

# S DEL TESTIGO PRESENCIAL A LA TRANSFORMACION POETICA. «ISPANIJA (ESPAÑA)»: POESIA, NARRATIVA Y PROPAGANDA

WOLF MARTIN HAMDORF

## 1. EL CINE DE MONTAJE Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.

*"Escribir historia, (...) significa citar historia. Pero la idea de citar implica que tenemos que sacar el objeto histórico fuera de su contexto".* escribe Walter Benjamin (1) sobre las complejas relaciones entre historia y la reconstrucción de la misma. El llamado cine de montaje reconstruye la realidad, es decir, construye el pasado a través de los fragmentos de una realidad captada y filtrada por los objetivos de cámara. Cine de montaje significa montar historia a través de citas sacadas fuera de su contexto.

¿En qué consiste la eficacia del género? En el aura de autenticidad de sus elementos audiovisuales y en la capacidad del montaje de formar con diversos tipos de materiales de archivo un conjunto coherente. *Ispanija* es un caso modelo para el tipo clásico de cine de montaje (2). Montar historia significa también romper la distancia temporal y local entre el espectador y los hechos. En el caso de *Ispanija* no es tanto la distancia temporal sino las diferencias culturales. ¿Cómo montar con múltiples citas sacadas de su contexto una historia coherente, emocionante y comprensible para el espectador ruso?

España, 1936: toros, naranjas, barricadas, trincheras que cortan el altiplano seco, milicianas con el puño en alto: la distancia de más que 6000 kilómetros convierte documentos en ficciones, imágenes exóticas alimentan las leyendas políticas y personales. La guerra de España había terminado con la derrota de la República, y en Moscú se empezó a montar el llanto poético a través de materiales de archivo y documentales.

La ambigüedad de la URSS estalinista en relación a la República Española desde el 1936 al 1939 es un hecho conocido. Múltiples facetas poseen también las interacciones entre la Guerra Civil Española y la propaganda soviética. Las películas sonoras del realismo socialista, especialmente los episodios heroicos de la Guerra Civil Rusa - por ejemplo *Chapaiev* (Sergei y Georgi Vasiliev, 1934)- se estrenaban en versión doblada en los cines de la zona republicana.

(1) Cit. por Wees, "Found Footage und Fragen der Repräsentation" (*Found Footage Film*, 1992) p.46.

(2) La épica clásica del cine de montaje se puede limitar entre la aparición del cine sonoro hasta el desarrollo de

nuevas técnicas de sonido directo en los años 60 que llevaban consigo un cambio de paradigmas del cine documental hacia una posición más crítica relacionada con materiales de archivo.

Para los defensores de la República sirvieron como modelo de identificación histórica, debido al hecho de que las películas de ficción sobre la Guerra Civil Rusa iban acompañadas por los noticiarios y reportajes de la Guerra Civil Española. Al mismo tiempo, la Guerra Civil Española funcionó en las pantallas soviéticas como leyenda exótica por excelencia para encarnar términos como frente popular, internacionalismo y antifascismo.

*Ispanija* integra materiales de muy distintas procedencias. Esfir Shub, siguiendo la línea de Dziga Vertov, no tenía ningún contacto con los lugares de rodaje. *Ispanija* es un mero producto de los archivos. En las escenas introductoras de *Ispanija* vemos imágenes de una aldea gallega. Antes de la caída de Barcelona, la dirección de "Film Popular", la principal empresa cinematográfica de la República, decidió enviar los materiales filmados a Moscú. Manuel Fernández Colino, director de aquella empresa, me habló de un documental realizado antes de la guerra. Es probable que se trate de imágenes del desaparecido *Galicia* (3). Vemos también fragmentos de la película *All Quiet on the Western Front* (*Sin novedad en el frente*) y las reconocemos como extraídos del reportaje *Espagne 1936* (4) que probablemente llegó antes a Moscú, debido a que se basa sobre todo en el material rodado por Roman Karmen y Boris Makaseiev para el noticiario soviético. Las imágenes de ambas forman la columna vertebral de *Ispanija*.

Roman Karmen (1906 - 1982) es uno de los operadores más significativos de la iconografía fílmica de nuestro siglo. No sólo la Guerra Civil Española, sino también China, las batallas de la Segunda Guerra Mundial, la derrota del fascismo en Berlín y el tribunal de Nuremberg se reflejan en sus múltiples reportajes.

Para la memoria colectiva de la Guerra Civil Española, registrada en fragmentos fílmicos, su labor es imprescindible. Casi no existen films de montaje que no utilicen algunas de sus imágenes, desde Luis Buñuel en París hasta Joaquín Reig en Berlín, y después de la guerra, Frederic Ros-sif y varios realizadores en el este de Europa o incluso directores a favor del franquismo como José Luis Sáenz de Heredia. En la historia del cine de montaje Roman Karmen es una persona clave, no sólo por el hecho de que sus tomas se integran en los importantes documentales sobre la Guerra Civil, sino también porque él es el único cineasta que trabajó durante la Guerra Civil, e hizo, años después, una película de montaje basada en sus propias imágenes: *Grenada, Grenada, Grenada Moja* (URSS, 1967).

Las primeras imágenes rodadas por Karmen en la Guerra Civil Española muestran Irún, que está todavía en poder de las milicias populares. Al día siguiente los dos rusos se encuentran filmando en San Sebastián el primer ataque franquista. Dos días después envían el material filmado a Moscú. Otros dos días más tarde ya se presenta en las pantallas de la capital soviética el primer número de la serie *Ksobytijam v Ispanii* (*Sobre los hechos de España*, URSS, 1936/37). Hasta junio de 1937 Karmen y

(3) Wolf Martin Hamdorf, *Zwischen ¡NO PASARAN! und ¡ARRIBA ESPAÑA! Film und Propaganda im Spanischen Bürgerkrieg*, (Münster, Moks, 1991), p. 64.

(4) Película de montaje probablemente realizada bajo la supervisión de Luis Buñuel en París.

Makaseiev envían a la URSS material filmado para veintidós números de esta serie.

Lo que se montaba en la URSS no era el clásico noticiario de la época, es decir la mezcla de temas y géneros, sino una crónica fílmica, una serie de documentales que trataban todos del mismo tema.

Karmen y Makaseiev no podían colaborar en el montaje de *Ksobytijam v Ispanii*: la serie se llevó a cabo fuera de su propio tiempo y su propio espacio. Se realizó una visión de España a través de montaje, música y comentario, una visión de la Guerra Civil en función de la predisposición del espectador soviético.

Es característico del montaje de materiales filmados en otras tierras u otros tiempos, para noticiarios o documentales, la pérdida de la referencia exacta. Un ejemplo es la secuencia de San Sebastián, sobre la que Roman Karmen describe en su autobiografía *No pasarán* cómo fueron atacados allí por el *Canarias*, un acorazado de la marina franquista.

Pocos días después se estrenó en Moscú el primer capítulo de *Ksobytijam v Ispanii*, que muestra - basándose en las imágenes de Karmen - un ataque aéreo a San Sebastián. El ataque marítimo se había transformado en un ataque aéreo y su percepción para el espectador resultaba menos complicada. Los bombardeos de Madrid habían atraído ya a la prensa mundial y así, a través del montaje, las imágenes de Karmen ganaban una dimensión nueva: preparar al espectador para futuros bombardeos. Vamos a ver cómo Esfir Shub en *Ispanija* dramatiza e intensifica aún más el episodio. Pero España no sólo era la gran desconocida para el espectador soviético, sino también para los dos operadores que se marcharon de Irún y San Sebastián a Barcelona. En 1967, el comentario de su película *Grenada*, *Grenada*, *Grenada Moja* dice: "No sabía mucho de España, para mí era el país de las corridas, de los olivos, de Cervantes, de Don Quijote y de Sancho Panza".

Al principio filmaron tópicos hispánicos de un cierto folclorismo, como la plaza de toros de Barcelona. Pero en ella se despiden los primeros voluntarios. El sujeto folclórico se convierte en sujeto político. En un patio se agrupan los primeros milicianos alemanes bajo la bandera "Centuria Ernst Thälmann", la primera brigada alemana en España. Imágenes que faltarán en pocos montajes posteriores sobre la Guerra Civil. La tarea no es fácil: sin poder comunicarse en su lengua, en un universo de connotaciones, signos y símbolos extraños, Karmen y Makaseiev tienen que captar una realidad comprensible para el espectador soviético. En el Madrid cercado filman fragmentos visuales para montajes posteriores: colas para entrar al cine (se estrena la película soviética *Los marinos de Kronstadt*), las víctimas de los bombardeos, las personas que se quedan sin casa, los cadáveres y los ataúdes. El material de Roman Karmen y Boris Makaseiev se distingue de la mayoría filmado sobre la Guerra Civil Española por la calidad del encuadre y la selección de sujetos y motivos. Tal vez por eso sus imágenes han sido utilizadas en numerosas ocasiones por el cine de montaje.

La serie *Ksobytijam v Ispanii* se pone durante toda la guerra sólo en cines soviéticos. Pero en España se necesitaban los materiales para otros proyectos de montaje. Luis Buñuel consigue las imágenes necesarias para sus medimétrajes *Espagne 1936* y *Espagne 1937* a través de la



Embajada Soviética en París (5).

Fue el *enfant terrible* del cine soviético Dziga Vertov quien utilizó en 1937 para su documental *Kolibel'naya* (*La nana*), imágenes de la Guerra Civil Española. Esta película, extremadamente poética y propagandística al mismo tiempo, no sólo aborda el papel de la mujer en la URSS; el último tercio presenta, en contraste, la realidad histórica y social en países menos afortunados, como puede ser España, y la lucha contra la represión antifascista. Se ven imágenes de los bombardeos, de la evacuación de niños madrileños y del ejército popular en marcha. Todo ello acompañado de un comentario lírico. La película, a pesar de su tono propagandístico, no pudo lograr la simpatía de la administración estalinista; pero es un claro ejemplo de cómo las imágenes de Karmen se convierten fuera de su contexto concreto, fuera de su referencia temporal y local, en algo simbólico. Imágenes como las de la brigada Thälmann o los niños evacuados se convierten en elementos de un contexto poético.

El propio Karmen sale de España en junio de 1937 y monta en Moscú el cortometraje *Madrid en llamas* que contiene imágenes nocturnas de la capital de España ardiendo. Desgraciadamente ya no pudo colaborar en un proyecto más ambicioso, *Ispanija*, del que hablaremos más adelante.

Miliciano con su madre en la Casa de Campo de Madrid. Esta imagen aparece en *Espagne 1936* y en *Ispanija*

(5) Max Aub/Luis Buñuel, *Die Erotik und andere Gespenster* (Berlín Occidental, Wagenbach, 1986) p. 66



No sólo los partidarios de la República española muestran interés por las imágenes soviéticas: el noticiario alemán "UFA Wochenschau" presenta casi antes que la propia URSS tomas captadas por Roman Karmen. (Ufa-Tonwoche, nº 311, 18 de agosto de 1936 y Ufa-Tonwoche, nº 312, 26 de agosto de 1936.) La versión oficial - que se presenta, por ejemplo, en los rótulos de la versión alemana de *España heroica* (Joaquín Reig, 1937) - afirma que el material había sido sustraído durante el avance de las tropas franquistas. Esta versión de los hechos es muy poco verosímil, considerando que el público alemán vio las imágenes presentadas en el verano del 1936, es decir, antes de que lo hubieran hecho los espectadores de la República Española. El material había llegado por vías clandestinas a manos del Ministerio de Propaganda alemán, bien fuera por funcionarios corruptos de la propia empresa de exportación del cine soviético, o porque se sacó ilegalmente una copia de los materiales en su paso por Berlín en el trayecto de París a Moscú (6).

La utilización de estas imágenes para la propaganda nazi es un caso significativo del llamado cine de montaje. En primer lugar - hecho que destaca la prensa nacionalsocialista -, refuerza el origen del material la proclamada autenticidad de las películas. En segundo lugar - y esto es significativo y característico del género, pues se trata de una ampliación narrativa, una ventaja que tiene el cine de montaje como género de guerra frente al cine documental -, hace visible al enemigo. Lo que logró fácilmente el cine de ficción (por ejemplo William A. Wellman en *Wings*, *A las*, 1927) resulta casi imposible para el género documental. El punto de vista queda necesariamente restringido a la visión de un lado del frente: *Spanish Earth* (EEUU, 1937), de Joris Ivens, muestra al enemigo como un punto negro, lejano, en el horizonte. El contraplano está ausente. Y el cine de ficción tampoco puede llenar este ángulo muerto del documental y del noticiario por la supuesta falta de autenticidad fáctica. El contraplano auténtico es el privilegio del llamado cine de montaje en su síntesis dramatizadora y armonizadora de materiales dispersos, síntesis que pone al espectador en la posición del observador omnipotente.

Ya durante la estancia de Karmen en España, la dirección de los estudios Mosfilm, en Moscú, había pensado en la realización de un largometraje basado en sus materiales. Se había previsto que la realización corriera a cargo de la maestra en cine de montaje Esfir Shub.

## 2. EL CASO DE ISPANIIJA.

*Ispanija* nace en una situación política muy peculiar. Tras la derrota de la República Española, Stalin ofrece a Hitler un pacto de no agresión. La hasta entonces fuerte propaganda antialemana desaparece. La política interior de la URSS influye en el desarrollo del proyecto. Michael Kolstov, corresponsal de *Pravda* en Madrid durante la Guerra Civil Española, previsto como guionista, se convierte en víctima de las purgas estalinistas. Detenido y deportado, fue fusilado probablemente en 1942. Roman Karmen, previsto como supervisor y colaborador de Esfir Shub, tiene que ir a China para filmar la

(6) Wolf Martin Hamdorf, *Zwischen ¡NO PASARAN! und ¡ARRIBA ESPAÑA! Film und Propaganda im Spanischen*

*Bürgerkrieg*, (Münster, Moks, 1991), p. 106.



**Roman Karmen  
con milicianos  
republicanos.**

lucha contra las tropas japonesas. En lugar de Kolstov designaron al escritor soviético Vsevolod Vishnevski, guionista de *Los marinos de Kronstadt* y fiel seguidor del *realismo socialista*.

La realización de *Ispanija* (1939) se convierte en un acto de balance ideológico: la República Española ha perdido la guerra. El film tiene que presentar esta realidad sin parecer derrotista o pesimista. Así, se encuentra una solución narrativa clásica: el fin de Madrid como traición contra el pueblo invencible. El golpe de Besteiro se presenta como un complot trotskista: "El traidor Miaja prepara, junto con los trotskistas y con la quinta columna, un fuerte golpe contra el pueblo", declama el comentario. La derrota queda excluida. En el episodio de Toledo se menciona la lucha, pero no la caída. También las causas de la guerra quedan sin vislumbrar. El comentario, a causa del pacto Hitler-Stalin, evita la alusión directa a la ayuda alemana a Franco. Sólo la frase "Franco, el verdugo italiano-alemán" menciona el eje Burgos-Berlín. A pesar de esta breve frase, el enemigo queda como una fuerza abstracta, sin nombre ni nacionalidad. Curiosamente, el montaje crea referencias que el comentario reprime: Un avión ardiendo con la esvástica o la pintada "¡Viva Hitler!" en un pueblo aragonés, muestra, por un lado, que *Ispanija* es un producto de una transición en la política exterior de la Unión Soviética y, por otro lado, que la censura de los años treinta se orientaba sobre todo a los comentarios de los documentales.

La introducción al conflicto muestra una España rural y folclórica, casi de un bucolicismo idílico. Comparadas con otras películas de montaje tanto del lado republicano (*Espagne* 1937) como del lado fascista (*España heroica*), *Ispanija* no muestra ninguna miseria social. España está presentada como un país con grandes riquezas naturales, y la labor de la República consiste en repartir estas riquezas de una manera más justa. Protagonista de la película es desde el principio el pueblo español, a veces personalizado en los líderes comunistas cuyo origen proletario destaca el comentario. Dolores Ibárruri, "Pasionaria", hija de un minero, se convierte en el personaje principal. A través de la simplificación y la capacidad poética, *Ispanija* convierte la guerra civil en un episodio heroico pero terminado, como una película de ficción, como un cuento de hadas.

En el montaje, Esfir Shub mezcla y dramatiza hábilmente los materiales dispersos para lograr una forma narrativa y una lógica interna de los acontecimientos.

La ya mencionada secuencia de San Sebastián se convierte en *Ispanija* en el comienzo de la guerra. Shub la saca de su contexto; ya no es San Sebastián sino España. Ha añadido imágenes de niños jugando en el agua, de una pareja en Madrid y del interior de un avión, todos ellos elementos para intensificar el efecto de suspense y de choque. Esta primera bomba prepara ya al espectador para los bombardeos de Madrid y Barcelona. En su esencia narrativa, en su contenido dramático, esta escena recuerda en cierta medida a la película de Alfred Hitchcock *The Birds* (*Los pájaros*, 1963): El momento en que la protagonista sufre la primera vez el ataque de una gaviota es, en su simplicidad, más siniestro y más chocante que las siguientes acciones, mucho más sangrientas. (En realidad, los pájaros, en la novela de Daphne du Maurier, simbolizan los aviones alemanes que bombardearon Londres en la Segunda Guerra Mundial). Es decir, Esfir Shub sacrifica la exactitud histórica de los hechos -si ha sido un acorazado o un avión el causante del ataque- en favor de un marco narrativo, en favor de una dramatización de los materiales documentales. Ya no importa el origen geográfico de las imágenes. Shub narra el principio de la guerra combinando imágenes del paseo marítimo de San Sebastián con imágenes de Madrid. La dramatización del material, la creación de una expectativa del terror de los bombardeos es más importante que la reconstrucción de una llamada facticidad.

Otro ejemplo de cómo Shub "escribe" la historia a través de citas fuera de su contexto es el ya mencionado fragmento de la película de Lewis Milestone *All Quiet on the Western Front* (Sin novedad en el frente) que se encuentra en *Espagne* 1936, precisamente tras el rótulo "MADRID est devenu le VERDUN de l'Espagne". "Comme Verdun" subraya el comentario. La cita de la popular película es una reminiscencia directa de la Primera Guerra Mundial (como sobreimpresión con las imágenes actuales de España) y está pensada para un público francés, para construir un paralelismo entre la batalla de Verdún y la defensa de Madrid. Muy probablemente Esfir Shub tomó estas imágenes como materiales españoles y las utilizó en la secuencia de la batalla del Ebro. Es un ejemplo muy interesante de conversión de imágenes con función



Sin techo.  
Esta imagen  
aparece en  
*Espagne 1936*

de reminiscencia en materiales fílmicos en un contexto equivocado.(7)

Hay otras partes de la película en que se dramatiza el material casi hasta una ficcionalización. En sus escenas introductoras de la aldea gallega se ve el diálogo entre dos campesinos. A la imagen se añade un diálogo ficticio: "¿Ya te has enterado?, las Cortes han proclamado nuevos derechos para nosotros". - "¿Sí, pero cómo van a reaccionar los latifundistas?" Las relaciones históricas se exponen a través de materiales de archivo, y sin duda se trata de auténticos campesinos, pero la voz del locutor, la "voice over" dramatiza el material.

Shub visualiza la gradación de los acontecimientos políticos en España a través de un vertiginoso viaje en coche. Sobre las imágenes fugaces el locutor grita: "¡Es la carretera nacional a Madrid! ¡Rápido! ¡Rápido!"

También las imágenes del enemigo, la autorepresentación de la propaganda de la España franquista, se concentran a través de montaje y música en escenas oscuras y medievales. Los hábilmente montados movimientos producen una cierta sensación de claustrofobia. Los requetés, los frailes, el miliciano católico con el crucifijo, tienen como fondo musical zarzandas arcaicas. El comentario - "La iglesia lucha para Franco. Estos hombres proceden de las familias latifundistas más ricas de España" - es casi pura

(7) Jay Leyda, *Film aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm* (Berlin Oriental, Henschel, 1967), p. 179.



redundancia, la construida realidad del enemigo convence prácticamente sin comentario. *Ispanija* es un ejemplo del virtuosismo al que puede llegar el cine de montaje en la dramatización de sus materiales.

El comentario suena en muchos momentos demasiado patético, demasiado triunfalista. Sobre su historia existen dos versiones, la primera de Jay Leyda:

*"El comentario o, mejor dicho, la selección de la voz ideal fue un problema que provocó grandes dificultades. Al principio lo intentaron con el locutor de Radio Moscú cuya voz parecía suavizar el texto áspero de Vishnevski y añadía un «pathos» profesional sobre su simplicidad. Finalmente, Esfir Shub se acordó de cómo le había gustada la voz de Hemingway para el comentario del film Spanish Earth, de Joris Ivens, y así convenció a Vishnevski de que él mismo tenía que recitar su texto" (8).*

Una publicación más reciente afirma lo contrario: Esfir Shub había propuesto a Vishnevski como locutor, porque, según su opinión, el propio autor hubiera debido desarrollar el comentario. Pero la dirección de Mosfilm había puesto, contra la voluntad de la realizadora, al famoso y popular profesional Levitan (9).

### 3. PALABRAS FINALES.

En *Ispanija* se refleja la mitificación de la Guerra Civil española en una determinada situación política. En la versión de Shub, los hechos se convierten en un episodio heroico, dramático, pero cerrado. Comparado con las concepciones del cine de montaje en los años veinte, *Ispanija* es ya símbolo de la degeneración del "cine de nonficción" en el contexto de su utilización ideológica. El género vivió su renacimiento y degeneración hacia un fuerte tono militarista en los años de la Segunda Guerra Mundial, un modelo del cine de montaje que el alemán Helmut Färber denomina "publicidad para la guerra" (10). Roman Karmen, que no tuvo la oportunidad de asistir a la elaboración de *Ispanija*, quedó muy desencantado:

*"En esta misma conversación, Karmen me mostró sus reservas hacia Ispanija, aunque no logré saber si su actitud crítica nacía de la frustración de su ausencia en el montaje definitivo, de la brusca eliminación de su amigo Mijail Kolstov como guionista, o del excesivo oficialismo y triunfalismo del producto oficial" (11).*

En su propia autobiografía escribe Karmen:

*"Durante mucho tiempo abrigué la ilusión de volver a ese material, que me es tan querido, pero, año tras año, acontecimientos de gran importancia no me dieron la posibilidad de hacer un filme sobre España. Y sólo en 1966 comencé a convertir en realidad este anhelado sueño mío".*

(8) Jay Leyda, (op. cit.), p. 50.

(9) A. Ujrowski, "Esfir Shub" (Letopiszi naschego wremeni, 1987).

(10) Helmut Färber, "Reklame für den Krieg «Filme contra

Faschismus» und einige Probleme des politischen Dokumentarfilms" (Filmkritik, 5/66, 1966) p. 283.

(11) Román Gubern, 1936-1939: La guerra de España en la pantalla. (Madrid, Filmoteca Española, 1986) p. 40.

Años después, en 1967, en la época del deshielo, pudo realizar *Grenada, Grenada, Grenada Moja* (1967), un ensayo filmico que trata de explicar el papel que tuvo esta guerra para la generación de Karmen. Por un lado *Grenada...* es una película personal, intimista, pero al mismo tiempo refleja la situación ideológica del posestalinismo (las víctimas del estalinismo, como Mijael Kolstov, están mencionadas con mucho cuidado, se alude a los anarquistas españoles con cierta crítica, pero las diferencias dentro del lado antifascista quedan ocultas). La película es, sobre todo, un elogio a la generación del propio Karmen, de las víctimas, de los sacrificios. La película de Karmen muestra también el desarrollo del género: los materiales de archivo de la guerra están como referencia, pero no como sinónimo de la realidad. Karmen escribe la historia también a través de citas audiovisuales, pero la guerra queda como un episodio abierto.

## BIBLIOGRAFIA

Aub, Max/Buñuel, Luis, *Die Erotik und andere Gespenster*, Berlín Occidental, Wagenbach, 1986.

Bilbatúa, Miguel, *Cine soviético de Vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, Comunicación Serie B, 1971.

Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film art: An introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979.

Bulgakowa, Oksana (ed.), *FILM Auge Faust Sprache.. Filmdebatten der 20er Jahre in Sowjetrußland*, Berlín, Berliner Filmkunsthaus Babylon, 1992.

Eisenstein, Sergei, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Leipzig, Reclam, 1988.

Färber, Helmut, "Reklame für den Krieg «Filme contra Faschismus» und einige Probleme des politischen Dokumentarfilms", (*Filmkritik*, nº 5/66, 1966), pp. 283 - 289.

Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Gubern, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.

Hamdorf, Wolfgang Martin, "Die emigrierte Erinnerung Archivmaterial und Kompilationsfilme zum Spanischen Bürgerkrieg", (*Tranvia*, nº 1, 1989), pp. 14 - 16.

Hamdorf, Wolfgang Martin, "Die Metamorphose der Schmetterlinge: Gedanken zum Kompilationsfilm", en Hans J. WULFF. (ed.) 2. *Film und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, Münster, MAKs, 1990, pp 335 - 346.

Hamdorf, Wolfgang Martin, *Zwischen ¡NO PASARAN! und ¡ARRIBA ESPAÑA! Film und Propaganda im Spanischen Bürgerkrieg*, Münster, MAKs, 1991.

Hoffmann, Hilmar, "Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage", (*Bochumer Texte zur visuellen Kommunikation*, nº 1, 1969).

Hoffmann, Hilmar, "Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit", en *Propaganda im NS-Film*, Frankfurt, Fischer, 1988.

Konigsberg, Ira, *The Complete Film Dictionary*, London, Bloomsbury, 1987.

Leyda, Jay, *Film aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*,

Berlín Oriental, Henschel, 1967 [Edición original: *Films beget Film. A Study of the Compilation Film*; Londres, George Allen and Unwin, 1964]

Karmen, Roman, *No pasarán*, Moscú, 1972.

Reisz, Karel, *The Technique of Film Editing*, Londres/New York, Focal Press, 1969. Traducción al español: *Técnica del montaje*, Madrid, Taurus, 1960.

Romaguera, Joaquín/Riambau, Esteve (eds.), *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.

Romaguera i Ramió, Joaquim/Alsina Thevenet, Homero, *Textos y manifiestos del cine, Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 1989.

Ujrowski, A., "Esfir Shub", en Proskino, G./ Firsowa, D. (eds.), *Letopiszi naschego wremeni*, Moscú, 1987.

Wees, William C., "Found Footage und Fragen der Repräsentation" en Hausheer, Cecilia/ Settele, Cristoph (eds.), *Found Footage Film*, Luzern, Viper/zyklop Verlag, 1992, pp. 37 - 55.

## ANEXO 1

### ESFIR (ESTHER) SHUB: LA DIRECTORA

Esfir Shub (1894 - 1959) está considerada como la pionera más importante del "cine de montaje" intelectual o dialéctico. Empezó su trabajo en el campo cinematográfico como montadora. Remontaba películas extranjeras y películas rusas prerevolucionarias con rótulos nuevos para el público soviético. Más tarde trabajó como ayudante en el montaje de *Stachka* (*La Huelga*, 1924) de Sergei Eisenstein.

Fue en aquellos años cuando descubrió la eficacia de los materiales de archivo para el cine. Sus primeros tres films de montaje surgieron entre 1926 y 1928: *La caída de la dinastía Romanov* (*Padeniye dinastii Romanovich*), que provocó reacciones positivas tanto en representantes de la vanguardia soviética, como en partidarios de conceptos estéticos más convencionales, *El gran camino* (*Veliki Put*) y *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi* (*Rossiia Nikolaia II i Lev Tolstoi*). Siguieron *Hoy* (*Segodnia*, 1930), *España* (*Ispanija*, 1939) y *Se rompe el fascismo* (1941); al mismo tiempo rodaba documentales, *Konsomol, líder de la electrificación* (*K.-Sh.-E.*, 1932), *Tierra de los soviets* (*Strana Sovietov*, 1937), *Más allá de los Araks* (*Po tu Storonu Araska*, 1947). En 1959, pocos meses antes de su muerte, publicó sus memorias tituladas *Primer plano*.

Esfir Shub describió su forma de montaje de materiales de archivo, en el caso de las imágenes personales de la familia del zar, del siguiente modo:

*"Mi intención era no abstraer el material documental a través del montaje, sino forzar su carácter documental. Todo estaba subordinado al tema. Eso me dió la oportunidad, a pesar de ciertas limitaciones de los acontecimientos históricos filmados, de conectar los materiales de tal manera que se revitalizaron los años anteriores a la revolución y los días de febrero".*



## ANEXO 2

### ISPANIJA: EL GUION (\*)

Mosfilm 1939, restaurado por Mosfilm en el 1966, versión  
Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlín.

Escenario y texto: Vsevolod Vishnevski; Directora: Esfir Shub; Operadores: Roman Karmen y Boris Makaseiev, en colaboración con los operadores republicanos españoles; Música: Gabriel Popov; Dirección musical: Reutman; Ayudante del director: Vrolov; Toma de sonido: V. Lechev; Ingeniero de sonido: R. Luquina; Ayudantes de montaje: K. Mosquina y M. Lesleguina; Directores de producción: Sainz y E. Sergueiev; Administrador: A. Kalzov; Locutor: Yuri Levitan; Producido, en su versión restaurada, por Mosfilm en el año 1966; Director de la restauración: Kapalonski; Ingeniero de sonido: Voskel Shuk.

### PARTE I

#### GALICIA

*Tierra antigua de Galicia. Noroeste de España. Una tierra mirando hacia el Atlántico y al golfo de Vizcaya.*

Primavera de 1936. Victoria del frente popular en las elecciones a Las Cortes. Esta victoria dió al pueblo muchas esperanzas.

*Durante la república, por primera vez los campesinos empezaron a arar la tierra para si mismos. Aunque sea con un arado primitivo es para sí mismos y no para el terrateniente.*

*Antigüedades eclesiásticas, cuentan muchos muchos siglos.*

*"¿Qué se oye por ahí compañero?"*

*"Se dice, que en Madrid se reunen Las Cortes".*

*"¿Pero lo permitirán los señores?"*

*Este es el Atlántico. Aquí donde estan estas rocas, estos promontorios, está el Cabo Finisterre. Aquí termina Europa.*

#### LEVANTE

*Es el Sur de España. Bendito Levante. Cientos de kilómetros de huertas y canales.*

*Es el reino de las naranjas, de los limones, de las almendras y de las uvas. En estas plantaciones trabajan mas de dos millones de personas.*

#### MADRID

*La carretera Valencia-Madrid. La línea central del país. ¡Madrid!*

*¡Madrid! ¡Rápido a esa ciudad!*

*Esto es Madrid. La ciudad bella.*

(\*) el texto que aparece publicado con letra *cursiva* es transcripción literal de los comentarios que se escuchan en la banda sonora.

Las frases que figuran en letra *redonda* corresponden a rótulos que aparecen en la película, pese a ser esta

una obra sonora.

Por último, publicamos con letra *VERSAL* rótulos que no aparecen en el guión original del film, pero que hemos incluido para una mejor comprensión de su lectura.



*El monumento al famoso Cervantes. El guerrero y autor que escribió Don Quijote. Este es uno de los mejores libros de la historia humana. Hoy se inauguran Las Cortes, los representantes del pueblo. El pueblo de Madrid, la vanguardia del país, se ha ido a la calle. Mirad, esta es Dolores Ibárruri, Pasionaria, hija de un minero. Miembro del comité central del Partido Comunista Español. En el nombre del partido comunista felicita al pueblo por su éxito. Está feliz por la unidad de comunistas, socialistas y republicanos. Pero advierte, que se debería estar alerta. En nombre de los fusilados de Asturias, en nombre de las viudas y de los huérfanos los trabajadores exigen llevar a los cabecillas fascistas a la cárcel. A la cárcel. Antes de que sea tarde.*

## **PARTE II**

### **CORRIDA DE TOROS**

Barridos por el triunfo del frente popular, los cabecillas fascistas, los generales, los capitalistas, no estaban dispuestos a ceder pacíficamente el poder. Estaban preparando un levantamiento militar contra La República.

Pero la vida continuaba pacíficamente por ahora. No todos eran conscientes del peligro que se avecinaba sobre ellos.

*Es un espontáneo. Quiere demostrar que es valiente. Vuélvete amigo, vuélvete.*

### **SAN SEBASTIAN**

Julio de 1936. Sobre España cielo despejado.

*En las ciudades era la hora del paseo.*

*Sobre toda España cielo despejado.*

*¡Tened cuidado! ¡La frase "cielo despejado" era la señal para el levantamiento fascista!*

### **MADRID**

*¡Coged las armas ciudadanos!*

*En las ciudades surgen las barricadas. Todos trabajan: comunistas, socialistas, republicanos.*

*Hombres de todas profesiones, hombres de edades diferentes. Se han sacrificado para la causa de la república.*

### **BARCELONA**

*Este es José Díaz, secretario general del Partido Comunista Español. El es obrero. Dice: "A la lucha, para defender el gobierno y la república. ¡Viva la república!"*

### **BURGOS**

**NO LOGRARON EL GOLPE DE ESTADO POR SI MISMOS. ENTONCES BERLIN Y ROMA DIERON LA ORDEN A FRANCO DE MANDAR LAS TROPAS MARROQUIES A LA GUERRA. HAN PROMETIDO AYUDA CON AVIONES, TANQUES, TROPAS Y ARMAS.**

*Este es Franco. Un mercenario de los alemanes y de los italianos. Un verdugo.*

*Dió ordenes de torturar a niños en Asturias en presencia de sus madres.*

### **TOLEDO**

*El punto neurálgico de los acontecimientos era la ciudad de Toledo. En Toledo tenían que unirse los moros con los oficiales sublevados y con los cadetes de la escuela militar.*

*El grupo sur del ejército de Franco iba impetuosamente hacia Madrid. Los republicanos iniciaron combates callejeros. Peleando avanzaban calle por calle, barrio por barrio.*

*Se acercaron al enemigo por lugares recónditos. Los mineros de Asturias atacaban saltando por los tejados, los dinamiteros lanzaban bombas.*

*¡Preparen las bombas!*

*La artillería republicana se adelantó hacia la infantería.*

*Hombres intrépidos empujan los cañones. Más cerca. Aquí se peleaba por cada metro. Estos chicos sencillos y valientes. Voluntarios, que ayer todavía no sabían disparar se levantaron contra el fascismo y contra la violación. Contra la técnica militar. Nada los puede detener.*

*¡Manteneros firmes, hermanos españoles! No estais solos en vuestra lucha.*

## **PARTE III**

### **BARCELONA**

*La Unión Soviética, sus especialistas militares y sus capitanes ofrecieron a la República española una ayuda de valor incalculable.*

*Decenas de barcos traían comestibles, ropa, medicamentos.*

*Esta es Barcelona. La bella Barcelona. Un gran puerto. La ciudad española de Barcelona, hoy, recibe el primer barco soviético SIRIANIA..*

*Cantan "La internacional".*

### **FUNDACION EJERCITO POPULAR**

*Los comunistas españoles ponen en armas a Madrid. José Díaz dice: "El peligro está ahí, las fuerzas fascistas están a la entrada de la capital. ¡No pasarán!" (Esta frase luego se traduce al ruso).*

*Este es Gustavo Regler, del partido comunista alemán. Dice: "Tendreis la ayuda de los internacionalistas. Ellos sí pasarán. Rot Front".*

*La Pasionaria llama a luchar implacablemente contra los traidores de la República: "¡A las armas! ¡Luchad por la libertad! ¡No pasarán, no pasarán!"*

### **MADRID. 5º REGIMIENTO Y BRIGADAS INTERNACIONALES**

*Voluntarios y trabajadores de todas las profesiones, se apuntan al ejército republicano.*

*Estos son los voluntarios internacionalistas, héroes de los héroes. Gente de veinticinco naciones.*

### **FRANCO, IGLESIA, REACCION**

*Contra las fuerzas del pueblo se levantan las fuerzas de la reacción. Burgos, así se llamaba la capital de Franco.*

*Dirán sus oraciones y mandarán a Madrid a sus feligreses. Los "kulak" de Navarra. Esos asesinos. ¡Asesino!*

### **MADRID. BOMBARDEOS**

*Los aviones fascistas vuelan hacia Madrid. Ahora van a ver ustedes las salvajes hazañas del fascismo y no olvidadlo nunca. Esto no lo perdonará nunca nadie. ¡Nunca!*

## **PARTE IV**

### **TRINCHERAS**

*Indignación y venganza ponen en pie a Madrid. Duplicarán, triplicarán sus energías y contestarán al enemigo. ¡A trabajar! ¡Rodear Madrid de trincheras! ¡Y entrar aquí en combate! Rodeamos Madrid con trincheras. Y luego luchamos. Todos trabajan. Compañeros humildes, obreros, José Díaz, la Pasionaria.*

*No pierden ni la fuerza, ni el valor, ni la paciencia. Y eso se mantendrá para siempre en estas imágenes (y así se mantienen vivos en la historia)*

### **MADRID. EVACUACION**

*Ministerio de la Guerra en Madrid. El pueblo ha fundado su propio centro militar.*

*El gobierno da orden para la evacuación de todos los niños.*

*(Gritos: "Abajo el fascismo")*

*Fuertes enfrentamientos en la ciudad universitaria y en Carabanchel. La lucha por Madrid empieza.*

*Franco lanza sus tropas marroquíes a la batalla.*

*La lucha por Madrid y el centro de España se pone cada vez más peligrosa, mas dura. Los fascistas pensaban terminar con el pueblo en unos días. Pero no fue así. La República se defendía. El frente surgió en todos los sitios. De la ciudad se trasladó a la sierra.*

*El pueblo había conseguido sus primeras victorias. Guadalajara, Jarama. El avance fascista quedó parado.*

*Presos. Miserables marroquíes. Hoy están callados.*

*Hombres como estos lanzaron los fascistas contra la cultura europea.*

### **IDILIO. TRINCHERAS**

*Primavera, silencio. Ahora el frente esta muy fuerte.*

*"Ven camarada, vamos a la trinchera."*

*"Estos son los mejores comandantes del ejercito rojo, Campesino, Lister, Malte Zalker, el comunista húngaro. El murió unas semanas después como un héroe".*

*"Todo esta bien, mama".*

### **LA BRIGADA LISTER EN ARAGON**

*Unas semanas después, es la delegación de la famosa 11 División de Lister. Ha dado una buena paliza a los moros, a los navarros y a los italianos en Guadalajara. Buena división.*

*La delegación ha venido a ver a los campesinos. Lister era un soldado*

raso y ahora es un capitán de voluntad férrea de una división.

Dice: "El pueblo tiene muchas fuerzas en un combate cuerpo a cuerpo. El ejército del pueblo puede ganar la guerra a Franco". Se han dado pruebas más que suficientes. Líster garantiza la ayuda de la división para recoger la cosecha de los campesinos. "¡Camaradas campesinos! ¡Os ayudaremos!"

Los campesinos ofrecen voluntarios para la división.

Los campesinos traen pan para el ejército.

Los campesinos ofrecen ganado para el ejército.

## MADRID

¡Alerta! La retaguardia de la República vivía llena de confianza en sus fuerzas.

Los jóvenes seguían el ejemplo de los mayores.

Los niños quieren ser dignos de sus padres.

## PARTE VI

### BATALLA

Los enemigos de la República preparan un nuevo ataque.

En Londres celebraba sus sesiones el Comité Internacional de No Intervención. No permitía que se ayudase a los republicanos, pero cerraba los ojos cuando Hitler y Mussolini mandaban ayuda a Franco. Repuestas sus fuerzas los fascistas se estaban preparando para asestar un nuevo golpe.

El Comité londinense de No Intervención no hace caso al envío de cuerpos mecanizados italianos a España. La República responde con otro golpe de su técnica que ha sido creada o comprada durante la guerra, conforme ésta se desarrollaba.

Marroquíes.

Italianos.

Los bombarderos fascistas.

Los aviones republicanos.

Contra los aviadore fascistas la República lanza sus bombarderos en la batalla. Los nuevos, los modernos.

Pues estos son los cazadores de los fascistas. Uno está acabado. ¡Esto por Madrid! ¡El segundo también! ¡Esto también para Madrid!

¡Fuera del cielo español! ¡Muérete!

La furia formó a los pilotos republicanos.

¡Muérete!

¡Así!

¡Así!

¡Así!

El ejército español ha ganado. Los fascistas se retiran.

Al final de la batalla los republicanos han conquistado la ciudad.

¡Qué gusto da, después de meses de combates bañarse en agua clara!

¿Verdad amigos?

Otra vez salimos de marcha.

El batallón Chapaiev. Gente de 25 naciones. Van a combatir por España, por la democracia, por la cultura. "Salud camaradas". "Saludos de todo corazón".



## PARTE VII

Agosto de 1937. El frente del río Ebro.

El pueblo español y el ejército han encontrado nuevas fuerzas y voluntad. No solo se defendía, pasaron al contraataque  
Ebro

*La gente está luchando ya dos años. Sin repuestos, sin descanso. Bajo el fuego se constituía el ejército popular. Empezó una gran batalla.*

*El frente de los republicanos pasa a la ofensiva.*

*¡Viva la República!*

*Pasionaria, Pasionaria, aquí esta Pasionaria ¡Salud! Saludo.*

*Camarada fiel. Estas con nosotros.*

### LA COSTA

El fascismo no pudo doblegar la República Española en una batalla cara a cara. El enemigo recurrió al bloqueo, al agotamiento.

*La flota de los fascistas en el mar.*

*El pueblo de España seguía la lucha.*

*Estaba dispuesto a aguantar sacrificios y pérdidas.*

*Entregaba sus ahorros y posesiones. Decía: "Cogan ustedes el dinero.*

*¡Dennos sólo armas!"*

*¡Abran las fronteras! ¡Francia, abre la frontera!*

*Pero como respuesta recibieron sólo un silencio siniestro de París y Londres.*

*Hay un silencio sepulcral en las aldeas de la costa bombardeadas.*

*Aquí la gente luchaba desesperadamente. Los viejos y los jóvenes. No quieren fascismo. Tienen orgullo y aman la libertad. Prefieren la muerte a la humillación.*

### BILBAO. EVACUACION DE NIÑOS

*Durante horas, pacientemente la mujeres estan en las colas. Mandaban a sus hijos y sus maridos al frente. ¡Pero los niños que quedan, por qué tienen que sufrir? Hay que enviarlos a algun sitio. Hay un país que los podrá coger. Y les dará el calor de la ternura. Es el país de los soviets.*

## PARTE VIII

### DESPEDIDA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES

*Han prometido a la República retirar las unidades que han sido enviadas por Hitler y Mussolini. A cambio de esto exigieron que dejaran el país aquellos que con su sangre pagaban el precio de la libertad de España.*

*"Barcelona. La bella Barcelona se despidе de los luchadores por la República."*

*Los soldados dejan este país. Los valientes, los no vencidos. Y adonde sea que el destino les lleve, siempre lucharán contra el fascismo.*

*A España han dicho que su partida tendrá como recompensa la marcha de las tropas italo-alemanas.*

*Esta promesa no fue cumplida. Mussolini mentía.*

*En España había 25.000 Internacionalistas. 5.000 murieron. Su sangre*

*se ha filtrado muy profunda en la tierra. Ya es parte de la tierra española.*

*Y por esto nunca olvidará este sacrificio de amor y solidaridad, el sacrificio cuyos protagonistas fueron esta gente.*

*Pero, pase lo que pase, por difícil que se presenten las cosas los españoles son fieles a su juramento. Nuevas unidades entran en combate. Si, esto es un pueblo.*

### **TRAICION, CATALUÑA, REFUGIADOS**

Pasaron los meses. A la primavera seguía el verano y al verano el invierno. Llegó el difícil año 1939. Las fuerzas en el frente eran demasiado desiguales.

*En el estado mayor de la República: Traidores y agentes de los fascistas. El traidor Miaja, Casado, la quinta columna fascista y los trostkistas estaban preparando un golpe por la espalda.*

*El pueblo de Cataluña ha sido traicionado. El pueblo de Cataluña sufre.*

*Lo indescriptible. La gente no se queda en aquellos lugares donde pisara el pie de un fascista. Dejan su patria, sitios donde han vivido todo su vida.*

*Se van. Con un pesar inmenso. Pero no se rinden.*

*La frontera francesa. Gendarmes haciendo un registro.*

*Cachean a los españoles. Qué les importa a ellos, gendarmes.*

*Dolores Ibarruri dice: "Estas tierras han sido pisoteadas, han venido momentos difíciles".*

*Después de masacrar al pueblo catalán, los mercenarios extranjeros, alemanes e italianos fascistas irán hacia Madrid. Les estaremos esperando.*

### **FINAL**

*Madrid. El corazón del pueblo.*

*Escuchen esta voz de España. De un corazón de pecho descubierto. De esta gente, este pueblo amante de la libertad no se doblegará a la esclavitud colonial. No doblegará su espalda. El pueblo español conoció en un tiempo días de sol. El pueblo español sembraba la tierra para recoger sus frutos. El pueblo español tenía las armas en las manos y vencía a sus enemigos.*

*Un pueblo así no será vencido nunca.*

*Aunque los traidores hayan abierto a Franco las puertas de Madrid.*

*Aunque habían sido fusilados los mejores camaradas la lucha seguirá implacable.*

*Sin compromiso alguno. Lucha secreta y lucha patente, de día y de noche siempre y en todo lugar. El pueblo no se doblegará. Jamás se pondrá de rodillas.*

### **FIN**