

El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil

SANTIAGO DE PABLO

El bombardeo de la villa vasca de Gernika el 26 de abril de 1937 por aviones al servicio del bando franquista es uno de los acontecimientos más conocidos de la Guerra Civil española. La crueldad del bombardeo, el carácter simbólico de la villa -con el roble de la Casa de Juntas que representa las tradicionales instituciones forales vascas- y el hecho de que Franco negara de plano la autoría de la destrucción de la ciudad, atribuyéndola a un supuesto incendio provocado por los combatientes del bando republicano, provocaron una batalla informativa y propagandística en torno a Gernika. En este artículo intentamos reflejar esa controversia en el ámbito cinematográfico durante la guerra civil.

Los hechos básicos del bombardeo son hoy bien conocidos. El 31 de marzo de 1937 había comenzado la ofensiva franquista contra la Euskadi autónoma, que -desde la aprobación del Estatuto de autonomía en octubre de 1936- resistía casi aislada del resto de la España republicana, con un gobierno de coalición entre el católico Partido Nacionalista Vasco (PNV) y el Frente Popular, presidido por el Lehendakari José Antonio Aguirre, del PNV. El hecho autonómico y la existencia de un partido católico en el bando republicano conferían peculiaridad a la situación vasca en el conjunto de la guerra española. El 26 de abril, aviones alemanes e italianos bombardearon durante más de tres horas la villa de Gernika, cuya población se había incrementado como consecuencia de la afluencia de milicianos y refugiados, y por ser día de mercado, aunque parece que éste pudo haber sido suspendido al mediodía. La ciudad quedó prácticamente destruida, aunque no fue dañada la Casa de Juntas ni el histórico árbol, y algunos aviones ametrallaron a la población. Apenas tres días después, Gernika fue conquistada por los franquistas. Sin embargo quedan aún por aclarar algunos datos, que probablemente nunca será posible conocer con certeza por falta de fuentes, como el número exacto de muertos, el responsable directo de la orden de ataque (cuya responsabilidad política, en cualquier caso, corresponde a Franco y a sus altos mandos) y la finalidad del bombardeo (que podría ser tanto atacar un objetivo militar por motivos estratégicos como aterrorizar a la población civil, bombardeando una villa simbólica vasca). La polémica sobre Gernika comenzó casi al mismo tiempo que el bombardeo. Mientras el gobierno vasco denunció el ataque, Franco se apresuró a negar la evidencia, asegurando que la villa había sido incendiada por los gudaris (soldados) nacionalistas y los dinamiteros asturianos. Empezó así una batalla propagandística en la prensa y la radio, que enseguida se extendió a los medios de comunicación de todo el mundo¹. Lógicamente, el cine no podía ser ajeno a esta polémica, aunque ni desde el bando republicano (en parte por la rápida conquista de la villa) ni desde el franquista se filmaron un número elevado de imágenes de la villa tras el bombardeo. En efecto, apenas cinco operadores (uno desde el lado republicano y en torno a cuatro desde el franquista) filmaron Gernika tras el bombardeo, lo que hizo que sus imágenes se repitieran en diversos montajes, incluso modificando su sentido propagandístico.

EL BOMBARDEO EN LOS NOTICIARIOS CINEMATOGRAFICOS

El carácter casi inmediato de los noticiarios hizo que éstos fueran los primeros en dar a conocer cinematográficamente al mundo la noticia del bombardeo. Sin embargo, el más importante noticiario republicano, *España al día*, producido en Barcelona por Laya Films y Film Popular, no parece que diera la noticia del bombardeo². Los noticiarios franceses, ingleses y norteamericanos dieron en general una visión «aséptica» del bombardeo, aunque cada uno de ellos con diversos matices, según su orientación política. Hay que destacar que -al menos por los datos que poseemos-la mayor parte de estos noticiarios no hicieron ninguna mención al hecho del 26 de abril. Fueron los casos del *British Movietone News*, *British Paramount News*, *Eclair Journal*, *Fox Movietone News*, *Pathe Journal*, *Pathe Gazette* y *Universal Talking News*. Las causas de esta ausencia pueden ser varias: el propio formato del noticiario cinematográfico (integrado habitualmente por un pequeño número de noticias de temas variados cada semana, teniendo siempre en cuenta más la diversión que la trascendencia de las noticias) obligaba a seleccionar los contenidos en mayor medida que otros medios de comunicación. Además, al tratarse de un medio eminentemente visual, no bastaba con que la noticia que se pensaba incluir fuera considerada

importante, sino que era necesario contar con imágenes atractivas sobre el hecho. La escasez de imágenes filmadas sobre el bombardeo pudo influir en este sentido, aunque probablemente varios noticiarios pudieron tener acceso a ellas, dado que la cesión o intercambio de imágenes entre noticiarios era una práctica habitual. Por último, hay que recordar que los noticiarios cinematográficos -independientemente de sus ideas políticas, habitualmente más bien conservadoras- eran medios mucho menos politizados que la prensa escrita, que intervino abiertamente en la disputa sobre el ataque aéreo. Como indica Anthony Aldgate, refiriéndose a la visión general de la guerra española por parte de los noticiarios británicos, la idea básica era que «cuanto menos se hablara de los elementos de controversia, mejor». Así, los noticiarios mostraron gran «capacidad tanto para eludir los temas problemáticos en su presentación de las noticias como para quitar importancia a asuntos controvertidos»³. Se trataba de descontextualizar los conflictos, presentando solamente los horrores de la guerra, pero sin entrar en sus causas políticas o sociales. En el caso de Gernika, su carácter extremadamente polémico pudo hacer que unos noticiarios que intentaban al menos «no desagradar» política o ideológicamente a sus espectadores optaran -ante la dificultad para dar una visión que contentara a casi todos de un tema tan controvertido- por no incluir la noticia en sus ediciones. Además, en el caso inglés, los noticiarios siguieron la línea de neutralidad del Gobierno británico, favorable a la No-intervención, que consideraba preferible no mostrar la participación alemana e italiana en el conflicto, con el fin de evitar que éste se extendiese a nivel europeo, por lo que Gernika era un asunto que era mejor intentar evitar.

Este carácter «neutral» del noticierismo cinematográfico quedó de manifiesto también en la forma en que otros noticiarios recogieron el suceso. Fueron varios los que en alguna de sus ediciones de mayo de 1937 incluyeron las imágenes filmadas en Gernika, tras la entrada de las tropas de Franco, por el cámara francés Raymond Méjat, que trabajaba para el noticiario norteamericano *Hearst Metrotone News*. Éste incluyó la noticia en su número del 12 de mayo, con el título *Fall of Durango and Guernica, Spain*. La parte correspondiente a Gernika mostraba el árbol, una vista general de la ciudad, y a mujeres y niños intentando recuperar enseres entre las ruinas. Siguiendo la narración neutral (aunque en el fondo favorable a Franco) que llevaba a cabo *Hearst Metrotone News* sobre la guerra española⁴, era lógico que el reportaje hiciera hincapié en los desastres de la guerra, en los que habían sufrido el horror de la destrucción de la villa, y no tanto en sus responsables, ni mucho menos en las implicaciones políticas del hecho. En Francia, el 7 de mayo, el noticiario semanal *Gaumont Actualités*, utilizando prácticamente las mismas imágenes, informaba de la toma de Gernika y Durango por los franquistas, mostrando imágenes en ruinas de la villa foral, los requetés navarros montando guardia ante el árbol y la entrada de las tropas mandadas por el general Mola en Gernika, descansando junto a la iglesia de Santa María. La noticia se dio de forma aséptica, hablando de la destrucción total de Gernika, sin explicar en ningún momento que había sido debida a un bombardeo de aviación, pero sin caer tampoco en los tópicos de la interpretación franquista. La locución comenzaba haciendo referencia a la visión del País Vasco como un «oasis» (apelativo con que se conoció a la Euskadi autónoma de 1936-1937) pacífico y tradicional y a Gernika como símbolo de las libertades vascas, para terminar comparando su destrucción con las penalidades sufridas por algunas zonas de Francia durante la Primera Guerra Mundial: «En el País Vasco español se encuentra, igual que en el País Vasco francés, el mismo amor por la tierra natal e igual atadura a la tradición. En Guernica, la villa santa, los habitantes se reunían alrededor del árbol que representaba las libertades del país. Hoy día Guernica no es más que un conjunto de ruinas, visión trágica que nos recuerda la de los pueblos del Meuse, tras los combates que se libraron alrededor de Verdún. La destrucción de Guernica ha provocado en el mundo entero una profunda emoción». Como puede observarse, se recogía la simbología de Gernika y de las Juntas Generales forales como un sistema pre-democrático (algo que las investigaciones más recientes han desmentido), con lo que parecía incrementarse la maldad de la destrucción. De hecho, el noticiario contaba con que el espectador conocería por la prensa su propia versión de los hechos -gracias a la «profunda emoción», es decir, a la fuerte polémica que habían provocado- y podría así situar a Gernika en el mapa de la guerra española, pues de otra forma, la noticia era completamente incomprensible. Además, hacía especial hincapié, de forma casi pedagógica, en la maldad de la guerra en general, en los sufrimientos de las víctimas inocentes, pareciendo recordar a los franceses, con la referencia a la Gran Guerra, que debía evitarse a toda costa un nuevo enfrentamiento que afectase al resto de Europa. Esta forma de dar la noticia confirma el carácter moderado, no favorable en absoluto al bando republicano, pero tampoco completamente al franquista, de Gaumont. Haciendo públicas las imágenes de Gernika destruida, y teniendo en cuenta que cada espectador ya conocía por la prensa su propia versión del suceso, podía así contentar a los partidarios del bando republicano, sin importunar tampoco a los pro-franquistas. Por su parte, los otros dos noticiarios franceses, *Pathé Journal* y *Éclair Journal*, de acuerdo con su actitud favorable al bando franquista desde el inicio de la guerra, según Christian Paté⁵, no dieron la noticia. Probablemente, el silencio podía ser su

mejor contribución a Franco, ya que no se les podía pedir que difundieran la versión oficial franquista sobre el holocausto de la villa foral, teniendo en cuenta la tendencia de la prensa filmada a una menor implicación en los conflictos, frente a la politizada prensa de opinión francesa.

Diferente fue la versión que ofreció el noticiario británico *Gaumont British News*. A pesar de ser políticamente favorable al Partido Conservador británico, en su edición del 6 de mayo incluyó -bajo el significativo título de *Guernica wiped out by the air-raid*- 37 segundos de las imágenes rodadas por Méjat, acompañadas de una locución en la que se explicaba: «Primeras imágenes de la República Vasca de la ciudad santa de Guernica, escenario del más terrible raid aéreo del que pueda jactarse nuestra moderna historia. Cientos de personas han muerto allí, hombres, mujeres y niños. Cuatro mil bombas cayeron de un cielo azul en un infierno que estalló desenfrenado durante cinco mortales horas. Esto era una ciudad y estos eran hogares como los suyos». Como ha indicado Aldgate, el *Gaumont British News* fue el único noticiario «neutral» que explicó que la destrucción de Gernika se debía a un ataque aéreo. La información dada por el noticiario inglés correspondía bastante a la realidad, sin exagerar el número de muertos ni de bombas, aunque sí las horas que había durado el bombardeo (cinco en vez de tres). Había sin embargo dos aspectos significativos, que escoraban la noticia hacia cierta visión nacionalista vasca: la definición de Gernika como «ciudad santa», siguiendo el imaginario foral procedente del siglo XIX, y el que se hablase de «República Vasca», aunque en realidad Euskadi fuera una autonomía dentro de la República española. Para la opinión conservadora británica -escorada en buena medida a favor del bando de Franco- podía resultar mucho más próxima la moderación de la Euskadi autónoma (donde no hubo revolución social ni persecución religiosa) que la situación general de la España republicana. No hay que olvidar que un diario marcadamente conservador, como *The Times*, contribuyó decisivamente, por medio de su corresponsal Steer, al conocimiento del bombardeo y a la simpatía internacional no hacia la República en su conjunto, sino hacia el «oasis vasco» de 1936-1937. Por contra, era muy significativo que se hablara de raid aéreo pero sin decir nunca que había sido la aviación alemana la autora del bombardeo. Aunque lo lógico es que los espectadores conocieran ya más datos por medio de la prensa, ni siquiera se hablaba de que el ataque había sido obra del bando franquista, lo que encaja bien con la «neutralidad» del noticiario británico.

Frente a esta visión mesurada, el noticiario alemán *UFA Tonwoche* dio la versión franquista de la destrucción de Gernika -con el título *Zerstörung von Guernica*- en la edición correspondiente al 12 de mayo de 1937 y utilizó al menos en parte imágenes rodadas por Méjat, sin que podamos saber si el resto de las tomas son planos filmados por Méjat pero no montados en otros noticiarios o si un cámara de la UFA entró también en Gernika y filmó imágenes propias, como indican algunos testimonios orales⁶. En este caso se intentaba probar con las mismas imágenes una interpretación opuesta del hecho. El noticiario nazi incluía imágenes «triumfalistas» (soldados franquistas paseando por Gernika y saludando brazo en alto, etc.) y las interpretaba como «las ruinas de la vieja ciudad española de Gernika, algunas horas después de que los incendiarios bolcheviques hubieran sido expulsados por las tropas nacionales. La prensa de los judíos mentirosos dijo que habían sido aviones alemanes los que destruyeron la ciudad de Guernica, pero muy pronto la prensa internacional ha podido desmontar esa información como propagada por los bolcheviques antes de huir de la ciudad quemada casa por casa»⁷. El noticiario alemán no hacía referencia al carácter foral, ni siquiera vasco, de Gernika y hacía hincapié en la supuesta campaña internacional -que, al igual que la propaganda franquista, achacaba, siguiendo el antisemitismo nazi, a la prensa judía- y en que habían sido los bolcheviques (término que se repetía dos veces) quienes habían destruido la ciudad.

LA VISIÓN FRANQUISTA DE LA DESTRUCCIÓN DE GERNIKA

El principal ejemplo de la visión franquista es el documental *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, producido en 1937 por la Sección de Cine de Falange Española Tradicionalista y de las JONS⁸. El narrador insistía en que «la prensa judía y masónica del mundo» había pretendido difamar al ejército de Franco «con la baba de su información calumniosa». Y terminaba afirmando que «la cámara fotográfica (sic), que no sabe mentir», demostraba que la destrucción de Gernika había sido «obra de incendiarios y dinamiteros» republicanos. Para aumentar la responsabilidad de los supuestos destructores de Gernika, se resaltaba, por medio de una gran profusión de imágenes de la villa destruida, «la magnitud de la catástrofe que ha sufrido la capital foral del Señorío» de Vizcaya. Las imágenes -tomadas por un operador propio- hacían hincapié en los efectos de las llamas que habían destruido Gernika, de modo que pareciera creíble la tesis del incendio por los defensores, restando credibilidad a los efectos que hubieran podido producir bombas lanzadas por aviones. Ésta era la causa por la que se prestaba especial atención al frontón, en el que la estructura de la cubierta había quedado intacta, mientras que el tejado se había incendiado completamente, y cuyas paredes mostraban todavía las huellas de las llamas. La locución insistía en que

«el fuego de los incendios consumió sus maderas y dejó intacta la trabazón de sus armaduras de hierro». En teoría, esta imagen daba a entender que el incendio se había producido desde el suelo, ya que unas bombas lanzadas por aviones habrían destruido también la estructura. Sin embargo, la historiografía ha demostrado que en el bombardeo se utilizaron también bombas incendiarias, que al caer no explotaban destruyendo los edificios, sino que atravesaban sus cubiertas y los incendiaban desde dentro, por lo que la argumentación de la película era endeble. También había varios planos de restos metálicos quemados entre las ruinas, que eran manipulados delante de la cámara para que se viera que efectivamente habían sido presa del fuego, mientras se afirmaba que se trataba de «piezas de una fábrica inutilizadas por el fuego (...) y costras de hierro fundido por el horroroso incendio que recorrió toda Guernica». No obstante, estas imágenes no probaban la tesis franquista, e incluso, al ampliar la destrucción de Gernika para incrementar la maldad de los «rojo-separatistas», servían en realidad para mostrar el devastador efecto del bombardeo. Es significativo que estas imágenes hayan sido utilizadas posteriormente en muchos documentales antifranquistas, precisamente como prueba del bombardeo. Las referencias de *Frente de Vizcaya y 18 de julio* a Gernika terminaban aludiendo al simbolismo foral del árbol, tratando de separar las tradiciones vascas del nacionalismo, que únicamente se habría aprovechado de esas tradiciones para sembrar su doctrina política, Gernika era designada como «la meca del legítimo fuerismo vasco», y las imágenes mostraban a varios requetés montando guardia junto al simbólico roble, mientras sonaba en lengua vasca el *Gernikako Arbola*, tradicional himno fuerista vasco. El reportaje se refería al «árbol santo de las tradiciones vascas, el viejo tronco secular, fuerte e inquebrantable como el alma de la legítima Vasconia, religiosa y española. A la sombra del altar de sus fueros profanados -concluía- la guardia de la nueva España vigila, hecha símbolo de la fe y la civilización». Se reconocía así el especial simbolismo de la villa foral, aunque no todos los sectores políticos del franquismo estaban de acuerdo con esta interpretación, más próxima al carlismo que al falangismo. Todo parece indicar que la imagen de los miembros de las Brigadas de Navarra (aunque pertenecientes al Tercio carlista vizcaíno Virgen de Begoña) custodiando el tronco del viejo árbol -junto al que se había colocado una bandera española- estaba preparada para su filmación, con un objetivo propagandístico. Así lo demuestra no sólo la actitud de los soldados, posando para la cámara, sino el hecho de que unas imágenes semejantes (aunque tomadas en un plano más abierto) aparecieran también en el reportaje de Méjat.

El resto de los documentales franquistas que se conservan sobre la campaña de Vizcaya no prestan especial atención a Gernika. Tal vez porque a la propaganda franquista le interesaba, más que aferrarse a una polémica en la que no tenía mucho que ganar, destacar otros aspectos más positivos para ellos, como el rápido avance de sus tropas desde Vizcaya hacia Asturias y el final del frente norte. A partir de esta fecha, la guerra, y también el esfuerzo de la propaganda cinematográfica, se centraron en otros campos de batalla, por lo que el frente norte y el tema de Gernika no se tratan específicamente por la propaganda «nacional». No obstante, en diversas películas realizadas durante la guerra se recogió de nuevo la versión franquista de la destrucción de Gernika. Es el caso de la coproducción hispano-alemana *España Heroica/Helden in Spanien* (1938), de Fritz C. Mauch, Paul Laven y Joaquín Reig-Gozalbes, de la que se realizaron diversas versiones, en español y alemán, a lo largo de la guerra, y que incluía imágenes (ya aparecidas en el noticiario alemán *UFA Tonwoche*) de Gernika, «incendiada por los rojos», y de las Brigadas de Navarra custodiando el viejo tronco.

Recientemente, la Filmoteca Española ha localizado unas imágenes cinematográficas en color de Gernika recién destruida -hasta ahora completamente desconocidas-, tomadas desde el lado franquista por un equipo norte-americano compuesto por R. Palmer (productor y operador), G. W. Lembeck II (asistente de cámara) y B. Burke. La copia conservada es muda con intertítulos en inglés, sólo tiene título de archivo (*The War in Spain*) y presenta una ordenación que es posible que no sea la original, aunque aparentemente está completa. La particularidad de esta película es que está realizada en Kodacolor o en un sistema similar de color de los existentes en la época, lo que las hace únicas para toda la Guerra Civil⁹, a pesar de que su calidad fotográfica y documental es baja. Este documental incluye varias tomas de las ruinas de Gernika, con militares y civiles en las calles, el pórtico de la iglesia de San Juan, algunos caseros con sus bueyes andando entre las ruinas y lo que sin duda es una visita propagandística organizada para un grupo de periodistas, probablemente extranjeros. Así, se observa a dos militares que acompañan a varias personas, algunas con aspecto de extranjeros y al menos uno con una cámara fotográfica. Más adelante, en Bilbao, un intertítulo explica que son «corresponsales de guerra y oficiales de prensa de Franco», lo que demuestra gráficamente el absoluto control informativo de las autoridades militares. La versión de la destrucción de Gernika que da esta película es absolutamente pro-franquista. En los intertítulos (tras presentar a Gernika como «antigua capital del País Vasco», que se hizo «mundialmente conocida, cuando fue destruida por el fuego») se afirma que la «propaganda roja dice que Guernica fue destruida por la aviación nacionalista», pero «un estudio sobre el terreno demuestra que fue

incendiada por los separatistas con sus aliados anarquistas asturianos». La película trata de confirmar esta hipótesis, mostrando la diferencia entre los efectos de un incendio y los de un bombardeo, y reconoce que si hubo algún ataque aéreo sobre la villa, aunque habría sido anterior al 26 de abril. Así, afirma que, «en un intento de destruir la fábrica local de armas, esta esquina fue tocada por una bomba unos cuantos días antes de que Guernica fuese quemada». En cualquier caso, no parece que esta película pro-franquista tuviera un gran impacto propagandístico, ya que ni siquiera sabemos si llegó a ser estrenada en público.

LA VISIÓN NACIONALISTA VASCA: LOS DOCUMENTALES DE SOBREVILA

Sin duda, *Guernika*¹⁰ (1937), de Nemesio Manuel Sobrevila, es la película coetánea a la guerra más importante sobre el bombardeo y sobre la guerra en Euzkadi. Además, esta película se conserva en la actualidad y todos los autores, están de acuerdo en la gran calidad artística del film, hasta el punto de que Santos Zunzunegui afirma que «contiene algunas de las mejores tomas jamás realizadas sobre la Guerra Civil Española y su montaje revela una mano avezada y sensible»¹¹. Sin embargo, hasta este momento apenas contábamos con datos fragmentarios y en algunos casos equivocados sobre ella. Buena parte de los errores que se repiten continuamente sobre esta película provienen de Fernández Cuenca y de Rotellar. En su libro sobre el cine de la Guerra Civil, Fernández Cuenca señala una película titulada *Guernica*, realizada en Barcelona y producida por el Gobierno de Euzkadi para Film Popular, con montaje de Antonio Cánovas y «violento comentario» de Arturo Perucho, que recogería «los aspectos más característicos de Guernica antes de la Guerra, con materiales cinematográficos de archivo», así como «escenas de combates en Vizcaya y una serie de intervenciones de personalidades que describen la agresión a la famosa localidad, insistiendo en la tesis propagandística más difundida por entonces, que atribuía a las tropas de Franco todas las destrucciones». Por otra parte, el testimonio de José Francisco Aranda, recogido en 1972 por Rotellar, afirma que el operador aragonés José María Beltrán «estuvo allí [en Gernika] filmando sobre las ruinas aún humeantes. Con esto, un film de 16 milímetros, rodado directamente por un aficionado durante el bombardeo y diverso material de archivo, montó Beltrán este documental [*Guernika*], de un rollo, primero sobre el tema de Guernica, que llegó a ser adquirido por *Metro Goldwyn Mayer*, aunque ignoro si llegó a estrenarse»¹². Los diversos autores que han estudiado el tema arrastran en buena medida estos errores. El reciente y por otra parte documentado *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil española* señala la existencia de dos películas tituladas Guernika, una de Beltrán y otra de Sobrevila, aunque matiza que no «se ha podido establecer si hubo alguna relación efectiva entre ambas películas»¹³.

Tras una investigación en diversos archivos, podemos afirmar que no hubo más que una sola película titulada *Guernika* (dirigida por Sobrevila), cuya historia -que poco tiene que ver con la que hasta este momento se ha repetido- vamos a explicar a continuación. La génesis de *Guernika* está relacionada con la política de propaganda llevada a cabo por el Gobierno Vasco, cuya labor cinematográfica durante la guerra fue mucho mayor de la que siempre se apunta, sobre todo tras la caída del territorio vasco en poder de los franquistas. En febrero de 1937, el Gobierno Vasco se planteó organizar su propaganda cinematográfica, cuyos hombres clave fueron Nemesio Sobrevila, Eduardo Díaz de Mendivil y José María Beltrán. En marzo de 1937 el Gobierno negó a un acuerdo con el arquitecto y cineasta bilbaíno Nemesio Sobrevila, por el que éste quedaba encargado por «el Gobierno de Euzkadi para todo lo relacionado con cine». Sobrevila -que deja su residencia en Biarritz para trasladarse a París-, se negó a trabajar a sueldo del Gobierno y prefirió hacerlo adelantando parte del dinero necesario, aunque aceptando ayuda oficial «a las ordenes de la oficina de propaganda». En junio de 1937 el afiliado al PNV y funcionario vasco Eduardo Díaz de Mendivil -que en este momento trabajaba en el Ministerio de Justicia, a las ordenes del ministro del PNV Manuel Irujo- fue requerido para hacerse cargo de la propaganda vasca en Barcelona, como jefe de la Sección Vasca de la Subsecretaría de Propaganda afectada al Ministerio de Estado (Asuntos Exteriores). Mendivil-que hacía de enlace entre los servicios de propaganda centrales y autonómicos- estuvo casi todo el tiempo en Barcelona, aunque hacía frecuentes viajes a París. El operador aragonés José María Beltrán, probablemente por mediación de Sobrevila, comenzó a trabajar a las órdenes del Gobierno Vasco y se trasladó a París en torno a primeros de mayo de 1937. A diferencia de Sobrevila, Beltrán aceptó trabajar a sueldo del Gobierno Vasco, cobrando hasta el verano de 1938 un salario de 3.000 francos al mes. Tras realizar durante más de un año la labor cinematográfica que vamos a explicar, todo parece indicar que Beltrán y Sobrevila pudieron dejar de trabajar para el Gobierno Vasco en el verano de 1938. No sólo se interrumpió drásticamente la documentación, sino que Mendivil se trasladó de forma definitiva en agosto de este año a París para hacerse cargo de la propaganda cinematográfica vasca¹⁴.

Cuando -en marzo de 1937- Sobrevila empezó su trabajo, se encontró con que era muy complicado conseguir material y enviar operadores propios a Euzkadi, por lo que trató por su cuenta con

el noticiario *Hearst Metrotone News* (dependiente de Hearst y de la Metro-Goldwyn-Mayer), llegando a un acuerdo para enviar a un operador de *Hearst Metrotone* a Bilbao, desde donde debía enviar imágenes tanto a su noticiario como a la Delegación del Gobierno Vasco en París, donde se encontraba Sobrevila. El elegido fue el francés Robert Petiot¹⁵, que había estado entre diciembre de 1936 y principios de 1937 filmando en Madrid, Aragón y Barcelona, que fue donde seguramente entró en contacto con Sobrevila. El 15 de mayo envió por vez primera a su noticiario imágenes filmadas en Bilbao, de donde salió hacia Santander justo antes de la caída de la capital vizcaína en manos franquistas, el 19 de junio. Además de conseguir imágenes para su archivo, el Gobierno Vasco se vanagloriaba que 150 millones de personas habían visto las actualidades de la guerra en Euskadi, gracias a la inclusión de estas noticias en los noticiarios *Hearst Metrotone News*. Perdido el territorio vasco, el centro de acción se trasladaría definitivamente a las delegaciones del Gobierno Vasco en Barcelona -donde se estableció inicialmente el archivo cinematográfico del Gobierno Vasco- y París. Díaz de Mendivil fue el que se encargó de dirigir la labor de archivo, contando con la colaboración técnica de la cuñada de Sobrevila, que había trabajado en casas de películas como montadora.

La realización de *Guernika* se concretó tras la destrucción de la villa foral. Sobrevila fue no sólo el productor, como aparece en los títulos de crédito, sino director del filme. La financiación del documental -además de lo que ya había invertido Sobrevila- corrió a cargo del Gobierno Vasco y del Gobierno republicano, cuyos ministerios de Estado (que estaba interesado en la propaganda hacia el exterior que podía hacerse por medio de esta película) y Justicia (que poco tenía que ver con el tema, pero cuyo titular era Manuel Irujo, muy interesado en la propaganda vasca y «padrino» político de Mendivil) transfirieron fondos a la Embajada española en París, para ayudar al ejecutivo autónomo a terminar la película¹⁶. También facilitaron la culminación de la película las buenas relaciones existentes entre el PNV y el embajador de España en París, el católico Ángel Ossorio y Gallardo. El propio Lehendakari Aguirre le explicaba que la película encajaba «de lleno en su preocupación de influir decisivamente en el campo católico para incorporarlo a la causa democrática y antifascista»¹⁷. La idea era seguir recibiendo más material de Petiot, pero al producirse la caída de Bilbao, Sobrevila tuvo que ceñirse a montar el documental con el material que tenía en estos momentos. Entre este material -que forma la película hoy conservada- se encontraban algunos noticiarios, varios planos del documental francés *Au Pays des Basques* (1930), el cortometraje del Gobierno Vasco *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta* (1937) y las tomas enviadas por Petiot (niños recién nacidos; bombardeo de Bilbao, con varias personas intentando apagar el fuego; imágenes de muertos y heridos; animales muertos; captura de Hans Wandel; despedida de los niños; médicos y enfermeras examinan a los pequeños; tropas intentando el avance, etc.). En el montaje de *Guernika*, Sobrevila no las tomó del noticiario de Hearst (de hecho algunas imágenes no fueron nunca editadas por *Metrotone News*), sino directamente de Petiot, gracias al citado acuerdo, aunque el noticiario seguía siendo propietario legal de las imágenes.

Hasta este momento se desconocía quién era el autor de las famosas imágenes de Gernika destruida rodadas en 16 mm. Muchos autores -siguiendo el testimonio de Aranda- han atribuido la paternidad de parte de éstas imágenes a Beltrán, pero en realidad éste no estuvo en Gernika en abril de 1937. Además, de la visualización de la película se desprende claramente que todos los planos son del mismo operador y su escasa calidad técnica hace ver que su autoría difícilmente pudo ser debida al «más importante operador del cine español en la entreguerra»¹⁸. En realidad el autor de todas las imágenes de las ruinas de Gernika que aparecen en el film fue el cineasta amateur vizcaíno Agustín Ugartechea, aficionado a la fotografía y al cine y afiliado al PNV. Ugartechea había sido autorizado en febrero de 1937 por el Departamento de Defensa del Gobierno Vasco «para obtener reportajes gráficos en la zona de guerra, cuyo trabajo lo efectúa por encargo de esta Secretaría Técnica». Gracias a esta autorización -debida a la amistad que tenía con el también miembro del PNV Bruno Mendiguren, jefe de propaganda del Gobierno-, Ugartechea pudo entrar con su cámara en la villa foral el 28 de abril, dos días después del bombardeo y un día antes de la entrada de las tropas franquistas, y más tarde cedió desinteresadamente las imágenes al Gobierno Vasco. En cuanto a la participación de Beltrán, colaboró con total seguridad en el montaje (pues estaba trabajando a sueldo del Gobierno Vasco) y es posible que filmara las imágenes de los niños refugiados en Francia y Bélgica. El único indicio documental que tenemos es la entrega de una cantidad por la Embajada española a Beltrán en agosto de 1937, para compra de «material de impresión de películas»¹⁹. Dado que Beltrán ya estaba trabajando en estos momentos para el Gobierno Vasco, que conocemos la procedencia del resto de las imágenes y que *Guernika* todavía no había sido montada, es probable que Beltrán completara el material con las vistas de los campamentos infantiles.

Como es sabido, parte del material filmado por Ugartechea desapareció cuando se llevó a revelar a la casa alemana Agfa. Todo indica que se trató de una sustracción interesada, que buscaba evitar que fuera desmentida la versión franquista (y por tanto, de la Alemania nazi) sobre la destrucción de Gernika.

Así, según Irujo, la cinta «había desaparecido por maquinaciones de la Gestapo (sic) en la Aduana de París», aunque, en un documento interno, Mendivil definía el hecho como «robo o extravío de documento». En efecto, a principios de mayo de 1937 se recibió en la Delegación del Gobierno Vasco en París un saco que contenía dieciocho bobinas impresionadas de película positiva directa (corrientemente llamada reversible) Agfa de 16 milímetros. En el exterior de cada una de estas bobinas, Ugartechea había escrito el tema a que se refería, anotando en una de ellas la palabra *Gernika*, aunque en realidad en otro de los rollos también había algunas imágenes de la villa destruida. En París, Beltrán recibió el encargo de «revelarlas y sacar copias» e hizo ver a la Delegación el peligro que se corría si el trabajo era realizado por la casa Agfa, «por ser ésta de raíz alemana». Sin embargo, las otras casas -sin duda por la imposibilidad de hacerlo, al ser película reversible- no quisieron encargarse de este asunto y se vio obligado a entregarlas a la casa parisina Agfa Photo, que efectuaba el revelado gratuito de este tipo de cintas, derecho adquirido al comprar la película virgen. A principios de julio, Agfa avisó a Beltrán de que las películas entregadas habían sido reveladas. Enseguida, Díaz de Mendivil, Sobrevila y Beltrán visionaron las películas en la propia casa Agfa, extrañándose del contenido de una de las bobinas, que nada tenía que ver con Euskadi, ya que contenía vistas de Italia. Como la orden recibida de Bilbao era de encargar copias, sin retirar el material de Agfa, dejaron el encargo de sacar una copia (probablemente un negativo normal) de las dieciocho bobinas. Esta decisión jugó más tarde en contra de los intereses del Gobierno, ya que Agfa la interpretó como una aceptación de la propiedad de todas las bobinas. Cuando, en julio de 1937, Agfa entregó las copias al Gobierno, la única forma de salir de dudas era que Ugartechea las visionara y comprobara que imágenes faltaban. Ugartechea se presentó en París, visionó las cintas en una sala de proyección ajena a Agfa y comprobó que la bobina rotulada como Gernika no correspondía con lo filmado, que contenía imágenes comprometedoras, que podían demostrar que la ciudad había sido destruida por un ataque aéreo. Se trataba de tomas de varias monjas llorando en su convento derruido mientras unos milicianos retiraban de los escombros los cadáveres de otras monjas; el médico Mario Musatadi, buscando entre los escombros de su clínica el material quirúrgico; los efectos del bombardeo sobre la plaza del mercado; los agujeros hechos por las bombas y caballos hechos trizas por la metralla. Mientras se ampliaban de 16 a 35 mm las imágenes de las ruinas de la otra bobina, con el fin de que Sobrevila las incluyera en *Guernika*, comenzó el proceso para recuperar la bobina que faltaba. Ante la negativa de la casa fotográfica a reconocer su error, se optó definitivamente por la vía judicial. En la demanda civil del Gobierno Vasco, presentada el 21 de agosto, se solicitaba a Agfa que pagara 5.000 francos por cada día de retraso, durante seis meses, además de 200.000 francos por daños y perjuicios, caso de que la película no apareciera. La estrategia judicial consistía en tratar de demostrar que las vistas de Italia habían sido manipuladas, ya que presentaban un empalme posterior al revelado, y que la importancia del material que se reclamaba quedaba demostrada por la existencia de un final de bobina en la que constaba que el operador había tornado vistas de Gernika después del bombardeo²⁰.

Mientras continuaban estas gestiones, Sobrevila, con la ayuda de Beltrán y de Mendivil, que se había trasladado a París para aconsejar en el montaje, terminó la película *Guernika*, de la que desde el principio se hicieron tres versiones (en castellano, francés e inglés, todas ellas con el mismo título). El preestreno de la versión francesa tuvo lugar el 15 de octubre en París, asistiendo, además de los que habían participado en ella, Antonio Irala, secretario general de la Presidencia del Gobierno Vasco, el presidente del EBB (Consejo nacional) del PNV Doroteo de Ciaurriz y los empleados de la delegación vasca en la capital francesa. Al día siguiente se hizo una nueva presentación para la prensa parisina -que fue recogida en el periódico *Euzko Deya*- y Mendivil regresó a España, donde enseñó la versión en castellano a Irujo y al subsecretario de Propaganda del Gobierno republicano²¹.

Una vez estrenada la película, y mientras continuaba el proceso judicial, se produjo un hecho que, a pesar de su importancia, era desconocido hasta ahora, y es que a finales de octubre de 1937 el Gobierno Vasco recobró parte de la cinta que había desaparecido. Agfa, al devolver la bobina, había ofrecido además una indemnización por retirar la demanda. No sabemos nada de los motivos que llevaron a Agfa a devolver parcialmente la película, aunque es posible que influyera tanto el hecho de que *Guernika* hubiera sido ya estrenada (por lo que el impacto propagandístico de las nuevas imágenes podía ser menor), como la denuncia pública hecha por Sobrevila a la prensa sobre la actitud de Agfa. Sin embargo, el Gobierno se negó a aceptar la propuesta, ya que la cinta había sido «saboteada» y faltaban algunos de los planos más comprometedores. En realidad, parte de las imágenes del rollo desaparecido y recuperado después se encuentran hoy dentro del conjunto denominado *Vascongadas*, procedente del Archivo Histórico del NO-DO, aunque hasta ahora ningún investigador había reparado en ellas. Se trata de unas breves imágenes de las monjas y los gudarís entre las ruinas del convento. Un informe del Gobierno Vasco explicaba la importancia que se daba a estas imágenes, ya que parecían demostrar que la destrucción no podía haber sido producida por un incendio: «En ese Convento derrumbado por la aviación facciosa se ve con

precisión que el edificio no ha sido incendiado, y que sus destrozos son debidos a los efectos producidos por las bombas lanzadas desde lo alto; lo demuestra el hecho de que este edificio presenta desperfectos ocasionados, en la cara exterior de los muros, por explosiones que han tenido que producirse fuera de su recinto. Es más, aparecen junto a sus ruinas, troncos de árboles arrancados por la explosión y sus ramas pueden verse proyectadas contra los muros del edificio, y esto únicamente puede suceder cuando las bombas han sido lanzadas desde un avión; lo que no sucede, o no puede ser producido cuando se procede a la destrucción desde el suelo». Por contra, entre las imágenes que nunca se recuperaron se encontraban algunas de las que Sobrevila describió a la prensa, como los agujeros hechos por las bombas o los caballos hechos trizas por la metralla. Planos que quizá eran más rotundos en la demostración del bombardeo que los recuperados, lo que puede ser un indicio de que Agfa trataba de llevar a la práctica una postura intermedia: devolver parte de la cinta para evitar una sentencia judicial o un escándalo público, que perjudicara su imagen de marca, y al mismo tiempo seguir reteniendo el material más comprometido.

En cualquier caso, el Gobierno Vasco no aceptó la devolución parcial de la bobina y la indemnización que ofrecía Agfa y se propuso continuar con el proceso para recuperar, el resto de la cinta se trataba ahora de demostrar que la película había sido manipulada y cortada en Agfa antes de devolverla a Sobrevila, pero en febrero de 1938, el périgo judicial dictaminó que no se apreciaban señales de manipulación, por lo que el Gobierno Vasco se tuvo que limitar, a exigir daño y perjuicios por el retraso en la entrega, ya que el tribunal reconocía que la cinta, aunque tarde, había sido entregada por Agfa. A pesar de que esto podía considerarse un fracaso, el ejecutivo seguía empeñado en la demanda, que interpretaba como un juicio sobre la forma en que *Gernika* había sido destruida, con la trascendencia que tendría una sentencia favorable sobre el caso de un tribunal francés, independientemente de la compensación económica. En cualquier caso, el proceso judicial iba para largo, y se estimaba que la vista oral no sería antes de octubre de 1938, sin que sepamos nada del resultado final del juicio, ni si este proceso llegó a su término²².

El 3 de diciembre de 1937 Sobrevila vendió la propiedad del film al Gobierno Vasco²³, que había estado desde el principio implicado en su gestación y había participado en su financiación, por lo que en realidad se trataba de dar cobertura legal a una situación de hecho. En España -tras un preestreno para la prensa el 13 de diciembre-, *Guernika* se estrenó oficialmente en Barcelona el 15 de diciembre de 1937 y en Madrid al día siguiente, en el marco de sendos actos pro-Euskadi y con asistencia de autoridades²⁴. De la distribución comercial en España se encargó Laya Films en Cataluña y Film Popular en el resto de la zona republicana *Guernika* se exhibió (entre diciembre de 1937 y finales de marzo de 1938) al menos en Madrid, Valencia, Sagunto, Barcelona, Terrasa, Castellar del valles, Tarragona, Reus y Mataró. Así, la distribución en España podía considerarse satisfactoria, pero estaba muy lejos de conseguirse 10 que se pretendía inicialmente, que era amortizar con los ingresos la inversión realizada.

Siempre se ha dicho que la Metro-Goldwyn-Mayer compró *Guernika* para su distribución en los Estados Unidos sin embargo, aunque se hicieron gestiones, la documentación indica que no llegó a concluirse un acuerdo en este sentido. Para su distribución en Francia, Sobrevila había firmado un contrato de distribución con Cine Liberté, una organización dependiente del Partido Comunista francés. Pero, antes de proceder a su exhibición comercial, en diciembre de 1937, Sobrevila decidió -tal vez por indicación de la distribuidora- modificar el título de la versión francesa (que paso a ser *Au secours des enfants d'Euzkadi*) y quizá hacer alguna pequeña modificación en el montaje, entre finales de noviembre o principios de diciembre de 1937. Esto habría permitido tal vez incorporar los planos recuperados a Agfa, después del preestreno, pero es más probable que lo rehecho por Sobrevila en estas fechas fuera el inicio del filme, del que hoy se conservan dos versiones diferentes. También se preparó una cabecera con otro título alternativo, *Au secours des enfants d'Espagne*, que al parecer nunca fue estrenado y probablemente ni siquiera montado. *La andadura de Guernika/ Au secours des enfants d'Euzkadi* en Francia comenzó con buen pie. Según Sobrevila, a principios de 1938, «de las películas que se han presentado como propaganda de la República Española a la censura francesa, «*Guernika*» es la única que ha sido admitida para exhibirla en público». *Au secours des enfants d'Euzkadi* se exhibió en París, Suresnes, Lyon y Estrasburgo, pero pronto Sobrevila se dio cuenta de que las cosas no iban a funcionar tan bien como en España. El Gobierno achacaba este hecho a que «en París hemos caído en manos de una organización de gentes sin escrúpulos que tienen únicamente el film para presentarlo en funciones gratuitas de partido». De hecho, los ingresos fueron mínimos, la distribuidora no informó con puntualidad y claridad sobre los ingresos del film e incluso proyectó en ocasiones la película con otros títulos (como *La tragedie des Pays Basques*), sin conocimiento de Sobrevila, provocando la protesta de éste. No obstante, a finales de abril de 1938 Cine Liberté manifestaba contar con expectativas de distribución en Bélgica. El siguiente país en el que se intentó distribuir la película fue Gran Bretaña. Pero, ante esta posibilidad, en la primavera de

1938 la Delegación del Gobierno Vasco en Londres propuso efectuar un nuevo montaje, para incrementar su interés y tratar de encontrar «una casa con solvencia suficiente para encomendarle la labor de distribución»²⁵.

Mientras tanto, la contrapropaganda franquista intentaba desprestigiar la película. El 14 de octubre de 1937 diversos periódicos bilbaínos publicaron una noticia en tono satírico, en la que se comentaba el «proyecto que meditan los separatistas vascos sobre ciertas películas de engañoso aspecto sentimental, que por medio de trucos y mentiras, a que son tan aficionados, sobre bombardeos aéreos e intervenciones extranjeras, hicieran propaganda contra la España Nacional». Aunque no se daba el título del filme, es claro que se refería a *Guernika*, estrenado en París al día siguiente y del que tenía noticia el espionaje Franquista. El tono de la noticia era completamente propagandístico e insultante, incluyendo la «conspiración judeo-masónica» como origen del filme, aunque algunos de los datos que aportaba correspondían a la realidad. Así, decía que «un individuo llamado Agustín Ugartechea había impresionado algunos rollos de película con el aspecto de Guernica después del incendio y saqueo por las hordas. Éste podía ser un magnífico fondo para, uniéndolo a vuelos de aviones tornados pacíficamente en cualquier aeródromo francés, ilustrar la fábula de la destrucción de la villa de los fueros por las tropas nacionales. (...) Otro tal Manuel Sobrevila, titulado jefe de Propaganda y Prensa del ridículo -si no fuera criminal- Gobierno de Euzkadi, lo visitó unos días antes de la caída de Santander. Como era harto difícil volver a Guernica para tomar las vistas de ruinas en la ciudad que ellos destruyeron, les pareció que ese fondo, ya fotografiado por Ugartechea, era imprescindible en sus proyectos de mendacidades e infamias»²⁶. El artículo continuaba después hablando de una serie de supuestos acuerdos -completamente inventados- entre Irujo, Sobrevila, Ugartechea, el Gobierno Vasco y la masonería, pero era un reflejo de la información con que contaba el servicio de contrapropaganda franquista sobre *Guernika* y el intento de desprestigiar desde el principio la veracidad de la película.

Pero mientras la película comenzaba su explotación comercial, Sobrevila -a instancias de José Ignacio Lizaso, delegado vasco en Londres- decidió modificarla. Este último montaje de *Guernika*, que podemos considerar definitivo, no ha llegado hasta nosotros, y sólo conocemos su contenido por fuentes indirectas. El nuevo montaje se terminó a finales de abril de 1938, pues el día 25 Cine Liberté pedía permiso a Sobrevila para «reemprender la distribución del filme sin esperar las modificaciones que vd. debe introducir», y cinco días después la distribuidora escribía que estarían «encantados de visionar la rectificación que usted ha hecho». El plan de Sobrevila era «cambiar por completo el sentido del film «Guernika». No podía ser presentado como de actualidad lo ocurrido hace un año. Por otro lado se le han introducido elementos nuevos, sacados de todo el material que Vd. [Díaz de Mendivil] ha remitido, así como música exclusivamente vasca». Este nuevo montaje de *Guernika* podría explicar tal vez que Fernández Cuenca -cuyo testimonio es de todas formas poco fiable- hable de que la película recoge «intervenciones de personalidades que describen la agresión a la famosa localidad», ya que una de las ideas existentes era precisamente filmar testimonios para introducirlos en las diversas películas promovidas por el Gobierno Vasco, aunque desconocemos si llegó a hacerse en el caso de la versión definitiva de *Guernika*. En efecto, un informe de Mendivil elaborado en la primavera de 1938 sostenía, hablando de la recuperación de parte de la cinta perdida por Agfa, que de la destrucción de Gernika había pruebas irrefutables en esta cinta, «a la que podremos añadir testigos presenciales del hecho»²⁷.

Desconocemos que sucedió con la distribución del film a partir de este momento, pero lo cierto es que aun hoy *Guernika* sigue siendo una excelente película sobre la Guerra Civil en Euzkadi. El propio Sobrevila afirmaba en abril de 1938 que «estaba de acuerdo toda la crítica, no sólo la española sino la del mundo entero, que [*Guernika*] era la mejor propaganda que de Euzkadi y por ende de la República Española se había realizado». El visionado de la película conservada actualmente nos acerca a la visión nacionalista vasca del bombardeo, dirigida sobre todo a la propaganda exterior. En realidad, la parte de la película correspondiente al bombardeo es muy reducida, pero el que este hecho diera nombre al filme indica el carácter simbólico del raid aéreo. Las referencias a Gernika comenzaban con imágenes de un grupo de danzas en la portada de la iglesia de Santa María, que sería destruida en el bombardeo. Por ello, la locución señalaba, significativamente en pasado, que «ésta fue Santa María de Gernika, ante cuya portada danzaban los niños sus bailes tradicionales». A partir de aquí, la película se refería directamente al bombardeo del 26 de abril. Con imágenes del viejo roble, se explicaba -de nuevo en pasado, dando a entender que toda Gernika, incluido el árbol, había desaparecido- que «éste es el viejo tronco del roble que se veneraba en Gernika, la que fue ciudad santa de los vascos, como símbolo de sus libertades, libertades que en forma de leyes, dieron origen a la democracia más antigua de Europa». La interpretación histórica nacionalista (Gernika como símbolo de la independencia vasca y los fueros como códigos nacionales de carácter democrático) quedaba clara en la locución. A continuación, las imágenes cinematográficas filmadas por Ugartechea (con algunos gudarís buscando entre los escombros) y

fotografías de las ruinas de Gernika, iban acompañadas de la explicación de los hechos, desde una óptica antifranquista: «Y ésta es Gernika, la santa y mártir. En ella se ha realizado el ensayo más completo de guerra totalitaria. Ciudad de retaguardia sin objetivo militar. Cuando estaba ocupada por los campesinos que semanalmente acudían a su mercado, se cernieron sobre ella una nube de aviones extranjeros y la aniquilaron. En sus escombros quedaron enterrados más de tres mil hijos suyos, y los que con el espanto en el alma huían aterrorizados fueron ametrallados ferozmente desde lo alto. Sembraron el terror para hacer más fácil la conquista, pero sólo cosecharon hambre, dolor, odio y un ansia inextinguible de venganza. Acabaron con Gernika fuerzas extranjeras llegadas a España, con el pretexto de defensa de la civilización de occidente». Así, parte de los hechos narrados correspondían básicamente a lo sucedido (mercado, aviones extranjeros, ametrallamientos, ensayo de guerra destructiva), pero el discurso era fundamentalmente propagandístico y de ahí que se modificaran algunos datos, como el número de muertos (multiplicado al menos por diez respecto a las cifras más probables y por dos respecto a las dadas por el Gobierno Vasco) o el calificar a Gernika como «ciudad de retaguardia», aunque en realidad estaba a veinte kilómetros del frente. Los calificativos de «santa y mártir» que se aplicaban a la villa enlazaban con el imaginario católico internacional, ya que el principal objetivo de la película -realizada cuando ya Euskadi había caído- era incidir sobre la disputa en torno al llamado «caso de los católicos vascos». Por ella, las siguientes imágenes mostraban la normalidad del culto católico en Euskadi e incidían en el mismo argumento, demostrando que «estos milicianos vascos que rezan fervorosamente antes del combate» no podían haber incendiado Gernika. El documental mostraba también al piloto alemán Hans Joachim Wandel, que había sido capturado en mayo de 1937, al ser derribado su avión cuyos restos también se mostraban) en el frente de Vizcaya. De esta forma se trataba de demostrar ante la opinión pública internacional la intervención nazi en España y por tanto quien era el autor del bombardeo de Gernika.

También había referencias al bombardeo en *Elai Alai* (1938), otro cortometraje promovido por el Gobierno Vasco y realizado por Sobrevila, del que hasta el momento no ha aparecido ninguna copia completa. Su título corresponde a un grupo infantil de danzas del mismo nombre, que tenía su sede en Gernika y que actuó en diversas ciudades de Francia, haciendo propaganda a favor de la causa de Euskadi, a partir de 1937. La película *Elai Alai* se terminó en París en abril de 1938. El hecho de que en la actualidad sólo se conserven la cabecera y unas imágenes del grupo actuando en un escenario ha hecho que se presentaran varias hipótesis sobre su contenido. En realidad, sólo la parte central de *Elai Alai* estaba constituida por las imágenes que tradicionalmente se han identificado con ella. El propio Sobrevila explicaba la estructura de la película, semejante a *Guernika*: «Son vistas del País Vasco con música adecuada. Los cantos y bailes de los niños de este grupo artístico, para terminar con vistas de Gernika después del bombardeo sacadas del rollo restituido por la casa Agfa y otras obtenidas por las rebeldes después de ocupar la ciudad en ruinas. Termina este film con la despedida de las madres a los niños que tienen que evacuar al extranjero»²⁸.

Las referencias a Gernika comienzan en el texto que precedía al inicio de la película: «En Guernica existía una asociación infantil llamada Elai Alai, que significa Alegres Golondrinas. Cuando los aviones extranjeros arrasaron su ciudad, con el pretexto de defender la civilización de occidente, estas pobres Alegres Golondrinas emigraron en busca de cielos más clementes y abandonaron su dulce Patria». Se intentaba así relacionar el grupo de danzas, procedente de Gernika, con el bombardeo de esta localidad. Además, se hacía hincapié en la agresión nazi, al hablar de «aviones extranjeros» y se insistía en uno de los puntos básicos de la propaganda del PNV en la guerra: la crítica al franquismo por presentarse como defensor único de la civilización cristiana, que en realidad se había concretado en la destrucción de una ciudad pacífica y desprotegida. En cuanto a las tomas de Gernika, Sobrevila integró las filmadas por Ugartechea, devueltas parcialmente por Agfa, con otras tomadas desde el campo franquista y que, siguiendo una técnica habitual en la propaganda bélica, Sobrevila utilizó, cambiando completamente su mensaje. Probablemente se trataba de las filmadas por Méjat, ya que Sobrevila pudo tener más facilidad para acceder a ellas que a las de *Frente de Vizcaya y 18 de julio*.

El ataque aéreo se incluía también en una película no conservada y hasta la fecha completamente desconocida. Se trata de *Euzko Deya*, promovida por el Gobierno Vasco en París en 1938 y debida probablemente más a Beltrán que a Sobrevila. No conocemos exactamente su contenido (ya que el único esquema que se conserva se refiere a un proyecto para su modificación) ni si llegó a ser estrenada en público, pero si sabemos que a finales de mayo de 1938 estaba ya terminada. *Euzko Deya* se presentó a varios cineastas británicos (entre los que se encontraba Ivor Montagu, del Progressive Film Institute), que sugirieron introducir en el filme algunas modificaciones. El proyecto de reforma de *Euzko Deya* se concretó en el verano de 1938 y suponía introducir en el film modificaciones sustanciales, cambiando incluso su título, que sería sustituido por el más llamativo de *Euskadi y la Guerra de España*. Las ideas de

fondo que el esquema de guión proponía para esta película recordaban a *Guernika*, lo cual es lógico puesto que ambas daban una visión nacionalista vasca de la guerra. Así, comenzaría con una «visión lírica» del País Vasco, en la que irrumpiría la guerra, que obligaría a Euzkadi a defenderse de una agresión, demostrada por la destrucción de Gernika. La parte correspondiente al bombardeo se montaría con las imágenes de Ugartechea, incluyendo las recuperadas a Agfa, intercaladas con testimonios de personas que habían vivido el ataque, entre las que se proponía incluir los del alcalde de Gernika (José Labauria, del PNV), el doctor Musatadi (que era afiliado al partido nacionalista de izquierdas Acción Nacionalista Vasca y cuyo testimonio era considerado «irrefutable», puesto que él mismo, como ya hemos indicado, aparecía en las tomas de Ugartechea) y el de algún sacerdote, cuya presencia serviría para recalcar el carácter respetuoso con la religión del pueblo vasco, y que leería parte del documento enviado por varios sacerdotes vascos al Papa Pío XI, protestando por el bombardeo, en 1937. El proyecto concluía explicando cómo se pretendía convencer a los espectadores, mezclando imágenes y testimonios, de la verdadera causa de la destrucción de Gernika: «Las vistas de GUERNIKA arrasada con los testimonios presenciales antes dichos (...) pondrán nuevamente de manifiesto la monstruosa mentira lanzada por los enemigos de Euzkadi para hacer responsables de esta vandálica destrucción al Pueblo Vasco». Sin embargo, por lo que sabemos, esta reforma a fondo de *Euzko Deya* nunca se llevó a cabo y no es posible saber por el momento que partes del proyecto estaban ya incluidas en la primitiva película.

CONCLUSIÓN

Desde el mismo día del ataque aéreo Gernika se convirtió en el centro de una polémica propagandística y noticiarios y documentales cinematográficos dieron forma audiovisual -a pesar de las pocas imágenes que se filmaron- a las versiones de los dos bandos enfrentados en la Guerra Civil española. Existe una continuidad entre las líneas de argumentación de la propaganda escrita de los dos bandos y su reflejo cinematográfico. Mientras la interpretación franquista (presente sobre todo en *Frente de Vizcaya* y *18 de julio* y en el noticiario alemán *UFA Tonwoche*) achacaba la destrucción a los republicanos, otras películas (*Guernika*, de Sobrevila, pero también las hoy desaparecidas *Elai Alai* y *Euzko Deya*) reflejaban la visión nacionalista vasca. Ésta ponía el énfasis no sólo en la destrucción material, sino en su carácter de símbolo de la libertad de una Euzkadi agredida en la guerra²⁹. Así, en torno a la destrucción de Gernika los dos bandos se enfrentaron en una guerra propagandística que sin embargo utilizó a veces los mismos materiales filmicos, dándoles un sentido opuesto. Por contra, los grandes noticiarios cinematográficos occidentales intentaron mantener -con ciertos matices- una postura neutral ante el bombardeo, limitándose a dar cuenta de la destrucción de la villa y de los horrores de la guerra. A pesar de la actitud de los noticiarios de las democracias occidentales, Gernika se convirtió enseguida en un símbolo universal de la libertad y de denuncia del terror nazi, reflejado también en diversas películas posteriores a 1939, que han reutilizado muchas veces las imágenes de Gernika rodadas -a veces con una intención muy distinta a la de los autores de estos nuevos montajes- en abril de 1937.

*Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Universidad del País Vasco (UPV 021.323-HA203/96). Ante las diversas grafías utilizadas, empleamos la denominación hoy oficial de Gernika, manteniendo el original en citas textuales. Agradezco las indicaciones de Juan B. Heinink y José Luis de la Granja.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Cfr. GRANJA, J. L. de la. «En torno al 50º aniversario del bombardeo de Gernika. La polémica historiográfica interminable», *Arbola*, nº 13-14 (1987), págs. 129-132. BERNECKER, W. L.: «Cincuenta años de historiografía sobre el bombardeo de Gernika», en TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Guernika: 50 años después (1937-1987)*. Nacionalismo, República, Guerra Civil. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1987, pp. 219-242. GARITAONANDÍA, C. «Información y propaganda en torno al bombardeo de Gernika», *ibid.*, págs.193-197. GARITAONANDÍA, C. «El bombardeo de Guernica. Dos discursos diferentes en la prensa, la radio y el cine», en *Le discours de la presse*. Rennes: Université de Rennes-2, 1989, pp. 169-176.

(2) Únicamente su sección de «Sport» de una edición de mayo de 1937, incluía una noticia titulada «Valencia. En honor de Guernica», de la que sólo se conserva la cabecera. Fernández Cuenca afirma que existió otro documental supuestamente titulado *Guernica*, que no se conserva y -dada la escasa fiabilidad de este autor y la inexistencia de más datos- poco podemos decir de él. Se trataría de un cortometraje de la serie *Tres minutos*, producido por el Socorro Rojo Internacional en 1937, bajo la dirección de José Fogués

- (FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La Guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, vol. II, pp. 459-460. Este autor añade que el filme ilustraba con imágenes simbólicas la poesía de Miguel Hernández sobre la destrucción de Gernika. Dado que Hernández no escribió ningún poema referido directamente al bombardeo, lo más probable es que se refiera al poema «Euzkadi», publicado por primera vez el 20 de junio de 1937 en *La Voz del Combatiente* y recogido en el libro *Viento del Pueblo*, en el que se hablaba de una ciudad desecha por la invasión de Italia y Alemania (Cfr. HERNÁNDEZ, M. *Viento del pueblo*. Madrid: Ediciones de la Torre / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992: 164-166). Otras películas republicanas mencionaban el bombardeo, como *Fury over Spain* (1937), de Juan Pallejá y Louis Frank, producida por SIE Films; *España 1937* (1937), o la británica *Modern Orphans of the Storm* (1937).
- (3) ALDGATE, A.: «Reportajes cinematográficos británicos sobre la Guerra Civil Española», en AMO, A. del (de.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pp. 33-54, en especial 37 y 50. ALDGATE, A.: *Cinema & History. British Newsreels and the Spanish Civil War*. Londres: Scolar Press, 1979, pp.158-161.
- (4) PINGREE, C.: «La política en voz pasiva. Los noticiarios *Hearst Metrotone* de la Guerra Civil Española», en AMO, pp. 109-115. Cfr. también página 535.
- (5) PATÉ, C.: «La Guerra de España vista por la prensa filmada francesa», en AMO, pp. 103-107.
- (6) La existencia de un testimonio oral que confirma la presencia de un operador alemán en Gernika me ha sido amablemente facilitada por José Ángel Echaniz. Southworth -que da una lista de los periodistas extranjeros que entraron en Gernika en los días siguientes a su conquista- no menciona a ningún operador cinematográfico, aparte de Méjat (que entró en Gernika el 29 de abril, acompañado por su guía, el capitán franquista Gonzalo Aguilera), pero indica también que «es posible que entraran otros reporteros» no identificados (Cfr. SOUTHWORTH, H. *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*. Paris: Ruedo Ibérico.1977, pp. 89-97).
- (7) Agradezco la traducción de la locución de este noticiario al profesor Ludger Mees.
- (8) Cfr. PABLO, S. de y LOGROÑO, J. M. «Cine y propaganda en el País Vasco durante la Guerra Civil: los reportajes franquistas», *Film-Historia*, vol. III, No. 1-2 (1993), pp 238.
- (9) Como afirma Alfonso del Amo -cuya amabilidad agradezco-, *The Defence of Madrid*, de Ivor Montagu, también fue rodada en color, pero sólo se conserva en blanco y negro. Junto a *The War in Spain* ha aparecido otra película sonora en color filmada en 1938 por el mismo equipo y titulada *Defenders of the Faith*.
- (10) El título de esta película no corresponde ni a la grafía castellana (Guernica) ni a la euskérica (Gernika), tratándose de una peculiar mezcla entre ambas. Probablemente ello no fue debido a un «error alfabético», ya que esta grafía se usa también continuamente en la prensa nacionalista vasca de la época publicada en París (Cfr. *Euzko Deya*, 30. IV.1937 y siguientes), tal vez por un intento de facilitar la pronunciación al público de lengua francesa, pero tratando de mantener al mismo tiempo el carácter vasco del topónimo.
- (11) ZUNZUNEGUI, S.: *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985, p. 133.
- (12) FERNÁNDEZ CUENCA, 1972, vol. II, pp. 459-460. ROTELLAR, M.: *Aragoneses en el cine III*. Zaragoza: 1972, pp.15-16.
- (13) AMO, pp. 516-518. El recién publicado *Diccionario del cine español* vuelve a atribuir una *Guernika* a Sobrevila y otra a Beltrán, y añade que ésta última fue «filmada en 16 mm. cuando aun humeaban las ruinas, tras el bombardeo» (BORAU, J. L. (ed.): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, 1998; p.128).
- (14) Además, una carta de Sobrevila a Urgoiti -amablemente facilitada por Juan B. Heinink- indica que a principios de diciembre de 1938 Sobrevila residía de nuevo en Biarritz, desde donde solicitó a Urgoiti el dinero que le debía por *La hija de Juan Simón*, dada su situación económica «angustiosa», lo que parece confirmar que había puesto fin a su relación con el Gobierno Vasco. Sobrevila abandonó Francia en la primavera de 1939, una vez concluida la guerra y -como también Beltrán y, más tarde, Díaz de Mendivil- marchó al exilio a Sudamérica.
- (15) Cfr. Archivo Histórico Nacional. Sección Guerra Civil. Salamanca (en adelante AS). , PS Barcelona 6. AMO, p. 146.
- (16) AS, PS Barcelona 317. Archivo General de la Administración (en adelante AGA). Alcalá de Henares. Embajada de España en Francia, Caja.11.042 y 11.243. Archivo del Nacionalismo (en adelante AN). Fundación Sabino Arana. Artea, 11299-1.
- (17) Gobierno Vasco. Iragi. Fondo Beyris, C-3411-2 y C-3811-2.
- (18) GUBERN, R.: *Cine español en el exilio, 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976, pp.177 y 201-202. Cfr. también R. SALA: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Mensajero, 1993, p. 95.

- (19) AGA, Caja 11.042
- (20) Cfr. AN, 1/299-1, H-29-X/9 y P-105/1.
- (21) AN, 1/299-1 *Euzko Deya*, 24.X.1937.
- (22) AN, H-29-X/9 y 1/299-1
- (23) UNSAIN, J M: *Nemesio Sobrevila, pelicularo bilbaino* San Sebastián Filmoteca Vasca, 1988, p 76-77
- (24) *Euzkadi* (Barcelona), 17.XII.1937. *El Noticiero Universal*, 14.XII.1937.
- (25) AN, 1-K-182/5 y 1/299-1 AS, PS Barcelona 6 AGA, Caja 11.243.
- (26) *El Correo Español*, 14.X.1937 *La Gaceta del Norte*, 14.X.1937
- (27) AN, 1/299-1
- (28) AN, 1/299-1
- (29) De todas formas, la visión cinematográfica de Gernika como símbolo enlaza con una tradición vasca anterior al nacionalismo y al propio bombardeo. Ya a mediados del siglo XIX Gernika y su árbol, dentro del imaginario foral, eran los símbolos de las libertades vascas, aunque cada grupo ideológico lo interpretara de forma diferente

SANTIAGO DE PABLO. Profesor Titular del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco Autor de diversos libros y artículos sobre historia del cine y sobre la evolución política vasca en el siglo XX