
Metraje de archivo	44 – 47
Conclusión	47 – 50
Bibliografía	51 – 53

## Lista de tablas e imágenes

Tabla 1: Cantidad de producciones cinematográficas domésticas	6
Tabla 2: Cantidad de producciones internacionales 1936 - 1939	7
Imagen 1 <i>Blockade</i> , 1938	15
Imagen 2 <i>Blockade</i> , 1938	16
Imagen 3 <i>Sin novedad en el Alcázar</i> , 1940	17
Imagen 4 <i>Sin novedad en el Alcázar</i> , 1940	18
Imagen 5 <i>¡Nosotros somos así!</i> , 1936	20
Imagen 6 <i>Blockade</i> , 1938	21
Imagen 7 <i>Raza</i> , 1942	24
Imagen 8 <i>¡Nosotros somos así!</i>	27
Imagen 9 <i>Romancero marroquí</i>	29
Imagen 10 <i>Sin novedad en el Alcázar</i> , 1940	31
Imagen 11 <i>Raza</i> , 1942	32
Imagen 12 <i>Raza</i> , 1942	34
Imagen 13 <i>Raza</i> , 1942	36
Imagen 14 <i>Raza</i> , 1942	38
Imagen 15 <i>The Spanish Earth</i> , 1937	45

## Resumen:

La guerra civil española fue la ocasión de un notable aumento en la producción de propaganda de guerra, particularmente en forma de cine. Los republicanos, los nacionales y sus respectivos aliados produjeron cientos de películas para buscar apoyos tanto en España como internacionalmente. Después de la guerra, los regímenes fascistas de España, Italia y Alemania continuaron produciendo propaganda sobre la guerra civil para imponer su versión del conflicto. La mayoría de la crítica actual que ha estudiado estas películas (y que se ha centrado en las películas fascistas producidas en España) se ha interesado por su ideología sin tener en cuenta sus características cinematográficas y, por esa razón, nuestra comprensión de estas películas es incompleta. En esta tesis, estudio la interacción de forma e ideología en seis películas propagandísticas creadas entre 1936 y 1945, representativas de los diferentes orígenes nacionales y géneros del corpus disponible: *¡Nosotros somos así!* (1937), *Blockade* (1938), *The Spanish Earth* (1938), *Romancero marroquí* (1939), *Sin novedad en el Alcázar* (1940) y *Raza* (1942). Identifico seis técnicas cinematográficas que dan forma a la retórica visual propagandística en este corpus: primer plano, travelling frontal, sobreimpresión, planos detalle de periódicos e inserción de metraje de archivo. Argumento que el uso de cada una de estas técnicas está más relacionado con el género cinematográfico, país de origen y objetivos específicos de cada película que con su ideología.

## Abstract

The Spanish Civil War saw a marked growth in the production of war propaganda, in particular in cinematic form. The republicanos, nacionales, and their respective allies produced hundreds of films in order to rally support both within Spain and internationally. After the war, the fascist regimes of Spain, Italy, and Germany continued to produce propaganda about the civil war to enforce their version of the conflict. Most current scholarship on these films (which focuses on fascist productions from Spain) concentrates on their ideology without accounting for their cinematic features, and therefore our understanding of these works remains incomplete. In this thesis, I study the interplay between form and ideology in six propaganda films from 1936 to 1945, representative of the different national origins and genres of the available body of works: *¡Nosotros somos así!* (1937), *Blockade* (1938), *The Spanish Earth* (1938), *Romancero marroquí* (1939), *Sin novedad en el Alcázar* (1940), and *Raza* (1942). I identify five cinematic techniques that shape the visual rhetoric of propaganda in this corpus: close-ups, forward tracking shots, superimposition, extreme close ups of newspapers, and insertion of archival footage. I argue that the use of each of these techniques is more closely related to cinematic genre, country of origin, and the specific aims of each film than to ideology.



## **Introducción:**

Los recientes desarrollos estilísticos en los medios de comunicación y cómo compartimos información en los últimos años nos exponen al peligro de la desinformación. Ahora es más común que los programas de televisión empleen una mezcla de formatos periodísticos tradicionales con aspectos de entretenimiento que dramatizan conflicto, como *Tucker Carlson Tonight* y *Hardball with Chris Matthews*, o que crean comedia, como *Last Week Tonight* y *The Daily Show*. Esos programas atraen a muchos espectadores y sirven como fuentes de noticias principales para mucha gente (Hutchby 103; Gottfried et al.). Esos cambios en cómo obtenemos nuestras noticias cuestionan el género del periodismo. Lo que típicamente se asocia con la solemnidad y veracidad parece más una película o telenovela. En particular, es más probable que el público caracterice un programa de televisión que incentiva conflicto como noticias en vez de una mezcla de noticias y entretenimiento (Edgerly y Vraga 7). Esos tipos de programas también son compartidos rápidamente por internet para llegar a un público más amplio. Además, internet facilita la producción y distribución de nuevos programas como *Louder with Crowder* que siguen formatos similares. Al enturbiar el periodismo con el entretenimiento, hay un riesgo de que esta pauta cree un espacio en el que los propagandistas puedan infiltrarse bajo la pose de entretenimiento; los avances tecnológicos en *streaming* permiten que esa infiltración sea casi instantánea. El cine propagandístico es una manera en la que los propagandistas han usado el entretenimiento para determinar la interpretación de acontecimientos importantes durante su desarrollo y por muchos años después. La tendencia en el periodismo hacia formatos más cinematográficos y la posibilidad aumentada de compartir esos programas y el cine

propagandístico por internet significa que el público tiene que ser más consciente y analítico sobre la información que acepta.

La propaganda apareció por primera vez en los cines no mucho tiempo después del nacimiento del cine. Durante la década de 1920, la propaganda de agitación tuvo un gran efecto en la trayectoria del cine, puesto que era el espacio en el que los cineastas expandían las fronteras del nuevo arte. Directores como Sergei Eisenstein y D.W. Griffith ganaron fama e infamia por películas en las que desarrollaban nuevas técnicas cinematográficas que determinaron el contexto teórico en el que críticos empezaban a pensar en el cine. Por ejemplo, *Bronenosets Potyomkin/El acorazado Potemkin* (dir. Sergei Eisenstein, 1925), que cuenta la historia de un motín a bordo del barco de guerra titular y que presagió la Revolución rusa (1917), fue importante en la perspectiva sobre la historia que siguió a la formación de la Unión Soviética (Russell 82). A pesar del racismo notorio de su infame *The Birth of a Nation* (1915), D. W. Griffith fue uno de los directores más influyentes de la época, y muchos avances en el cine y la teoría del cine fueron influidos por sus películas, que demuestran cómo el cine puede ser usado por causas políticas (Russel 42).

Los vínculos entre la propaganda y el desarrollo del cine son incluso más fuertes con respecto al documental. John Grierson, un padre fundador del género, pensaba que “[f]or the State, the function of official documentary is to win the consent of this new public for the existing order” y producía documentales para promover causas de organizaciones gubernamentales o corporativas (cit. en Auderheide 33). No se puede definir todas sus obras como propaganda, pero ese objetivo del género dejó mucho

espacio para que los propagandistas usaran formas cinematográficas para sus propósitos. En particular, el cine propagandístico rápidamente se volvió importante para la guerra.

El cine propagandístico de guerra, en particular el relacionado con la guerra civil española (1936-1939), es el tema de esta tesis, que analizo mediante la exploración de la dinámica entre forma cinematográfica e ideología. Acompañando a la guerra ideológica de este conflicto, hubo un crecimiento en la producción de propaganda cinematográfica que pretendía determinar la perspectiva sobre la guerra dentro de España y en la comunidad internacional. Después de la guerra, el régimen de Francisco Franco (1939-1975) y otros países fascistas produjeron filmes para imponer su versión de la historia y así reprimir las de su oposición. Al final de la segunda guerra mundial y la derrota de los aliados principales de Franco, Hitler y Mussolini, muchas películas de propaganda franquistas también fueron reprimidas, porque sus mensajes fascistas dejaron de ser políticamente útiles para Franco. Por eso, mucho del corpus de cine propagandístico de esta época no ha recibido la atención que se merece; los estudios que sí existen suelen enfocarse en la retórica narrativa que presentan los argumentos de las obras e ignorar sus aspectos formales.

En esta tesis, examino cómo estos aspectos formales contribuyen a los mensajes propagandísticos de un corpus de seis películas, que representan la diversidad de ideologías, géneros y orígenes nacionales del cine producido durante la Guerra Civil y la primera posguerra. Algunas de estas películas, como *Raza* (dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1942, España) y *Sin novedad en el Alcázar* (dir. Augusto Genina, 1940, Italia), *Romancero marroquí* (dir. Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1939, España) y *The Spanish Earth* (dir. Joris Ivens, 1937, Reino Unido), han recibido bastante atención

crítica, mientras hay pocos estudios sobre las otras, *Blockade* (dir. William Dieterle, 1938, EE.UU.) y *¡Nosotros somos así!* (dir. Valentín R. González, 1936, España). Por eso, esta investigación no sólo sirve para aumentar nuestro conocimiento de los aspectos formales de la propaganda en obras que ya han sido estudiadas desde otras perspectivas, sino para examinar películas que todavía no han recibido atención crítica suficiente.

### **Contexto histórico**

Aunque este proyecto se enfoca en los aspectos formales de esas películas, el contexto histórico es crucial para entender la propaganda de la época. Entre 1936 y 1939, el gobierno de la Segunda República Española y facciones golpistas del ejército lucharon en una guerra civil en la que participaron armas y soldados de varios países y organizaciones internacionales. La guerra empezó el 17 de julio de 1936 cuando los militares golpistas, que se identificaban como “los nacionales”, lanzaron un golpe de estado fallido después del que tomaron control del Protectorado Español de Marruecos y varias islas mediterráneas y atlánticas que estaban bajo el control de España. Los nacionales rápidamente conquistaron las regiones occidentales y norteñas del país mientras el gobierno mantenía control el control del centro y este. Manuel Azaña lideraba el gobierno de coalición del Frente Popular, que estaba compuesto de varios partidos izquierdistas, incluyendo a Izquierda Republicana (IR), la Unión Republicana (UR), el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), el Partido Comunista de España (PCE) y el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM). La Confederación Nacional del Trabajo (CNT), un sindicato anarquista, y la Unión General de Trabajadores (UGT), un sindicato de socialista, también se aliaron con el gobierno republicano. Los partidos derechistas, monarquistas y fascistas, como al Confederación Española de Derechas

Autónomas (CEDA), la Renovación Española (RE), los carlistas y la Falange apoyaron a Francisco Franco, quien se dio el título de “Generalísimo” y el control de los nacionales después de la muerte de los otros generales golpistas, José Sanjurjo y Emilio Mola, durante el primer año de la guerra.

Además de la multitud de facciones internas, los dos lados dependían del apoyo internacional. Muchos países oficialmente mantuvieron una política de no intervención; sin embargo, pocos la siguieron y de los países que la cumplieron, muchos de sus ciudadanos participaron extraoficialmente en la Guerra Civil. Franco recibió apoyo logístico y material de la Alemania nazi, Italia y Portugal, y todos esos países suministraron fuerzas voluntarias durante la guerra. Franco también reclutó a los regimientos marroquíes del Ejército de África. México apoyó abiertamente la Segunda República mediante la aportación de refugiados del conflicto, mientras la Unión Soviética proveyó municiones y apoyo logístico hasta los meses finales del conflicto. Francia, los Estados Unidos, el Reino Unido y Canadá por la mayor parte cumplieron su promesa de no intervención, pero ciudadanos de esos países ingresaron en las Brigadas Internacionales que lucharon en España bajo la dirección de Internacional Comunista, una rama del Partido Comunista de Rusia que organizaba grupos comunistas en otros países. En el caso de los Estados Unidos, el gobierno estaba informado del involucramiento específico de sus ciudadanos como enviado por la intercepción de reclutas de las Brigadas Internacionales que llegaron a España por medio de Francia, pero no las detuvieron (Hochschild 132). Franco asumió control del país al final de marzo de 1939 hasta su muerte en 1975.

La guerra no sólo dependió de las armas físicas sino de las ideológicas: es decir, la propaganda. Antes de la guerra, ir al cine se había convertido en un pasatiempo importante en España, y tanto los republicanos como los nacionales producían películas

Cantidad de producciones cinematográficas domésticas		
Año	Republicanos	Nacionales
1936	66	11
1937	210	25
1938	80	22
1939	4	35
	<b>360</b>	<b>93</b>

**Tabla 1** Número de películas que produjeron los republicanos y los nacionales durante cada año de la Guerra Civil (Crussells 55).

para conservar la confianza de sus simpatizantes y persuadir a otros de que apoyaron su causa. Como se puede ver en Tabla 1, los republicanos produjeron casi cuatro veces más películas que los nacionales durante el conflicto, con 360 producciones

republicanos y 94 producciones nacionales entre 1936 y 1939 (Crussells 55). Hay varias razones prácticas para esta discrepancia en la cantidad de películas que produjo cada lado. La mayoría de los trabajadores de la industria cinematográfica formaban parte de los partidos izquierdistas o grupos progresistas y trabajaban en ciudades que no conquistaron los nacionales durante el golpe de estado de 1936. Las compañías privadas más grandes, la Compañía Industrial Film Español, Sociedad Anónima (CIFESA) y Filmófono, así como la mayoría de sus recursos, fueron desviadas a los republicanos, aunque los dueños de CIFESA apoyaban a Franco (Triana-Toribio 32). La política de la Iglesia también influyó en la escasez de los nacionales durante la guerra: durante el Congreso del Episcopado Español en 1937, la Iglesia denunció el cine como una herramienta que sembraba la inestabilidad con el razonamiento de que la propaganda de agitación soviética había preparado a los rusos para la revolución (Estivill 1997). Los

nacionales desarrollaron más interés en la producción cinematográfica hacia el final de la guerra, cuando el régimen de Franco tomó control directo sobre la producción de cine. Además de las Noticias-Documentales (NO-DO) que producía el gobierno fascista, promovía la producción de películas patrióticas que dio pie a un sub-género, *cine de cruzada*. *Cine de cruzada* representa la Guerra Civil como una reconquista de España y la hispanidad y la violencia del conflicto como “creative and purifying” (Triana-Toribio 43). *Raza*, cuyo primer guion fue escrito por Francisco Franco sí mismo, y *Sin novedad en el Alcázar* son películas claves de este sub-género. Sin embargo, Franco prohibió las películas que trataban directamente de la guerra civil en 1943, y el número de películas con temas de guerra caían hasta las 1950 (Triana-Toribio 44). Durante el resto del régimen de Franco, películas tenían que abordar la guerra sutilmente.

Como los participantes de la Guerra Civil, las películas de propaganda sobre el

Cantidad de producciones internacionales 1936-1939	
País	Número de películas
Reino Unido	32
Unión Soviética	21
Alemania nazi	21
Francia	19
Italia	18
Estados Unidos	15
<b>Total</b>	<b>126</b>

**Tabla 2: Número de películas internacionales que fueron producidas sobre la Guerra Civil (Crussells 85).**

conflicto tenían una diversidad de orígenes. 126 obras de cine propagandístico fueron filmadas durante el conflicto (Tabla 2). Por la mayor parte, estas fueron creadas por los países más involucrados en la guerra como la Unión Soviética, Alemania nazi e Italia. Los gobiernos de estos países tenían que ganar el apoyo de sus ciudadanos para continuar a mandar municiones y soldados a sus aliados respectivos en España, y otras, como *Sin novedad en el Alcázar*, fueron importantes en la primera posguerra para

determinar la perspectiva de la guerra. Las otras películas vienen de países que tenían muchos ciudadanos que lucharon en la guerra como el Reino Unido, Francia y los Estados Unidos. Esas producciones incluyen obras de ficción y documentales que fueron producidas independientes de un gobierno con varios grados de participación española y típicamente promueven intervención en la Guerra Civil para ayudar a los republicanos (Crussells 86). *The Spanish Earth*, por ejemplo, es un documental que fue producido en España por un grupo internacional de estadounidenses, Contemporary Historians, Inc., y otros intelectuales ingleses y neerlandeses que querían que los Estados Unidos ayudaran la Segunda República. Por otro lado, *Blockade* no tuvo ninguna participación española hasta que fue doblada en español, y Dieterle la rodó en un estudio en Hollywood. La producción cinematográfica internacional está concentrada durante la guerra porque poco después que Franco asumió el control de España, la comunidad internacional cambió su atención a la Segunda Guerra Mundial y, después, la Guerra Fría.

### **Contexto crítico**

Es difícil analizar las películas de la Guerra Civil y la primera posguerra por una combinación de su vejez y las circunstancias políticas de las últimas décadas. La nitrocelulosa, que fue usada para rodar estas películas, es inflamable y sufre auto-oxidación y, por eso, hay muchas películas que se han perdido o sufrido daños. Además de los problemas que afectan a todos los estudios del cine temprano, las películas de esta época sufrieron represión durante más que treinta años. Por un lado, las películas pro-republicanas españolas solo sobrevivieron porque salieron del país con casi el veinte por ciento de los directores y escritores españoles que fueron exiliados después de la guerra (Crussells 76). Por otro, aunque promovían la dictadura, algunas películas pro-franquistas



también fueron reprimidas porque, después de la caída del fascismo en Alemania e Italia, Franco se encontró en la situación de tener que ganar la aprobación de los antiguos Poderes Aliados, especialmente los Estados Unidos. Por eso, Franco prohibió la circulación de muchas películas y censuró otras para ocultar los aspectos fascistas obvios como el saludo romano y las referencias a sus alianzas con Hitler y Mussolini. Por ejemplo, en la versión original italiana de *Sin novedad en el Alcázar* hay un momento en que Capitán Vela dice que “Italia y Alemania apoyan moralmente su movimiento”, pero este diálogo fue censurado en la versión final española (Alberich 102). Después de décadas de restricciones, muchas películas habían sido perdidas o re-editadas. *Romancero marroquí*, después de una recepción crítica mala, no apareció en la conversación crítica hasta fue restaurada por Filmoteca Española en 2001 (Elena 7). *Raza* fue re-editada para crear *Espíritu de una Raza* (dir. José Luis de Sáenz Heredia, 1950), una versión que omite referencias directas a fascismo para ser más agradable para un público estadounidense.

Cuando Franco murió y estas restricciones fueron eliminadas, el interés de estudios cinematográficos cambió para enfocarse en las películas contemporáneas que querían abordar la guerra y los efectos del franquismo en la sociedad y la memoria colectiva española. Películas como *Blockade* y *¡Nosotros somos así!* por la mayor parte están ausentes de la conversación crítica. Los estudios que existen sobre la propaganda cinematográfica de la Guerra Civil y la primera posguerra se han enfocado principalmente en cómo la narrativa de una película vehicula el mensaje propagandístico. Por ejemplo, Jordi Olivar examina cómo *The Spanish Earth* construye una imagen romántica de España por la caracterización de España como un país casi feudal que

necesita el apoyo de países democráticos como los Estados Unidos para rescatarlo. Hay varios estudios de *Sin novedad en el Alcázar* que también se enfocan en el guion y la historia de la película y no aspectos formales. Sin embargo, Alejandro Yarza, en su nuevo libro *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: from Raza to Pan's Labyrinth* explora pautas cinematográficas en el cine franquista, describiendo un fenómeno que identifica como kitsch totalitario. Yarza caracteriza el kitsch de varias maneras, pero la más útil en este contexto viene de *The Eternal Lightness of Being* de Milan Kundera:

“Kitsch causes two tears to flow in quick succession. The first tear says: How nice to see children running on the grass! The second tear says: How nice to be moved, together with all mankind, by children running on the grass! It is the second tear that makes kitsch kitsch” (cit. en Yarza 4).

Por eso, las emociones individuales se rechazan a favor de un sentimiento de una comunidad imaginada que el propagandista quiere que el público acepte como realidad. En el caso de las películas franquistas un aspecto importante del mensaje propagandístico es una imagen romantizada de España y el “español verdadero”. Yarza conecta esas imágenes ideológicas con una estética cinematográfica general que conecta las películas franquistas desde el final de la guerra, incluyendo *Raza* y *Romancero marroquí*, hasta la muerte de Franco, fundamentando una parte de su argumento en aspectos formales en una manera que expande nuestro entendimiento de la propaganda debajo el régimen de Franco más allá de su narrativa.

El concepto de kitsch franquista que Yarza propone contribuye al entendimiento de la propaganda cinematográfica de esta época, pero solo para películas que son

españolas y franquistas. Nuestra comprensión del cine propagandístico de la guerra española y la primera posguerra será incompleta si no tiene en cuenta la naturaleza internacional del conflicto y no incluye películas pro-republicanas creadas durante la guerra. Este proyecto representa un estudio preliminar de la propaganda cinematográfica relacionada con la guerra civil española que explore la ideología de este tipo de cine mediante la exploración de su forma cinematográfica. Definiciones típicas de propaganda existen en una oposición binaria en la que una obra puede ser arte o propaganda, pero no los dos. Esa es una razón clave que estudios de propaganda cinematográfica frecuentemente ignoran el calificador y los aspectos formales que contribuyen. Para evitar este límite que impide el estudio de propaganda, usaré el modelo de mérito epistémico. Este modelo define la propaganda según cuatro características: “(1) an epistemically defective message (2) used with the intention to persuade (3) a socially significant group of people (4) on behalf of a political institution, organization, or cause” (Tuttle-Ross 28). Este modelo incluye los aspectos de propaganda que son más familiares – su naturaleza política y engañosa y su propósito de persuasión – sin incluir ejemplos inapropiados de persuasión, como la educación y algunas obras de arte político. Este modelo también cuestiona la noción que la propaganda no puede ser arte o tener calidades artísticas. La crítica del concepto de exclusividad mutua en este campo ya es conocido; uno de los ejemplos más viejos de cine propagandístico que ya he mencionado, *El acorazado Potemkin*, es considerado por muchos críticos como una de las mejores películas que ha sido creada (Christie). Ninguna película que examino en este proyecto merece un elogio tan fuerte, pero todavía se pueden aplicar las mismas herramientas críticas para analizarlas. Esta tesis sólo examina seis películas, tres pro-republicanas y tres pro-

franquistas, así que por el momento no se puede generalizar los resultados de este estudio. A pesar de la escala limitada del estudio, el corpus de películas propagandísticas elegido empieza a aplicar una lente explícitamente cinematográfica a esas películas y llama la atención sobre algunas películas que hasta ahora han sido olvidadas por la crítica.

El corpus de cine que analizo fue seleccionado para reflejar en la medida de lo posible la diversidad de ideologías, géneros y países de origen de las películas propagandísticas de la época. Como ya he mencionado, el corpus está compuesto de tres películas pro-republicanas y tres pro-franquistas. Producida por SIE Films, *¡Nosotros somos así!* ofrece una perspectiva anarquista de la Guerra Civil mediante la historia de Alberto, un niño de clase alta que tiene que elegir entre el bien de los otros niños o su padre, que apoya el golpe militar. *Blockade* es una producción de Hollywood que cuenta la historia de un campesino español, Marco, que se alista en el ejército republicano. Marco se enamora con Norma, una mujer extranjera que vende secretos a los nacionales hasta cambia la actitud, y ellos dejan la destrucción de un carguero que trae provisiones cruciales al pueblo asediado de Castelmar. El último filme del grupo republicano es el documental *The Spanish Earth* que captura el primer año de la guerra en Madrid y el área circundante. Fue circulada en los Estados Unidos en círculos sociales altos que incluyeron Presidente Roosevelt y otros políticos. Del lado pro-franquista, *Raza* cuenta la historia de una familia española, los Churruca, desde la guerra de Cuba (1895-1898) hasta el final de la guerra civil, intentando construir una imagen de España basada en un pasado imaginado de colonialismo gloriosa y en la existencia de una “raza española”. *Romancero marroquí* es primariamente un documental sobre la vida diaria en el

Protectorado Español de Marruecos y su relación con la guerra civil, pero incluye aspectos ficcionales sobre un campesino marroquí que se alista en el Ejército de África y lucha en España. El ejemplo extranjero de esta categoría es *Sin novedad en el Alcázar*, una película italiana sobre el asedio del Alcázar de Toledo durante los primeros meses de la guerra desde el punto de vista de los soldados y ciudadanos nacionales que defendieron la fortificación contra el ejército republicano. Esta selección sólo provee un vistazo de la diversidad de ideologías representadas en la propaganda de esa época, pero es suficiente para empezar a explorar las películas del periodo desde un punto de vista formalista.

En cada una de las secciones que siguen, me enfocaré en el análisis de una técnica cinematográfica y compararé como su uso contribuye al desarrollo del mensaje ideológico de la película. Algunas técnicas como el primer plano, primerísimo primer plano y travelling frontal son comunes en el cine, pero su uso en estas obras merece atención particular por la peculiaridad de su implementación o su importancia en el desarrollo del mensaje propagandístico. Otras, como el uso de la sobreimpresión, los planos detalle de periódicos y el metraje de archivo, son peculiares en la mayoría de contextos cinematográficos y también sirven para el propósito propagandístico de las obras. Además de analizar cómo esas técnicas funcionan para vehicular las ideologías de estas películas, busco conexiones entre los filmes para identificar similitudes y diferencias en cómo las emplean. Uso estos vínculos para establecer pautas técnicas en el corpus cinematográfico, teniendo en cuenta los cambios socio-políticos que acompañan la caída de la República al final de la guerra y los intereses de los diferentes grupos que produjeron la propaganda. Mediante este examen, identifiqué una prevalencia de esas técnicas inusuales, como la sobreimpresión y los planos detalle de periódicos, en las

películas pro-franquistas, pero también descubro que algunas técnicas son compartidas convencionales e inusuales son compartidos a pesar de diferencias en ideología por similitudes de género y en los objetivos particulares de cada película.

### **Primer plano y primerísimo primer plano**

Muchas definiciones de propaganda hacen hincapié en cómo el argumento manipula las emociones del público para persuadirla de su mensaje (Fellows 435). Mientras el énfasis en esta característica es reductivo, es verdad que la manipulación emocional es importante para la propaganda y puede servir como la base a partir de cual la propaganda desarrolla un mensaje defectuoso. En el cine, los primeros planos y los primerísimos primeros planos son las herramientas visuales clave para capturar las emociones de los personajes y expresarlas a la audiencia. Este tipo de planos, por supuesto, no es exclusivo de la propaganda; cualquier película con personajes humanos suele tener primeros planos. Sin embargo, el uso del primer plano y el primerísimo primer plano es esas películas demuestra la importancia de la manipulación emocional en la propaganda y sería negligente no examinar esas técnicas. En particular, *Blockade* y *Sin novedad en el Alcázar* dependen del uso del primer plano para que el público conecte emocionalmente con sus respectivos mensajes.

De las películas en este corpus cinematográfico, *Blockade* es la que más depende del primer plano y es la única que usa el primerísimo primer plano; además, *Blockade* es la más superficial con respecto a su exploración de la situación política que rodea la guerra: no menciona ningún grupo que participó y sólo se sabe que es una película pro-republicana por algunas referencias discretas. En vez de crear un argumento político, *Blockade* aborda la guerra con una súplica a la humanidad del público mediante una

exploración del efecto de la guerra en el pueblo español y la transformación de Norma, el papel romántico que vende secretos de la República a los nacionales con su padre y otro socio, André. Después de la destrucción del primer carguero que intenta llevar provisiones al pueblo asediado, los ciudadanos de Castelmar se congregan en la puerta y miran el hundimiento del barco.

Hay una serie de tres primeros planos que hacen un *forward travelling* oblicuo para que el primer primer plano muestre las reacciones de los hombres, el segundo las reacciones de los niños, y el tercero las reacciones



**Imagen 1 Primerísimo primer plano de *Blockade*.**

de las mujeres. Después, un *travelling* lateral nos muestra en primerísimo primer plano las caras de tres mujeres viejas que lloran o están a punto de llorar (Imagen 1). En particular en el primerísimo primer plano, la atención de los espectadores gravita a los ojos que sirven como una atracción cinematográfica que provoca la empatía. Esta conexión emocional que la audiencia forma con los personajes de la película es importante, porque es una llamada a la acción para el público estadounidense. Estos personajes representan a los españoles que realmente sufrían en el momento que *Blockade* fue estrenado y, al ver una representación de ese sufrimiento, la reacción esperada es que la audiencia decida apoyar a los republicanos.

De la misma manera, la transformación emocional de Norma sirve el propósito de ser un modelo en el que el público indiferente puede ver un cambio desde la apatía a la

empatía. Durante el comienzo de la guerra, Norma vende municiones e información sin preocuparse de las consecuencias de su trabajo, pero después de la muerte de su padre y de ser rescatada por Marco en un ataque aéreo, ella empieza a dudar de su negocio. En una conversación con su socio, André, vemos un primer plano de Norma mientras André la convence de que lleve información secreta al enemigo si quiere obtener el dinero para salir del país. Se puede ver el conflicto en su rostro, pero accede y pasa la información, llevando la nota secreta a su punto de contacto en un café, donde después la rodean niños hambrientos. La cámara se enfoca una vez más en su cara cuando el corresponsal de guerra que la acompaña dice que esos niños morirán de hambre si no viene el barco que



**Imagen 2** Primer plano de Norma en *Blockade*.

ella ha puesto en peligro al distribuir

la información secreta, y se pueden ver sus dudas otra vez (Imagen 2).

Esa duda la lleva a la acción y, en otro primer plano de Norma, ella le explica su cambio al protagonista Marco y le pide que la ayude a proteger el carguero. En estos

momentos, la cámara hace que el

público conecte con Norma para ver cómo un personaje neutral se da cuenta del coste de su neutralidad y toma el lado de la República. Aquí, como en la escena anterior, la identificación emocional producida por el primer plano es una de las herramientas que usa *Blockade* para persuadir al público de apoyar la intervención en España y que alivie el sufrimiento de su gente.



Los primeros planos de *Sin novedad en el Alcázar* intentan establecer una conexión emocional entre los personajes principales y los espectadores, pero en este caso también conectan a los espectadores directamente con Francisco Franco. Como el asedio del Alcázar de Toledo dura por la mayoría de la película, se usa el primer plano para capturar la esperanza que Franco les da a los nacionales que se refugian en el castillo. El primer uso frecuente del primer plano ocurre cuando un radio operador en el Alcázar recibe la noticia de que las fuerzas están avanzando hacia Toledo durante el medio de la película. Un primer plano captura su cara cuando oye las noticias del avance franquista y se puede ver el cambio desde una concentración frustrada a una animación feliz que, a



**Imagen 3** El Capitán Vela después de recibir las noticias de la avance franquista en *Sin novedad en el Alcázar*.

continuación, se difunde por el Alcázar. Cuando las noticias llegan a los habitantes civiles, estallan de felicidad. El Capitán Vela, cuyo rostro típicamente está congelado en una expresión preocupada, aparece cantando un himno nacional con dos otros soldados en un primer plano

contrapicado que subraya el tono inspirador de la escena y fomenta una conexión emocional entre el público y los personajes mediante su esperanza redescubierta para que los espectadores la sienta también (Imagen 3).

De la misma manera, cuando Franco rompe el asedio al final de la película, hay una serie de primeros planos que muestran las caras de los habitantes civiles que se

refugian en el Alcázar que ven su esperanza cumplida. La mitad del último minuto de la película se compone de primeros planos de los supervivientes del asedio, que miran a Franco con admiración y, en muchos casos, hacen el saludo romano (Imagen 4). Al resultar el sentimiento de esperanza que sienten los personajes, la película quiere persuadir el público de la idea de que Franco es una figura salvadora. Mientras la batalla de Toledo reflejada en la película no tuvo mucha importancia estratégica, los propagandistas nacionales usaron frecuentemente la derrota republicana no solo para promover la causa franquista sino para exaltar Franco. La narrativa de *Sin novedad en el Alcázar* está basada en la idea de que, a pesar de la resolución de los refugiados, solo



**Imagen 4** Mujeres civiles dan el saludo romano a Franco al fin de *Sin novedad en el Alcázar*.

Franco pude salvarlos y al identificarse con esta imagen de Franco como salvador, el público se acerca a la imagen de Franco como el salvador de España, que es el mensaje propagandístico de la película. El uso del primer plano es la técnica cinematográfica más importante para establecer una conexión

emocional entre el público y Franco, que en la versión italiana justifica el involucramiento en la guerra y que en la versión española corresponde al deseo de Franco de gobernar a España con la autoridad total que la admiración completa de su gente permitiría.

El primer plano y el primerísimo primer plano son técnicas importantes en el cine para expresar emociones genuinas; por ello, es fácil para los propagandistas manipular su utilidad para promover reacciones y – si la propaganda funciona – acciones de sus espectadores. De este corpus cinematográfico, *Blockade* y *Sin novedad en el Alcázar* dependen de tipos de planos depended de estos tipos de planos para vehicular su retórica emocional. Sin embargo, la dirección de esas emociones es muy diferente. *Blockade*, quiere que el público se identifique con los que sufren para que los ayude directamente. En *Sin novedad en el Alcázar*, la preocupación no es si los refugiados serán rescatados o no sino si Franco los rescatará. El primer plano sirve para crear una víctima que Franco pueda salvar, de la misa manera en que la película fabrica una imagen de España que solo Franco puede salvar.

### **Travelling frontal**

Como el primer plano, el travelling frontal también es una técnica bastante común que se usa para acercarse a un elemento particular en el plató o seguir el movimiento de un objeto o personaje. Si se cree Luc Moullet cuando dice “morality relies on tracking shots” o Jean-Luc Godard cuando afirma el opuesto, la conversación crítica sobre travelling ha reconocido por mucho tiempo que la técnica está relacionada con perspectivas morales (Leveratto). Por la mayor parte, el uso del travelling frontal en *¡Nosotros somos así!*, *Blockade*, *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza* directamente confirma esta relación y cómo puede ser manipulada para los propósitos de propagandistas. En algunos casos, el travelling funciona como una vía con la que el público puede entrar en la acción de la película y enfatizar la tensión y ocurre, sobre todo, durante escenas que muestran una junta de oficiales militares. En otros, el travelling subraya el aumento de

tensión dramática en una escena y sirve como una señal visual de que un acontecimiento importante es inminente. En muchos casos, el travelling captura un monólogo que da la perspectiva de alguien que llega a la junta para recibir sus órdenes, pero también es para señalar que el monólogo está dirigido al público. Por esos, muchos travellings frontales de esas películas sirven propósitos que son puramente propagandísticos.

Entre las películas analizadas, el uso del travelling frontal es menos prevalente en



**Imagen 5 Travelling frontal durante el discurso final de Alberto en *¡Nosotros somos así!***

*¡Nosotros somos así!*, pero también es lo más explícito con respecto a cómo subraya el mensaje propagandístico. La película está dividida en dos partes – antes de la guerra y durante la guerra – mediante una secuencia que empieza con un travelling frontal hacia un calendario que marca “19 de julio”, el día de 1936 en el que la República repelió el golpe de estado inicial. La fecha ya tiene un significado importante para aquellos espectadores que han vivido la guerra, pero el movimiento de la cámara aporta una sensación de acción que es clave para animar al público junto con metraje de archivo del conflicto y música optimista. A pesar de la destrucción que muestra, la secuencia mantiene optimismo sobre la guerra y las perspectivas de la

República gracias al momento del travelling frontal. El segundo uso importante del travelling frontal ocurre al final de la película, cuando el protagonista, Alberto, se dirige a los otros niños para explicarles su cambio de actitud sobre sus creencias y crianza

(Imagen 5). El segundo uso lleva desde un plano general que captura a muchos niños hasta un plano americano de Alberto, con un ritmo lento que corresponde al ritmo emocional de su discurso. El crescendo emocional que se desarrolla durante el travelling llega a un clímax abrupto con un corte desde el plano americano a un primer plano de Alberto, que empieza a llorar. El travelling frontal visualmente acentúa el mensaje propagandístico que Alberto vehicula en este discurso aunque la película no solo lo fundamenta en la técnica.

En *Blockade*, el travelling frontal subraya el mensaje propagandístico de manera similar a *¡Nosotros somos así!*, con discursos al público que son acentuados por un travelling frontal. Al final de la película, cuando el comandante le ha ofrecido a Marco licencia de su puesto militar para que “you [Marco] can find a little happiness, peace”, Marco replica que no es posible encontrar la paz porque el país en un “battlefield” y rompe la cuarta pared para suplicar “The world can stop it. Where is the conscience of the world?” mientras mira directamente a la cámara (Imagen 6). Este segmento empieza en un plano medio, que un travelling frontal convierte en un primer plano de Marco a un ritmo que corresponde con el crescendo emocional del discurso. Al mismo tiempo que la cámara se acerca, Marco gira para mirarla, enfatizando que esa súplica no



**Imagen 6 Travelling frontal durante el discurso final de Marco en *Blockade*.**

sólo para el comandante sino también para el público. En este caso, como en otros, el travelling frontal funciona en conjunto con el primer plano para enfatizar el aspecto emocional del mensaje. La combinación de ambas técnicas también tiene lugar en escenas que se enfocan en el sufrimiento de la población civil. Después del hundimiento del primer carguero, un plano medio de una mujer que perdió a su hijo durante un ataque aéreo se convierte en un primer plano mediante un travelling frontal, mientras ella mece a su hijo imaginario. La atracción cinematográfica de una madre cuyo hijo ha muerto provoca emociones fuertes y la manera en la que el travelling frontal nos acerca a esta imagen intensifica el impacto emocional. Como ya he mostrado, el primer plano es la técnica principal para desarrollar el argumento emocional de *Blockade*; el travelling acentúa el argumento al crear un dinamismo visual que estimula la reacción emocional de la audiencia. La combinación subraya la súplica a la humanidad de la audiencia que es el núcleo del argumento de *Blockade*.

Los travellings frontales en *Sin novedad en el Alcázar* difieren en su función de los de *¡Nosotros somos así!* y *Blockade* porque sirven principalmente para presentar al público una conversación entre personajes de una manera dramática. Hay ocho ejemplos de este uso del travelling frontal en la película, que difieren en su contexto, desde la decisión de Carmen y Conchita – que son los papeles románticos principales del filme – y su madre de refugiarse en el Alcázar hasta varias juntas de guerra que ocurren durante la película. Aunque la mayoría solo sirven para aumentar la tensión de la escena, hay un travelling frontal que ocurre durante una de las primeras juntas que sí tiene una función propagandística. Después del comienzo de la guerra, el Coronel Moscardó ordena a los oficiales militares a reunirse para afirmar su apoyo a Franco. El travelling ocurre cuando

los oficiales están formando un círculo, dándole al público la perspectiva de ser uno de esos oficiales. Por eso, el travelling frontal sirve para que el diálogo se dirija al espectador, pero de una manera más indirecta que los finales de *¡Nosotros somos así!* y *Blockade*. Al poner al público en la posición de los oficiales, que oyen un discurso que presenta la historia según la propaganda fascista – que José Carlo Sotelo era un mártir cuya muerte empujó a los nacionales a “reconquistar” España – es más probable que los espectadores se identifiquen con los militares y, consecuentemente, con su versión de la historia. Por lo tanto el efecto propagandístico del travelling frontal en *Sin novedad en el Alcázar* es más discreto que en las otras películas, pero todavía existe.

*Raza* tiene muchos más casos de travellings frontales que las otras películas que, como *Blockade* y *¡Nosotros somos así!*, sirven para subrayar el mensaje propagandístico del filme. El primer travelling frontal ocurre al inicio de la película, cuando don Pedro, un oficial mariner y el patriarca de la familia Churruca, empieza a contar la historia a sus hijos de un antepasado que murió en una batalla contra Inglaterra casi cien años antes del comienzo de la película. La cámara se acerca a la cara de don Pedro mientras él mira a lo lejos para crear un plano muy dramático, que intenta subrayar la seriedad y veneración con la que don Pedro trata a su antepasado. La historia establece los almogávares – una familia que don Pedro dice que se componen los guerreros mejores de España – para crear un linaje histórico que justifica el concepto de una “raza española” que se fundamenta en la guerra. Por eso, el uso del travelling frontal para añadir un sentimiento de seriedad es puramente propagandístico.

Un travelling frontal al final de la película sirve el mismo propósito, cuando Pedro da su monólogo final a los otros oficiales republicanos. Él ha confesado que le dio planes



**Imagen 7 Travelling frontal al final de *Raza*.**

de guerra a una informadora nacional, y cuando otro oficial le informa que ella fue interceptada y que su intento a ayudar los nacionales falló, él afirma su apoyo de los franquistas y les dice que los nacionales son “la raza española” que restaurará la gloria de España. Los hombres que rodean a Pedro dejan un espacio que la cámara pase entre ellos para que el público lo vea en un primer plano contrapicado que corresponde a la intensidad del discurso (Imagen 7). Este discurso precede una secuencia de metraje de archivo del final de la Guerra Civil y los desfiles militares de Franco que la siguieron. El último travelling frontal ocurre durante esta secuencia para enfocar a la familia de Isabel, la hija de la familia Churruga, que proclama que el desfile – y,

consecuentemente, los nacionales – representan la

raza española. Como se ve en estas escenas, el travelling frontal aparece en *Raza* como una técnica que apoye el mensaje propagandístico que presenta a los nacionales como los “españoles reales” que salvarán España.

Como el primer plano, el travelling frontal es una técnica común que ha sido apropiado en estas obras de propaganda para proponer sus argumentos. Si el primer plano sirve para capturar la emoción, el travelling frontal acentúa esa emoción y llama la atención del público a la pantalla en momentos en los que un personaje expresa el



mensaje propagandístico de la película. El travelling da al público una señal visual que debe prestar atención particular a un momento y enfocarse en mensajes particulares.

Aunque la “moralidad” que estas películas quieren esforzar no depende completamente en el travelling como sugiere Moullet, es verdad que el travelling contribuye a la formación de los mensajes propagandísticos de los filmes.

### **Sobreimpresión**

La sobreimpresión describe el efecto de proyectar múltiples planos al mismo tiempo en una película. Es una de las técnicas más viejas del cine, cuyo primer uso fue en secuencias de sueño como en *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* (Georges Méliès, 1911) y para crear la apariencia de fantasmas (Bazin). Sin embargo, los cineastas descubrieron rápidamente que se puede utilizar la sobreimpresión para añadir niveles adicionales de significado. Sergei Eisenstein describe que gracias a la sobreimpresión “of two elements in the same dimension, always arises a new, higher dimension” por la asociación que los espectadores establecen entre las dos imágenes (4). Este uso de la sobreimpresión, a diferencia del original, sirve para extender la teoría del montaje. En vez del orden de planos en una secuencia, el montador puede añadir significado al seleccionar imágenes que aparecen al mismo tiempo. Eisenstein sugiere que este fenómeno de imponer un significado que conecte los dos planos ocurre por un deseo humano de establecer orden, implicando que la audiencia esas conexiones a causa de un proceso reaccionario. La consecuencia directa es que la falta de reflexión sobre el contenido de los planos sobreimpuestos y las conexiones que se forman sirve para esconder los defectos epistémicos de la propaganda. Otra manera de pensar en esto es que el hiperestímulo de los planos sobreimpuestos sirve para cautivar la atención de los espectadores

e ignorar los problemas del mensaje de la secuencia al intentar absorber toda la información que se pueda. Por eso, el uso de sobreimpresión en nuestras películas contribuye significativamente a desarrollar sus mensajes propagandísticos.

La sobreimpresión es la técnica más común entre las seis películas, que la usan de una manera similar. Cuatro películas del corpus estudiado usan la sobreimpresión:

*¡Nosotros somos así!*, *Romancero marroquí*, *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza*. En todas estas películas, la sobreimpresión ocurre en segmentos de transición en las que hay una interrupción en el ritmo del filme. *¡Nosotros somos así!* y *Romancero marroquí* están divididas entre los períodos ante de la guerra y durante la guerra mediante segmentos con sobreimpresión que muestran el reclutamiento de soldados y batallas. Una secuencia de sobreimpresión interrumpe la ofensiva principal en *Sin novedad en el Alcázar*, en que el curso de la batalla cambia a favor de los nacionales. En *Raza*, tres secuencias con sobreimpresión dividen la película entre cuatro épocas históricas: antes de la guerra de Cuba, el período de entreguerras, la guerra civil y la victoria franquista. Todos esos segmentos están caracterizados por la manera en que inspiran en el público ánimo y simpatía para su lado. Frecuentemente, se crea esa simpatía mediante una conexión entre la interrupción en la vida del protagonista, que inspira a su vez un cambio en la ideología del público para corresponder con la de la película. El análisis atento de estos segmentos revela cómo la sobreimpresión puede contribuir a la propagación de un mensaje propagandístico mediante la creación de conexiones dudosas que influyen en las emociones de los espectadores sobre un tema sin darle la oportunidad de reflexionar a causa del hiper-estímulo producido por esta técnica.

En *¡Nosotros somos así!* la interrupción producida por el segmento de sobreimpresión es doble. Como en los otros segmentos, hay una división entre períodos cronológicos, en este caso la preguerra y la guerra, que conecta a los personajes con una historia más amplia. Sin embargo, el segmento de *¡Nosotros somos así!* es peculiar porque la historia trata de niños, que representan alegóricamente a todo el país, y el segmento de sobreimpresión es el único momento en el que no hay niños para mostrar solo el conflicto social que ellos representan. La secuencia empieza con un travelling frontal ya comentado hacia un calendario con la fecha “19 de julio”. Un plano de

milicianos marchando se sobreimpone al plano del calendario, que es remplazado por un plano de

hombres y mujeres anarquistas al enemigo (Imagen

8). El segmento en total se enfoca en la

movilización de la gente común: aunque difícil

identificar a los soldados en la primera parte del

segmento, la falta de una formación clara indica

que no son nacionales, típicamente representados

en formaciones rígidas. La muerte de una soldada

muestra la audiencia la amenaza que representan

los nacionales. El contexto del segmento en la

historia de Alberto conecta el conflicto del país con

su conflicto personal: antes del segmento, Alberto se había peleado con su amigo Pepito

sobre las actividades de una fiesta de Pepito, que le parecían cursis a Alberto. Después

del segmento, la policía detiene al padre de Alberto por ayudar a los golpistas, lo que



**Imagen 8** Sobreimpresión en *¡Nosotros somos así!*

plantea el conflicto personal de Alberto, que tiene que elegir si traiciona a sus amigos o renuncia a su padre y la clase social opresiva que este representa para comprometerse con el bien social. De esta manera, la película conecta con la decisión a la que se enfrenta España según los anarquistas: ¿puede España superar los límites de su jerarquía social para luchar contra los nacionales? El defecto epistémico aquí es que esa pregunta involucra a múltiples partes distintas: la cuestión de una revolución social era una diferencia clave entre los anarquistas, que controlaban Cataluña, y los comunistas y socialistas, que controlaban el gobierno central en Madrid. Según el gobierno central, los anarquistas querían innecesariamente hacer la guerra en dos frentes: contra los nacionales y contra lo que quedaba de las jerarquías sociales de la Segunda República. *¡Nosotros somos así!* por enfocarse en la reacción al golpe de estado sin mencionarlo, omite información clave sobre la Guerra Civil.

*Romancero marroquí* es dividido por un segmento de sobreimpresión de una manera semejante a *¡Nosotros somos así!* El segmento empieza después del anuncio de la guerra y se acompaña un discurso que les pide a los españoles y los marroquíes que luchan juntos por la causa franquista. El primer uso de la sobreimpresión en el segmento El primer uso de la sobreimpresión es explícitamente nacionalista, con las flechas franquistas sobreimpuestas a las banderas nacionales. Al final del segmento, después de incluir metraje de archivo de algunas batallas, siguen planos de banderas sobreimpuestos a otros planos de banderas (Imagen 9), hasta que un primer plano del protagonista, un campesino marroquí que se alista en el Ejército de África, Aalami, aparece en un primer plano por medio de un lento fundido encadenado. La audiencia entiende que esta transición cinematográfica representa la transición de Aalami de un campesino marroquí

a un simpatizante de Franco y su visión para España. La intención original de esa película era reclutar soldados marroquíes; por eso, la representación del reclutamiento de Aalami



**Imagen 9** Sobreimpresión en *Romancero marroquí*.

era fundamental. Aalami emerge de las banderas de los nacionales con una misión nueva que lo vinculo a Franco.

Su transformación es representada como beneficiosa, pero este segmento que individualiza un mensaje colonialista fue rechazado

por el público marroquí por objeciones de los aspectos etnográficas de la película. El dinero que Aalami recibe por su servicio militar ayuda a su familia y los médicos españoles curan a su hijo cuando se enferma, pero la película también deja claro que esos soldados marroquíes, aunque luchan “en un ideal común, ¡España!”, no son iguales a los españoles. Los representantes del gobierno local de Marruecos protestaron que los segmentos etnográficos de la película los representaban como simples campesinos que necesitaban el apoyo de la España para realizar su potencial (Elena 41). Sin embargo, este segmento sirve un propósito adicional para su público secundario, los españoles de la península: esa transformación alivia la incomodidad de que los nacionales dependían de soldados marroquíes como tropas de asalto durante la guerra. El río de banderas sirve como las aguas para el bautismo de Aalami, que se convierte voluntariamente en un español que quiere servir a Franco. Aunque muchos regulares luchaban por Franco, esta

representación oculta las objeciones que muchos marroquíes tenían del estado de ser colonia de España.

El uso de la sobreimpresión en *Sin novedad en el Alcázar* difiere tanto de las primeras dos películas que requiere tratamiento adicional. Mientras las secuencias de sobreimpresión en *¡Nosotros somos así!* y *Romancero marroquí* usan planos de sujetos humanos o símbolos, la secuencia de *Sin novedad en el Alcázar* está basada en planos detalle de las primeras planas de periódicos de todo el mundo sobre primeros planos de presentadores de radio. El uso de periódicos es un elemento de algunas películas en este cuerpo cinematográfico que merece su propia sección, así que cubro el tema en detalle en la próxima sección. Sin embargo, como en los otros casos, el segmento es una interrupción del ritmo de la acción de la película que es, en este caso, el asalto final contra el Alcázar. Los soldados republicanos destruyen el muro exterior del castillo y suben los escombros para fijar su bandera en la torre, pero el Capitán Vela lidera a algunos hombres a la torre para remplazarla con la bandera nacional. Una transición encadenada lleva al público desde la batalla a una fábrica de periódicos que prepara al público para leer titulares de *Le Journal*, *The New York Times*, *die Berliner Zeitung am Mittag* y el *Reggeli Map Magyarország* – todos periódicos importantes – que simpatizan con los nacionales y presentan a los republicanos como brutales en su asedio del Alcázar (Imagen 10). La introducción de esos periódicos extranjeros plantea la idea de que la comunidad internacional está siguiendo las noticias del asedio y no está de acuerdo con las acciones de los republicanos. Como esa secuencia ocurre durante los últimos seis minutos de la película, no sirve para dividir la obra cronológicamente. Sin embargo, de manera similar a *¡Nosotros somos así!*, el segmento conecta el conflicto de los personajes



**Imagen 10** La sobreimpresión de primeras planas a presentadores de radio en *Sin novedad en el Alcázar*.

con el conflicto más amplio. En este caso, el conflicto de los personajes está directamente ligado a la guerra civil española, así que el conflicto más amplio es entre el fascismo por un lado y el comunismo y el anarquismo, cuyos símbolos aparecen en varios momentos durante la película, por otro. Como Franco ya había ganado la guerra, esa presentación intenta escribir una versión de la historia que exagera el apoyo que los nacionales tenían durante la Guerra y justifica cualquier brutalidad cometida al enfocarse en las acciones reprochables de los republicanos. El segmento de sobreimpresión de *Sin novedad en el Alcázar* pone ese mensaje en un contexto

internacional, en una época durante la que el régimen de Franco solo contaba con el

reconocimiento de Portugal, Alemania e Italia. La sobreimpresión de periódicos franceses y estadounidenses interpela a los espectadores de Francia, el Reino Unido y los Estados Unidos al indicarles que habían apoyado al lado franquista anteriormente.

*Raza* captura la amplitud de las maneras en que las propagandistas usaron la sobreimpresión en su retórica cinematográfica. Hay tres segmentos de sobreimpresión en *Raza* que añaden a la narrativa un contexto histórico particular de España a finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte. Como explica Kundera, una obra kitsch

totalitario quiere eliminar “every display of individualism” para imponer una ideología en una sociedad (cit. en Yarza 24). Yarza identifica *Raza* como el paradigma de esa categorización en parte porque los personajes solo funcionan caricaturas de grupos políticos, así que las conexiones que estas películas establecen entre los personajes y el contexto histórico reflejan directamente sus actitudes sobre las ideologías diferentes. De manera similar a *Romancero marroquí*, esas conexiones dependen de símbolos como las banderas, pero también del uso de periódicos, como *Sin novedad en el Alcázar*. *Raza* también usa la sobreimpresión de una manera que refleja sus propósitos originales en segmentos de sueños o imaginación. Además, hay usos de la sobreimpresión que parecen existir sólo para inspirar ánimo al público mediante el hiper-estímulo visual. Todos los usos de la sobreimpresión son distintos pero están conectadas con las tendencias de otras películas en esa categoría a desarrollar un mensaje propagandístico.

La primera secuencia de sobreimpresión en *Raza* ocurre en el montaje que divide la parte de la película que ocurre durante la guerra de Cuba y los acontecimientos que preceden directamente u ocurren durante la Guerra Civil. Durante la batalla que le cuesta a don Pedro su vida, planos generales abiertos que capturan los movimientos de los marineros españoles se sobreimponen en la pantalla. En un plano medio contrapicado de una banda militar, los músicos tocan un himno de batalla



**Imagen 11** Sobreimpresión durante la primera batalla en *Raza*.



mientras, en un plano sobreimpuesto, los marineros preparan sus armas para disparar contra los barcos estadounidenses. La angulación contrapicado y la falta de movimiento en el plano de la banda indican un nivel de control yuxtapuesto con el caos de los planos abiertos que muestran a los marineros que luchan. Estos planos juntos representan el marinero ideal según don Pedro, que proclama que morir por la patria es un honor que un marinero debe enfrentar orgullosamente. La demostración de lealtad a la patria mediante la yuxtaposición de control a una situación caótica cumple el ideal de servicio militar que propone *Raza*. El rechazo de la preocupación personal por el bien de la causa no es particular de esta película, pero refleja una obsesión por la muerte en películas franquistas (Yarza 24). La glorificación de la guerra, que la película logra en parte mediante la sobreimpresión, culmina en la muerte idealizada de don Pedro, a quien la película le da una muerte tranquila en medio del caos bélico. De esta manera, el segmento propone la falsa idea de que sólo se puede obtener la paz al morir al servicio de la patria.

El segundo montaje de sobreimpresión empieza después de una discusión entre los hijos de don Pedro, José y Pedro – el primero es un soldado que lucha con los nacionales y el segundo es un político republicano – y sirve para conectar la división familiar y los personajes con los acontecimientos contemporáneos y las fuerzas políticas que los empujan. La conexión entre el conflicto familiar y el social se establece directamente mediante un plano general que empieza en la puerta que Jaime ha cerrado y hace un panorámico hacia un periódico que está encima de una consola. La sobreimpresión comienza con más periódicos y un plano general de Pedro en una reunión política, con énfasis en un titular que anuncia la probabilidad de la formación de una república. El torrente de periódicos continúa y el plano de Pedro pasa, tras un corte, a un

plano general de José, su hermana Isabel, y su cuñado. José levanta a su sobrino y le enseña el saludo romano, pero Luis le deja a José, como si tuviera miedo de ser visto. Así que establece la lealtad de Luis y José a los militares fascistas, pero se presagia que José tendrá que hacer que Luis la mantenga durante la guerra. Hay otro corte al lecho de muerte de doña Isabel, la matriarca de la familia, y la sucesión de periódicos se detiene para enfocar una primera plana que anuncia la formación de la Segunda República



**Imagen 12** Sobreimpresión de un periódico a la muerte de doña Isabel en *Raza*.

Española (Imagen 12). La conexión de la muerte de doña Isabel, que representa un viejo ideal de España, con el establecimiento de la nueva constitución contribuye al mito que fundamenta el mensaje propagandístico: la España colonial ha sido destruida por el

liberalismo, que ha llevado el país a la República. La asociación negativa continúa con titulares que anuncian la destrucción de conventos superpuestos a un plano medio de dos sacerdotes que dan misa y un primer plano de Jaime, que acepta su ordenación como clérigo. La representación de la división entre la Iglesia y la República mediante los periódicos es histórica, pero sirve para enfatizar solo los aspectos negativos de la República.

Entonces, el segmento cuenta al espectador una historia anti-republicana mediante los periódicos y conecta a cada personaje – con sus propios méritos y defectos – con una

facción de la guerra que viene. Los personajes mismos no están escritos de una manera que representa a individuos, sino que sirven como alegorías de diferentes facciones así que las opiniones sobre los personajes que la película quiere que espectador desarrolle también influyen en su perspectiva sobre los eventos históricos. Las llamas que sepultan un periódico que declara el comienzo de la Guerra Civil sirven como una transición a la segunda parte de este segmento, que es más similar al primer segmento de sobreimpresión. El segmento empieza con un plano detalle de un teléfono que suena y otro de una centralita está sobreimpuesto. Hay un corte entre el plano detalle del teléfono y un primer plano de un hombre que recibe noticias del golpe de estado (aunque el diálogo lo presenta como una acción legal). La pauta de primeros planos de personas que se están enterando del comienzo de guerra sobreimpuestos a planos detalles del equipo de telecomunicaciones sigue hasta que aparece al final del segmento un oficial del ejército que rechaza los órdenes de un ministro y proclama su lealtad a Franco. La sobreimpresión sirve para capturar el caos del comienzo de la guerra y organizarlo temáticamente y visualmente; cuando el oficial rechaza las órdenes de la República, es una declaración poderosa que afirma que la respuesta al caos de la Segunda República, establecido con la primera parte del segmento, son los nacionales. La técnica es clave para la retórica de la película al establecer perspectivas ideológicas franquistas sobre los acontecimientos que llevaron directamente a España a la guerra.

Al final de la película, la sobreimpresión aparece otra vez para solidificar una perspectiva franquista sobre la guerra civil y el futuro de España que se fundamenta en un pasado inventado. En el discurso final en el que Pedro renuncia a la República y proclama que el futuro de España pertenece a los que “sienten en su fondo la semilla

superior de la raza” y que “a devolver España a su destino”, un plano de un desfile de soldados nacionales con banderas aparece sobreimpuesto en su cara (Imagen 13). El

primer plano de Pedro es

reemplazado por un plano detalle

de algunos rifles y, a

continuación, un plano general

captura la sombra de Pedro, que

muere fusilado mientras los

planos desfiles continúan. Luego,

el público ve que José participa en

uno de estos desfiles. Un plano



**Imagen 13** Discurso final de Pedro en *Raza*.

general de José a caballo y el primer plano de un José joven y su padre al comienzo de la película sobreimponen a continuación, repitiendo la conversación entre José y don Pedro sobre los amalgávares, que representan “el soldado elegido” de España.

Ambos casos de sobreimpresión sirven para conectar a los nacionales con el ideal que la película ha creado de un “español verdadero”. Como Pedro dice que él y los republicanos no son de la “verdadera raza española”, implica que los nacionales, cuyos desfiles son sobreimpuestos en la pantalla, sí son ese grupo. La sobreimpresión de la conversación entre don Pedro y su hijo indica que José es de la “raza verdadera” y también son los nacionales, porque José es una representación de los franquistas. Los últimos minutos de la película tienen planos panorámicos de los desfiles de victoria, sobreimpuestos a planos que capturan a los diferentes personajes que se oponen a los republicanos durante la película o planos generales de los desfiles. Este énfasis en todos

los personajes que ayudan a Franco refuerza el concepto de “la raza española” para crear una perspectiva falsa de la guerra que es fundamental para el mensaje propagandístico de la película. En *Raza*, la guerra se luchó entre españoles por un lado, y extranjeros y “traidores”, por otro, pero al ser republicanos, esos “traidores” pierden su lugar en la futura España y su estatus como españoles. *Raza* no tiene que tratar de las complejidades de la recuperación de España después de la guerra civil porque, según la película, alguien que no apoya a Franco no es español y, si alguien no es español, no tiene un lugar en la España de Franco. Esta ideología intenta justificar la brutalidad con la que Franco reprimió a los simpatizantes de la República después de la guerra. La sobreimpresión, de una manera clara y con mano dura, establece este nuevo orden para la audiencia por una historia defectuosa de la Guerra Civil.

La sobreimpresión aparece frecuentemente en el corpus de películas analizadas y sirve para crear mensajes propagandísticos. Es más común en las películas franquistas, pero es curioso que, como contrapunto, aparezca en la película anarquista. Para entender cómo la sobreimpresión es una técnica especial en el cine, es útil pensar en cómo se desvía una escuela de pensamiento cinematográfico de la época: la teoría de montaje soviético. Directores como Kuleshov y Eisenstein experimentaron con la creación de espacios mentales unificados mediante el montaje de imágenes de orígenes diferentes y la fomentación de reacciones en sus espectadores con la manipulación del orden de imágenes (Russell 20). Eisenstein y Gerould clarifican que esas imágenes pueden ser divididas en atracciones cinematográficas, o “any element of the theatre that subjects the spectator to a sensual or psychological impact” para identificar los elementos particulares de un plano que afecta al público (78). Un ejemplo en *Raza* es el plano medio de don

Pedro, que besa a su cruz antes de morir en la batalla, porque el énfasis en la muerte tiene un impacto psicológico en el público (Imagen 14). Este plano reaparece en el segmento de sobreimpresión final con otros planos similares, como un primer plano de un hombre que recibe la noticia de la muerte de su hijo en la guerra de Cuba y el plano del cuerpo de



**Imagen 14 La muerte de don Pedro como reaparece al final de la película sobreimpuesta a un desfile militar en *Raza*.**

Jaime en la playa después de ser ejecutado. Este estilo de montaje con sobreimpresión, explica Marsha Kinder, “construct a monolithic space in which images from the past, present, and future, and footage from newsreels and fiction, and fates of individuals and collectives are all united in a

single diegetic space”, representando la España que Franco quiere crear en el mundo real (cit. en Yarza 39). El segmento literalmente mezcla hechos y ficción para conectar el mensaje defectuoso de la película con los acontecimientos reales de la vida, no solo dentro del contexto histórico del filme sino el contexto personal de la memoria reciente de la audiencia.

*Romancero marroquí* y *Sin novedad en el Alcázar* también usan la sobreimpresión para crear una realidad rígida que depende de defectos epistémicos para imponer una ideología. Los movimientos de las banderas en el segmento de *Romancero marroquí* recuerdan al público a un desfile militar – una atracción que intenta inspirar sentimientos nacionalistas – y la atracción se sobreimpone al primer plano de Aalami,

que sirve como representante de los marroquíes. La sobreimpresión es el lenguaje que la película usa para construir una actitud positiva que los marroquíes supuestamente tenían hacia Franco y España. *Sin novedad en el Alcázar* también usa la sobreimpresión para exagerar un punto de vista deseado, pero en este caso es para crear la impresión que todo el mundo favorecía a Franco y los nacionales en su lucha contra el gobierno republicano.

En cambio, *¡Nosotros somos así!*, la sobreimpresión no sirve al mensaje propagandístico directamente, pero la atracción de un motín de soldados-ciudadanos llama al público a la acción al mostrar la resolución de la gente común. El público ve la formación de los soldados-ciudadanos y su lucha contra los fascistas al mismo tiempo y se deja llevar por el ánimo como la inspiración para actuar y, por eso, la sobreimpresión es un aspecto importante de la retórica de la película. El comentario de Kinder ya mencionado identifica elegantemente la diferencia entre el uso de sobreimpresión entre las películas franquistas y este ejemplo anarquista; la sobreimpresión franquista sirve no solo para inundar la audiencia con información visual sino también para establecer una representación plana de la sociedad, que reduce las complejidades como la historia, el colonialismo y la moralidad, mientras que el efecto principal de la sobreimpresión en *¡Nosotros somos así!* es animar al público para que conecten emocionalmente con la causa republicana. Por eso, la sobreimpresión es una técnica más importante para las películas fascistas.

### **Periódicos:**

Otra similitud técnica entre *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza* es la frecuencia de planos detalle de periódicos. Cualquier cinéfilo estará familiarizado con películas que usan planos detalle de un periódico, y es probable que sea para la exposición o para

mostrar una reacción social dentro del contexto del filme. En *Superman Returns* (dir. Bryan Singer, 2006), hay varios planos del artículo “Why the World Doesn’t Need Superman” para establecer la desilusión con Superman que Louise Lane y otras personas sienten y establecer un mundo en el que Superman ha desaparecido por muchos años. Esa técnica aparece en otros géneros también, pero por la mayor parte no es común.

Entonces, es raro que forme un gran parte de la estructura en *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza*. En ambas películas, los periódicos sirven para marcar el paso de tiempo por sí mismos o en conjunción con otras técnicas. Además, los titulares que son el foco de los planos no solo exponen el argumento de la película sino que establecen una versión histórica de eventos reales que sirven como contexto para el argumento propagandístico de la obra. Los periódicos, al ser o representar periódicos reales, intentan dar una apariencia de legitimidad a la representación de la guerra que proponen las películas<sup>1</sup>.

Los periódicos que usa *Sin novedad en el Alcázar* aparecen a varios momentos para marcar eventos particulares desde los días antes de la guerra hasta el final del asedio, y sus titulares corresponden con el ritmo de la trama para establecer el tono de las escenas que siguen a su aparición. El primer uso de un periódico ocurre cuando el Capitán Vela lee sobre el discurso de José Calvo Sotelo en el Parlamento y otros periódicos que anuncian su asesinato. Esto sitúa la película cronológicamente e ideológicamente: hasta este momento de la película, no hay nada que especifique cuándo viven los personajes, pero el asesinato de Calvo Sotelo indica que la película empieza en los días que inmediatamente preceden la Guerra Civil. Además, al usar a Calvo Sotelo como un

---

<sup>1</sup> No he podido verificar si estos periódicos son reales o no. Para este argumento, presumo que el público original dar por supuesto que los periódicos son reales por ser presentados como así. Un proyecto interesante sería explorar los archivos de periódicos para determinar la autenticidad de los periódicos, pero por límites de tiempo y recursos, no lo he hecho.



marco temporal, la película se une a una tradición de propaganda fascista que lo caracteriza como un mártir de la causa de los nacionales, a pesar de que el golpe de estado se formó duramente muchos años y está conectado con otros intentos fracasados para desestabilizar la Segunda República.

La mayoría de los otros periódicos señalan cambios en el curso de la batalla, como la caída del hospital y la llegada de las fuerzas nacionales a Toledo, pero también son importantes en el segmento de sobreimpresión ya mencionado. Mientras los otros periódicos sugieren una posición ideológica, estos la solidifican. Al mostrar una variedad de periódicos que vienen del todo el mundo, *Sin novedad en el Alcázar* argumenta que había mucha simpatía para los nacionales e invalida la Segunda República. Es probable que ni la mayoría del público original italiano ni el público español entendieran todos los titulares (yo solo puedo leer tres de cinco), pero aun si no puede leer todos los periódicos, la diversidad de idiomas comunica a los espectadores que el mundo está mirando estos eventos y el audio establece que tienen simpatía por los nacionales. Aunque es verdad que el evento fue cubierto por los medios de comunicación internacionales, la selección intencional de audio y artículos que favorecen a los nacionales es una estrategia deliberada para apoyar una imagen pro-franquista de la guerra.

El uso de periódicos en *Raza* también sirve para establecer un contexto histórico pro-franquista y estructurar la película, pero está unido a los segmentos de sobreimpresión que interrumpen el ritmo del filme en vez de ayudar a hacer transiciones narrativas. Mientras *Sin novedad en el Alcázar* solo trata de algunos meses, *Raza* trata de algunas décadas y usa los periódicos para manejar el paso de tiempo y contextualizar España a finales del siglo diecinueve y principio del veinte. Los primeros periódicos son

usados de manera similar a *Sin novedad en el Alcázar.*, pero en este caso los titulares exponen el comienzo de la guerra de Cuba. Hay cinco planos detalles de periódicos en esta secuencia, y cada titular muestra la escalada hacia la guerra con los Estados Unidos. El público siente el aumento de la tensión, creada por la dramatización del camino inmediato hacia la guerra. El otro ejemplo de periódicos en *Raza* ocurre durante el preámbulo a la Guerra Civil y acompaña el segundo segmento de sobreimpresión, pero difiere mucho del segmento de *Sin novedad en el Alcázar.* Como ya he mencionado, hay un torrente de periódicos en esta secuencia. No se puede leer la mayoría, pero cada primera plana en la que se enfoca la cámara selecciona un evento que corresponde a un personaje del cual el público ya se ha formado una perspectiva positiva o negativa, para que el espectador conecte sus opiniones del personaje con el acontecimiento. El caso más obvio es el periódico con el titular “Se ha proclamado la República Española” sobre el plano general que captura la muerte de doña Isabel, representada como la mujer ideal española, que sigue las normas conservadoras, con el intento de que el público simpatice con ella. Su muerte, entonces, debe tener un efecto emocional negativo en los espectadores. Por lo tanto, la sobreimpresión de ese periódico funciona en dos niveles: transforma la muerte literal de doña Isabel en la muerte figurativa de la España conservadora y establece un tono negativo sobre la Segunda República. Otros periódicos son seleccionados para establecer un contexto social, como uno que anuncia la destrucción de diez conventos o una campaña electoral divisiva. Estos tipos de titulares reflejan eventos reales, pero *Raza* deliberadamente selecciona titulares negativos para apoyar su perspectiva negativa de la Segunda República. Este uso de planos detalle de periódicos funciona directamente para establecer el mensaje propagandístico de *Raza*.

La incorporación de periódicos en la propaganda cinematográfica parece ser una técnica que usan exclusivamente los propagandistas franquistas, dado que ninguna otra película de este corpus la usa. En *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza*, esos planos son cruciales para manejar el mensaje, porque son películas basadas en el revisionismo histórico. Los periódicos no solo prestan un método de contextualizar la narrativa en eventos reales de una manera que beneficia a una ideología particular, sino una apariencia de legitimidad por ser tipo de evidencia histórica. Una explicación de por qué solo estas películas usan los periódicos de esta manera es que, cuando las películas republicanas se hicieron, la guerra seguía y el público todavía estaba expuesto al contexto que proveen los periódicos, así que no tenía sentido fundamentar su mensaje en hechos que ya sabía el espectador.

En vez de ese tipo de exposición de eventos, las películas republicanas se enfocan en las experiencias emocionales de la guerra. *Blockade* incluye el periodismo en su representación de los efectos emocionales de la guerra, pero lo hace de una manera bastante diferente que *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza*. Cuando Norma va al café en Castelmar para llevar la información sobre el carguero que transporta provisiones, se reúne con un corresponsal de guerra que está escribiendo sobre la situación. Un plano detalle de la crónica que está escribiendo no se refiere a eventos reales sino que se enfoca en el sufrimiento de los habitantes del pueblo y hace a la audiencia pensar en la posibilidad de que ese tipo de sufrimiento se difunda a otros lugares como Londres y Nueva York. Ese llamado a la humanidad para apoyarlo, pero no hace borrosa la división entre la realidad y la historia de la película porque el contexto todavía es un personaje que escribe desde su punto de vista. Lo que es único respecto a la manera en la que las

películas fascistas emplean los periódicos es que intentan manipular la perspectiva del público mediante la selección deliberada de eventos que presentan como reales.

### **Metraje de archivo**

Dos tercios de este corpus cinematográfico incluyen metraje de archivo de la Guerra Civil. En los documentales, como *The Spanish Earth* y *Romancero marroquí*, el uso de metraje de archivo es típico del género y no sorprende al público; sin embargo, *¡Nosotros somos así!* y *Raza* también lo tiene. Esto es atípico en películas de ficción y, aunque es más común en la ficción histórica, su prevalencia justifica su estudio. Como los periódicos, el metraje de archivo añade una apariencia de historicidad a la película y puede ser manipulado para contribuir a un mensaje propagandístico. La forma de esta manipulación difiere dependiendo de su género, entonces trato de las películas documentales y ficcionales separadamente.

En el caso del documental, cómo el metraje de archivo contribuye al aspecto propagandístico de la película tiene más que ver con la selección del material que su presencia. *The Spanish Earth* incluye metraje de reuniones políticas para representar una República unificada y favorable desde el punto de vista estadounidense. Sin embargo, la selección de metraje de archivo que usa para establecer credibilidad también es engañosa. Como *Blockade*, *The Spanish Earth* oculta la influencia del comunismo en el lado republicana hasta un discurso de Dolores Ibárruri, una política comunista del País Vasco quien acuñó el popular grito “¡No pasarán!”, de una manera que encubre su afiliación ideológica. El narrador, resumiendo su discurso, dice que “She speaks of the new Spain. It is a nation disciplined and brave. It is a new nation forged in the discipline of its soldiers and the enduring bravery of its women” (Imagen 15). Este resumen se enfoca en

una llamada a la humanidad por la afirmación de valores comunes como la disciplina y el valor, pero en el proceso borra detalles de una de las políticas más importantes de la



Imagen 15 Discurso de Dolores Ibárruri en *The Spanish Earth*.

Segunda República.

Aunque *The Spanish Earth* incluye aspectos políticos en su argumento, su mensaje propagandístico depende de no reconocer la diversidad de ideologías de la Segunda República. En parte, eso refleja la manera en la que *The*

*Spanish Earth* elimina las complejidades de España y su gente para que el público estadounidense pueda imaginar “a seemingly innocent and unspoiled rural Spain” que puede ser salvada por los países “modernos” como “France, Britain, and the United States” (Olivar 62). Es más fácil identificarse con esta imagen romantizada que explorar el laberinto que es la situación política que *The Spanish Earth* representa, y una exploración de esa situación podía resultar contraproducente porque esos países tenían sus propios movimientos fascistas (Hochschild 22). Sin embargo, por su mensaje que enfatiza la humanidad común, *The Spanish Earth* presenta una perspectiva falsa sobre la Guerra y la situación política de la Segunda República.

En la misma manera, *Romancero marroquí* también inventa una imagen reductiva de su sujeto, Marruecos, con respecto al comienzo de la guerra y la etnografía del Protectorado. Por ejemplo, un segmento que muestra un barco español que tiene

marineros que celebran cuando la guerra comienza sugiere que la armada española apoyó a Franco. La verdad es que la mayoría de la armada luchó contra los nacionales, un problema que habría parado la guerra si Alemania nazi e Italia no hubieran prestado aviones a los nacionales para transportar soldados sobre el Mediterráneo (Hochschild 29). El metraje de archivo que se enfoca en los marroquíes también es engañoso porque se enfoca primariamente en la vida de los campesinos. Aunque muchos marroquíes vivían en el campo, la selección de metraje que enfatiza la vida en el campo crea una imagen limitada de Marruecos que apoya la perspectiva falsa que es un país subdesarrollado que solo puede mejorar con el apoyo de España.

Por otro lado, el uso de metraje de archivo en las dos películas ficcionales es más abiertamente propagandístico al interrumpir el ritmo de la película para admirar a los soldados cuya ideología la película favorece. El metraje de archivo aparece en *¡Nosotros somos así!* y *Raza* durante los segmentos de sobreimpresión y aleja el público del contexto narrativo de la película. En *¡Nosotros somos así!*, hay metraje de la supresión del golpe de estado que muestra la destrucción de edificios. Luego, este metraje es conectado con el arresto del padre de Alberto y la celebración de los niños después de un plano de archivo de un edificio gubernamental que tiene la bandera de la República, significando la derrota del golpe. El metraje de archivo sirve para contextualizar la película como el calendario, pero también añade legitimidad al plano de la batalla actuada por mostrar las consecuencias reales de la lucha.

En *Raza*, el uso primario del metraje de archivo es celebrar el ejército de los nacionales y Franco. Después del discurso final de Pedro ya mencionado, planos que muestra la reunión de los personajes están intercalados en metraje de archivo que muestra

el avance final de los soldados nacionales y los desfiles militares que siguieron el final de la Guerra Civil. Los últimos minutos de la película se convierten en un homenaje a Franco y el poder militar de los nacionales. Aunque el metraje de los desfiles está sobreimpuesto a planos de personajes por un rato, la película termina con solo el metraje de archivo. Como ya he mencionado, la sobreimpresión sirve para conectar los protagonistas con la España franquista vehicular el mensaje propagandístico que los nacionales son los “verdaderos españoles”. El metraje de archivo refuerza de mano dura este mensaje.

El metraje de archivo es una técnica que puede funcionar en maneras diferentes dependiendo del contexto genérico de la película. En los documentales, la técnica permite que los propagandistas apoyen eventos favorables con evidencia histórica mientras ignoran realidades que son las razones que sus mensajes son epistémicamente defectuosos. En las películas ficcionales, la inclusión de ese metraje puede llegar a punto de glorificación de una posición ideológica, como en *Raza*, que es muy fácil identificar como propagandístico.

## **Conclusión**

El examen detallado de las técnicas visuales conectadas con la propaganda en estas películas muestra que todavía se las puede agrupar por su ideología, pero también aparecen distinciones entre géneros y películas españolas. Por ejemplo, es peculiar que la sobreimpresión y el metraje de archivo sean usados en todas las película pro-franquistas, pero que ambas también aparezcan en *¡Nosotros somos así!* y la segunda en *The Spanish Earth*. Además de estas categorías técnicas, *¡Nosotros somos así!* también es una película española, como *Raza*, que fue creada para el público español. Ninguna de estas películas

tuvo que censurar su mensaje para acallar el desasosiego de la situación política que mantenía una política oficial de neutralidad. Por eso, los creadores pudieron expresar su mensaje con el nivel de franqueza que querían. La inclusión de metraje de archivo en *The Spanish Earth* y *Romancero marroquí* se puede explicar por su género compartido. En ambas obras, los cineastas no podían capturar por sí mismos todos los eventos que son relevantes para sus mensajes, así que el metraje de archivo complementa el material que rodaron.

Otras agrupaciones se forman más estrictamente por género. *Blockade* y *Sin novedad en el Alcázar* dependen de primeros planos y travelling frontales para fundamentar sus mensajes, puesto que estas películas dramatizan eventos basados en la realidad (aunque la historicidad de esos eventos varía entre históricos, como *Sin novedad en el Alcázar*, y ficcional-realista, como *Blockade*). *Raza*, al ser un drama, también está presente en la agrupación de travelling frontal. Estas técnicas sirven para crear una obra dramática que lleva el mensaje deseado al público, pero los ejemplos inusuales que mencioné muestran que el mensaje dirige las técnicas en vez de al revés, lo que crea escenas que destacan de una manera que es antinatural para los espectadores.

Todas las técnicas que he mencionado tiene una importante característica en común: interrumpen la narrativa o las expectativas del público para expresar su mensaje. Los segmentos de sobreimpresión son los más chocantes a este respecto. Cuando estas películas fueron filmadas, la sobreimpresión tenía unos propósitos limitados, pero todas estas películas rompen las normas de una manera que no sirve ningún objetivo artístico, solo propagandístico. Un siglo de experimentos cinematográficos ha ampliado los usos de la sobreimpresión, pero estos segmentos todavía son peculiares para un público moderno.



Con respecto a las técnicas más estándares, como el primer plano y el travelling frontal, son usadas de manera tan sobreactuada que recuerdan al público que mira una película. Como en la descripción del kitsch de Kundera, que identifica las dos lágrimas que componen el kitsch, la segunda lágrima implica una conciencia del hecho de que se está mirando una película. El kitsch requiere que el público se aleje de la película para conectar con una comunidad imaginada de gente que experimenta la misma reacción emocional. Estas técnicas son las señales visuales que facilitan este cambio para el público.

Esta conclusión cuestiona la utilidad del concepto de kitsch para analizar el papel de la propaganda en las películas franquistas de la Guerra Civil y la primera posguerra. Tal y como la caracterizan las definiciones tradicionales, la propaganda depende de la manipulación del público y, desde esta perspectiva, el kitsch es útil porque provee un mecanismo – la conexión con una comunidad imaginada – que explica la manipulación. Sin embargo, este mecanismo no está limitado a las películas franquistas: *Blockade* también depende de que el público se identifique con el pueblo español mediante un sentimiento de simpatía que se forma al ver su sufrimiento. Entonces, no se puede limitar el kitsch por ideología. Además, el kitsch solo representa un subconjunto de la propaganda que se puede identificar con el modelo de mérito epistémico. Mientras las técnicas comunes de las películas kitsch pueden señalar que un filme es propaganda, es difícil aplicar este examen en general.

Aunque no es posible identificar un grupo de técnicas que señale infaliblemente que una obra es propaganda, me gustaría proponer que esas interrupciones son clave para empezar a identificarla. Si una técnica cinematográfica crea una interrupción en el ritmo

de la película, el propósito de la interrupción y cómo afecta el mensaje del filme merecen una investigación. Mientras esta calificación es abierta y captura muchas obras que no son propaganda, puede servir como un recuerdo rápido para que la audiencia piense en las reacciones emocionales que experimentan y por qué. Esta auto-reflexión es clave para defenderse contra cualquier forma de propaganda, y este tipo de análisis de las formas de la propaganda cinematográfica puede servir de apoyo a las defensas que han sido desarrolladas por otros estudios en el campo.

## Obras citadas

- Alberich, Ferrán. “El rechazo del pasado”. *Archivos de la Filmoteca*, June 2000, pp.96-107.
- Aronica, Daniela. “La Génesis De Sin Novedad En El Alcázar Estudio Comparativo Del Argumento Al Guión.” *Archivos de la Filmoteca*, vol. 35, 2000, pp. 71–95.
- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: a Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007.
- Bazin, André. “The Life and Death of Superimposition (1946).” *Film-Philosophy*, Translated by Bert Cardullo, vol. 6, no. 1, 2002, doi:10.3366/film.2002.0001.
- Christie, Ian. “The 50 Greatest Films of All Time | Sight & Sound.” Bfi.org.uk, British Film Institute, 7 Aug. 2017, www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time.
- Edgerly, Stephanie, and Emily K Vraga. “News, Entertainment, or Both? Exploring Audience Perceptions of Media Genre in a Hybrid Media Environment.” *Journalism: Theory, Practice & Criticism*, 2017, doi:10.1177/1464884917730709.
- Eisenstein, Sergei. “A Dialectic Approach to Film Form”. *Film Form*, 1949.
- Eisenstein, Sergei, and Daniel Gerould. “Montage of Attractions: For ‘Enough Stupidity in Every Wiseman.’” *The Drama Review: TDR*, vol. 18, no. 1, 1974, pp. 77–85. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/1144865.
- Elena, Alberto. *Romancero Marroquí: El Cine Africanista Durante La Guerra Civil*. Filmoteca Española, 2005.
- Estivill, Josep. “El Cine y El Control De La Juventud En España (1939-1945).” *Archivos De La Filmoteca*, June 1997, pp. 36–45.

- Fellows, Erwin W. "Propaganda and Communication: A Study in Definitions." *Journalism Quarterly*, vol. 34, no. 4, 1957, pp. 431–442., doi:10.1177/107769905703400401.
- Gottfried, Jeffrey, et al. "As Jon Stewart Steps down, 5 Facts about The Daily Show." Pew Research Center, Pew Research Center, 6 Aug. 2015, [www.pewresearch.org/fact-tank/2015/08/06/5-facts-daily-show/](http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/08/06/5-facts-daily-show/).
- Hochschild, Adam. *Spain in Our Hearts: Americans in the Spanish Civil War 1936 - 1939*. Mariner Books, 2017.
- Hutchby, Ian. "Hybridisation, Personalisation and Tribuneship in the Political Interview." *Journalism: Theory, Practice & Criticism*, vol. 18, no. 1, 9 July 2016, pp. 101–118., doi:10.1177/1464884916657528.
- Leveratto, Laurent Jullier Et Jean-Marc. "The Story of a Myth : The 'Tracking Shot in Kapò' or the Making of French Film Ideology." *Mise Au Point*, no. 8, 2016, doi:10.4000/map.2069.
- Mitchell, Amy, et al. "Pathways to News." Pew Research Center's Journalism Project, Pew Research Center, 7 July 2016, [www.journalism.org/2016/07/07/pathways-to-news/](http://www.journalism.org/2016/07/07/pathways-to-news/).
- Olivar, Jordi. "This Is Their Fight: Joris Iven's *The Spanish Earth* and the Romantic Gaze." *Forma*, vol. 10, 2014, pp. 59 – 72.
- Russell, Michael. "Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric." The University of Edinburgh, 2009.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. Routledge, 2003.

Tuttle Ross, Sheryl. "Understanding Propaganda: the Epistemic Merit Model and its Application to Art". *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, no. 1, 2002, pp. 16-30.

Yarza, Alejandro. *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch: from Raza to Pan's Labyrinth*. Edinburgh University Press, 2018.