

El lado oscuro del corazón. Migración de imágenes de la profanación religiosa*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

A Rafael R. Tranche,
desde el centro geográfico de la Península

EL MARTIRIO DE LAS COSAS

El capítulo XXV de uno de los más acreditados estudios en torno a la persecución religiosa en España durante la guerra civil, del padre Antonio Montero Moreno, lleva por sorprendente título “El martirio de las cosas”¹. Trata el investigador de apresar con esa prosopopeya un fenómeno de difícil comprensión y, sin duda, más arduo (y, tal vez, inútil) de inventariar que los crímenes, represalias, torturas o vejaciones que sufrieron numerosos religiosos durante la explosión de anticlericalismo que siguió a la sublevación de julio de 1936. Dos particularidades advierte en su reflexión Montero: la primera, que estos ataques contra objetos son exclusivos de la “zona roja”, pues la violencia de retaguardia en la zona nacional se ejerció solo contra personas; la segunda, que el “recuento de las destrucciones materiales descubre exactamente el costado más espiritual de la persecución religiosa”². Y ello —añade a su vez— por dos motivos: “porque las cosas son siempre más ‘inocentes’ que las personas y porque, cuando esos objetos son de algún modo sagrados, su aniquilamiento descubre una saña contra el mundo religioso mucho más significativa que si los aniquilados son hombres de carne y hueso”³.

Bajo la aparente paradoja, Montero no yerra: por una parte, desplaza el foco de atención a la intención y el sentimiento del profanador, en lugar de limitarse al hecho, alcanzando una elaborada tipología (por ejemplo, la ocupación de luga-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto I+D *La función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española* (HUM2005-02010/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia).

1. ANTONIO MONTERO MORENO: *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*, Madrid, B.A.C., 1961.
2. *Ibidem*, pág. 627.
3. *Ibidem*, pág. 627.

res sagrados para su uso militar o civil no es equiparable a su destrucción y esta a su vez tampoco a la profanación, amén de que la última puede realizarse con o sin saña...); por otra, baliza el terreno para comprender el acto en su singularidad, a saber, su inutilidad práctica y, por tanto, su cariz intensamente simbólico. Es precisamente ese enérgico arrebató simbólico, correlato inseparable de la falta casi absoluta de sentido práctico, lo que garantizará la larga vida en la memoria de los actos criminales —prosigamos con la lógica antropomórfica— contra las cosas, los objetos del culto en particular. Si la rentabilidad tiende a cero en el origen, su erosión por el tiempo será necesariamente menor o, acaso, nula. No es, por demás, irrelevante constatar que este género de actos, entroncado en una larga tradición de anticlericalismo, pone al desnudo el mimetismo momentáneo con la imagen del enemigo; dicho en otros términos, para gozar destruyendo las imágenes sagradas de otros es necesario, aunque solo sea por un instante, adoptar su psicología, creer, siquiera fugazmente, en su valor sagrado. Profanar no es, pues, solo tornar profanas unas imágenes sagradas (secularizarlas), sino vejarlas presuponiendo su condición sacra, que pervive durante el ejercicio de la profanación y provee a la acción del suplemento de goce que le es intrínseco (nada de eso, en cambio, sucede con la destrucción pura y simple)⁴. Diríase que el acto varía según el punto de vista adoptado: objetivamente banal, intensamente gozoso para quien lo realiza y con frecuencia motivo de pavor y estremecimiento para el que lo contempla, con independencia de sus convicciones ideológicas.

Una ingente bibliografía se ha ocupado a lo largo de los años de la iconoclastia y sus relaciones con el anticlericalismo, de las razones históricas del enfrentamiento con la Iglesia y sus símbolos en la España contemporánea. Y la historia de la blasfemia, no desprovista de un componente cómico y liberador, suministra ejemplos rebosantes de complejidad mental transmitida con sencillez formal⁵. No es pretensión nuestra indagar en este proceloso campo, ni siquiera recuperar el debate allí donde la guerra civil supuso una explosión de ira revolucionaria a menudo unida a ese odio secular. Nos contentaremos con señalar que la inutilidad práctica del gesto profanador (correlato de su relevancia simbólica) está en la base de la circulación universal de imágenes que costaron muy caras a la reputación de la República y fueron aviesamente divulgadas por la prensa, las revistas ilustradas, los noticiarios y el documental de propaganda franquistas y, a escala internacional, fueron utilizadas por los enemigos de la República, del liberalismo, del comunismo y del anarquismo.

DOS IMÁGENES

Dos series de imágenes (fotográficas, cinematográficas) pueden contarse entre las más devastadoras para el prestigio republicano: la de las momias de las Salesas de

4. El catálogo escatológico, sexual y de tortura que se realiza sobre las imágenes del culto, los iconos o los objetos ilustra bien esta coexistencia de sentidos —el sagrado y el vejatorio— durante el acto. Sin esa copresencia, la función simbólica se pierde por completo.

5. Véase, por ejemplo, el estudio antropológico de MANUEL DELGADO: *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, blasfemia y martirio de las imágenes*, Barcelona, Ariel, 2001.

Barcelona (que data de los días inmediatamente posteriores al alzamiento de julio de 1936) y la del simulacro de fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles (a comienzos de agosto del mismo año). Ambas series, que la propaganda fascista, nazi y franquista explotó hasta la saciedad, poseen la particularidad de su origen republicano (imprecisión que muy pronto aclararemos). No fueron, pues, falsificadas ni recreadas, sino que su filmación, del mismo modo que la autoría de la escenografía, fueron protagonizadas por sectores que combatían en el bando leal a la República. Si el material bruto nacía de esa mirada, las cadenas discursivas en las que se inscribió, el montaje al que fue sometido y los comentarios (verbales o escritos) que lo acompañaron dejaron una impronta indeleble en su lectura. La difusión de estas imágenes tiene algo de batalla simbólica, de usurpación, de denuncia y de exaltación, según los casos.

La comprensión cabal de lo que sigue exige una aclaración contextual. La guerra civil española sobreviene en pleno dominio de la propaganda y de la contra-propaganda, en ese periodo de entreguerras en el que la verosimilitud informativa brilla por su ausencia (todavía no constituye un valor) y el uso y abuso del discurso puede hacerse sin respetar códigos realistas de credibilidad. Así, estas imágenes se inscriben y reinscriben incesantemente en cadenas sintácticas distintas. Más aún, su dimensión ha perforado el tiempo, de manera que se han incrustado en la conciencia y en la memoria de generaciones enteras más allá de su función ofensiva inmediata. Se han lexicalizado, esclerotizado. Si bien fueron evocadas largos años por el franquismo para denunciar los horrores de la República, documentales que se pretendían imparciales las evocaron igualmente para testificar hechos más generales que, supuestamente, ellas encarnaban. A fin de cuentas, estas imágenes pronto dejaron de representar hechos singulares, que se borraban en beneficio de la idea abstracta, aun cuando la abstracción había de ser distinta según el ideario y las intenciones que abrigara la pluma que escribiera y las tijeras que montasen.

Estas dos secuencias icónicas se han perpetuado: hablan del pasado de la guerra, pero también, con el poder anacrónico que tiene la memoria, se utilizan ampliamente para referirse al presente, cualquiera que este sea. La zafiedad y grosería intelectual de algunas asimilaciones con la España gobernada por Rodríguez Zapatero no merecerían atención si no fueran un revelador síntoma que, en realidad, desarrolla y amplía algo que la imagen había obrado ya al *des-actualizarse*, perder su valor indicial y entregarse a su función de icono. Si los documentales han podido acudir con tanta facilidad a ellas es porque yacían en el depósito de la tradición y activarlas consistía simplemente en movilizar un afecto ya codificado, un tópico que no hacía falta construir, sino consumir y, en todo caso, extrapolar.

LAS MOMIAS DE LAS SALESAS DE BARCELONA

El protagonismo anarquista en el sofocamiento de la sublevación militar en Barcelona prendió la mecha de la revolución social que impregnó la vida de la ciudad durante los meses siguientes y que fue intensísima en los primeros días. Los relatos de los visitantes como Franz Borkenau, H.E. Kaminski o, incluso, George Orwell, llegado a la capital catalana en diciembre de 1936, revelan la transfiguración de la vida social, de las vestimentas y las palabras, de una forma mucho más significativa que en otras poblaciones que se mantuvieron bajo control republicano⁶. En medio de esa euforia, de ese caos exultante, que surgió el 19 de julio, se impuso una rabiosa dialéctica de destrucción y construcción *ex nihilo*, de la que están a rebosar los manifiestos y los artículos de la prensa anarcosindicalista. El que pronto sería Comisario de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, Jaume Miravittles, detectó entre los protagonistas de ese momento nutridos sectores del lumpenproletariado, fuerza social cuya presencia no reconocerían los anarquistas por contravenir sus teorías sobre la espontaneidad de las masas, pero cuyo efecto fue muy nocivo para su propia imagen⁷. Pues bien, las cámaras fotográficas y cinematográficas, sumidas en el marasmo, difícilmente podían tomar perspectiva crítica y el registro de los hechos se confundió con la implicación. Ciertamente, hubo fotógrafos profesionales, como Agustí Centelles o Pérez Rozas, que captaron instantáneas imperecederas del clima del momento, mas también otros improvisados operadores cinematográficos se lanzaron *in medias res* en el torbellino de la revolución mientras participaban de su espíritu. Unos cuantos camarógrafos anarcosindicalistas (la Oficina de Información y Propaganda de la C.N.T. tenía bajo control el Sindicato Único de Espectáculos Públicos, SUEP) se entregaron a la tarea de registrar la euforia de esas jornadas. Con sus planos en bruto, algunos de notable impericia técnica⁸, Mateo Santos montó el conocido como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. La precariedad del material rodado y la celeridad con la que se efectuó el montaje proveen al film de un incremento de valor documental, pues la improvisación y la falta de cálculo formal permitieron registrar el clima de espontaneidad emocional del movimiento. El tono eufórico de la locución, que se interrumpe en ocasiones dando lugar a repentinas irrupciones sonoras incontroladas o torpemente sincronizadas, transmiten un canto a la destrucción del enemigo, tras la cual ha de suponerse el triunfo del nuevo credo social libertario. De ahí que la agresividad del texto pronunciado se corresponda a las mil maravillas con las imágenes de incendios, masas enardecidas, destrozos y ruinas frescas.

En el interior de ese fascinante cortometraje, heterogéneo, deslavazado y sonORIZADO auña de caballo, figura una escueta serie de planos que ha pasado a la historia. Es la que sigue:

6. FRANZ BORKENAU: *El reñidero español*, París, Ruedo Ibérico, 1971; GEORGE ORWELL: *Homenaje a Cataluña*, en *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*, Barcelona, Tusquets, 2003; H.E. KAMINSKI: *Ceux de Barcelone*, París, Alia, 1986.

7. JAUME MIRAVITLLES: *Episodis de la guerra civil espanyola*, Barcelona, Pòrtic, 1972, pág. 68.

8. ROMÁN GUBERN (1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 14) menciona al operador Ricardo Alonso entre los responsables de las tomas.



Estos seis planos (el quinto y sexto fotogramas ilustran dos momentos de un mismo plano, conectados por una brusca panorámica de descenso) siguen a otros de conventos e iglesias destruidas y parecen connotados por un ambiente orgiástico que tiene en la Iglesia y sus representantes su peor enemigo. Entre los defectos de la locución no figura precisamente el disimulo:

“La ametralladora y el fusil, tras los altares, tras las imágenes saturadas de liturgia y de incienso, impregnadas después de pólvora y de blasfemias. Los Maristas, los Escolapios, Belén, La Merced, San Jaime, todos los reductos del jesuitismo y de la clerigalla, allí donde con el pretexto del culto católico se conspiraba contra la libertad, se arrojaban las conciencias, se asesinaban en flor las mentes infantiles, [inaudible], todos esos lugares revestidos de santidad cayeron bajo el empuje de las masas encendidas de coraje y alumbraron con sus llamas el alba roja de que está tiñéndose el horizonte español”.

Y añade:

“El atentado contra el pueblo, que quiere y puede dictarse sus normas de vida, trazarse la ruta de su destino, se ha pagado con la destrucción, unificada con las llamas del incendio, de todos los reductos del fascismo, enmascarado tras el uniforme militar, el sayal frailuno, el hábito monjil, la sotana clerical y el gesto de rapiña de los capitanes de la industria y de la banca.” [el énfasis es nuestro]

La difusión que se dio a este film tiene puntos oscuros que se enturbian todavía más a medida que progresa su multiforme circulación⁹. Siguiendo una tradición que procede de Fernández Cuenca, pero con algunas correcciones hechas por Román Gubern y Ramón Sala, el industrial José Arquer había tratado de distribuir la cinta en Francia o, en otra versión, a través de Berlín, donde caería en manos de servicios nazis que, desde agosto de 1936, lo habrían contratipado. Este hecho, atribuido tradicionalmente a Joaquín Reig, pudo estar en la base de que algunas versiones de estos planos pasaran de mano en mano¹⁰. Dado que el uso del contratipo era frecuente en la época, no puede asegurarse, por los datos de que disponemos, del momento y la ocasión, ni siquiera si el contratipo se realizó directamente sobre este o sobre otros montajes a los que el material pudo haber sido sometido¹¹. Parece lógico, en cambio, que quien recurría a este lenguaje y ensalzaba sin ambages el éxtasis de la destrucción del antiguo orden social no podía en principio temer su divulgación masiva, sino antes bien anhelarla. Recientemente, Miquel Mir dio a conocer el escalofriante diario de José E., miembro destacado de las patrullas de control que reinaron en la Barcelona de esos primeros días y se prolongaron, incluso, hasta mayo de 1937, junto a las informaciones contenidas en cartas y documentación que otro anarquista, Mauricio, pudo conservar. En estos documentos, no se rehúye la responsabilidad libertaria en la profanación de osarios, sepulturas, entre ellas precisamente las del convento de las monjas Salesas del Paseo de San Juan “para dejarlas delante de la puerta de entrada entre ruinas, y a plena luz del día”. Lejos de rechazar la autoría, esta es motivo de orgullo¹².

9. Como señala ALFONSO DEL AMO en su edición del *Catálogo General del Cine de la Guerra civil* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pág. 791), el *Reportaje...* es una restauración de Filmoteca Española realizada a partir de nueve materiales. Así pues, aun cuando “se considera que esta duración debe responder casi exactamente a la original” (Ibidem, pág. 791), debemos de ser conscientes de que se trata de algo conjetural en sus detalles de montaje.

10. Y no solo en lo que respecta a los planos de las Salesas, sino al film en su conjunto. ROMÁN GUBERN: op. cit. pág. 14. RAMÓN SALA NOGUER: *El cine en la España republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Mensajero, 1993, págs. 66 y ss. Y en el origen, CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA: *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, págs. 34 y ss.

11. Esta es la sospecha que me ha confiado amablemente Alfonso del Amo.

12. MIQUEL MIR: *Diario de un pistolero anarquista*, Barcelona, Destino, 2006, pág. 60.

El hecho indudable es que el fragmento (en realidad, fragmentos completos del *Reportaje...*) se convirtió en una dádiva al enemigo, quien no desaprovechó la ocasión para volverla contra sus autores, transformándola en acusación manifiesta, con la particularidad de que se presentaba casi como una autoacusación.

INTERNACIONALISMO ANTICOMUNISTA

La circulación internacional de estas imágenes se produjo bajo la estrategia de la reapropiación. En muchas secuencias en las que aparecían no se trataba específicamente de la guerra civil española, sino de la amenaza que se cernía sobre los defensores de la civilización occidental. Con todo, ese protoenemigo que perpetra todos los males no fue el anarcosindicalista rabiosamente anticlerical, responsable de los actos, de la filmación y del montaje, sino aquella figura que los fascismos más temían y odiaban, debido a su organización: el comunismo. En cuatro films desiguales, la secuencia es reproducida casi literalmente (apenas con un ligero, pero irrelevante, cambio en el orden del plano inicial). Son estos: el nazi *Geißel der Welt. Kampf um Spanien* (El azote del mundo, Carl Junghans, 1937, Hispano-Film-Produktion, film no estrenado, al parecer, por decisión del mismo Hitler), que ensayaba sobre España por vez primera sus armas propagandísticas contra la *horda asiática*¹³; *España, una, grande, libre*, producido por INCOM y dirigida por Giorgio Ferroni 1939, que abordaba el conflicto desde la perspectiva de la Italia fascista; *La peste rouge / Die rote Peste* (Jean-Marie Musy, 1938), un film consagrado a la denuncia del poder destructor del comunismo a iniciativa de la Acción Nacional Suiza contra el Comunismo, en cuyo contexto el episodio español constituía apenas un avatar de la estrategia comunista del ‘caballo de Troya’; por último, *La división azul* (Joaquín Reig y Víctor de la Serna, 1942), un film español que, por su temática, explícita en el título, celebraba la participación española en la guerra anticomunista, tanto en España como en el Frente Este de la Segunda Guerra mundial. Cada uno de estos films abraza un espectro de influencia internacional del fascismo, pero las diferencias de énfasis entre ellos no son menos relevantes. Veámoslo brevemente.

Geißel der Welt denuncia cómo ese azote del mundo que es el comunismo prende en España su tea incendiaria. La breve serie de planos de las Salesas se inscribe en un entorno discursivo de caos y destrucción. Sus dos recursos más relevantes son un enérgico montaje paralelo de las escenas de destrucción y muerte con el implacable avance de unos uniformados soldados soviéticos durante un desfile (orden implacable que desata el desorden y la masacre) y una asimilación icónica de las rejas de las Salesas con una verja que muestra la llegada del embajador soviético a España, Marcel Rosenberg, presumiblemente a Madrid. Esta asociación en estructura de plano/contraplano sugiere una interpretación causal en

13. Podría añadirse también *Im Kampf gegen den Weltfeind*, subtítulo *Deutsche Freiwillige in Spanien*, dedicado a la Legión Cóndor y dirigido por Karl Ritter en 1939. Sobre estos films y su relación con la cadena de producción nazi en torno a la guerra de España, véase el ensayo de MANUEL NICOLÁS MESEGUER en este mismo volumen y, más extensamente, su tesis doctoral *Las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)*, Universidad de Murcia, 2008, inédita.

detrimento de la discontinuidad espacial de referencia. De este modo, el embajador soviético se presentaría como el inductor de la profanación de las momias. Tal hallazgo retórico será recuperado y ampliado en *España heroica*, como enseguida veremos.

España, una grande, libre apunta en la misma dirección, si bien acentúa la significación religiosa de la destrucción de las iglesias y la irreverencia hacia los iconos sagrados, demostrando la mayor sensibilidad del público italiano al que va dirigido a los motivos católicos. Las palabras clave de la locución son ‘depredación’, ‘furia desencadenada’, ‘devastación’, que atentan incluso contra la ‘solemnidad de la muerte’. Por su parte, *La peste rouge* consagra al episodio español muy escaso metraje en un conjunto dedicado a las tácticas de penetración y agitación comunistas. Esta marginalidad de España en el conjunto, unida a un desconocimiento o indiferencia manifiestas hacia la cronología del conflicto español, hacen tanto más relevante la elección del fragmento de las momias debido sin duda a su impacto visual¹⁴.

En lo que respecta a *La división azul*, el argumento es la solidez de la civilización occidental liderada por Alemania desde que en junio de 1941 emprendió la nueva cruzada antisoviética; cruzada que habría conocido su primera batalla en suelo español apenas unos años antes. Entre las acusaciones dirigidas al enemigo ateo y asiático figura en un lugar de honor la destrucción y profanación que representan los planos de las Salesas. La narración asimila el perfil del comunista y el del judío, siguiendo un imaginario de clara inspiración nacionalsocialista:

“Un huracán de locura frenética se desencadena sobre la faz de la patria española. Ante el grito generoso de unos valientes, se abre la jaula de las hienas azuzadas por el comunismo y la judería. En las ilustres ciudades, cuna de los linajes más limpios de Europa, los hombres de raza impura dirigen sistemáticamente el crimen, la devastación, el sacrilegio y la ofensa a los sentimientos espirituales del pueblo.

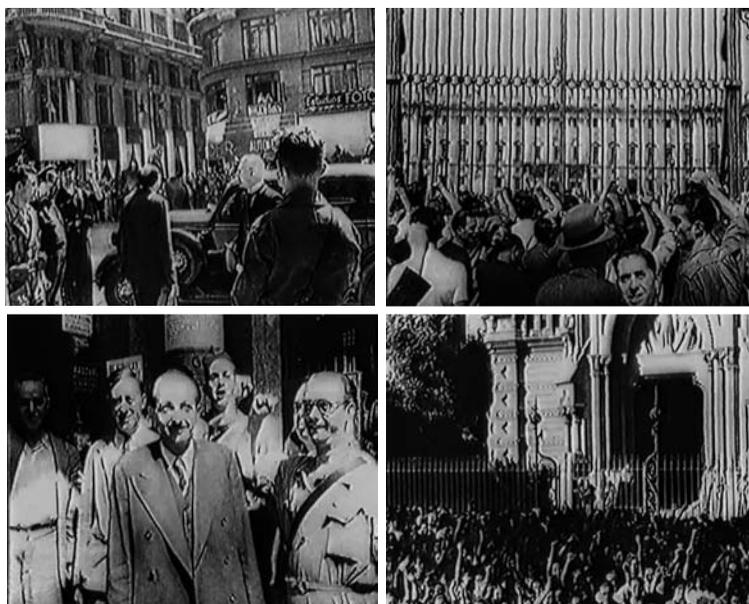
La orden del Komintern es la orden permanente [aquí comienza el plano general de la verja de las Salesas] de la raza maldita: destruir todo lo que sea motivo de presencia, recuerdo u orgullo de la cultura cristiana. España debe ser el cabo por donde la tea comunista ponga fuego a la venerable Europa.

Es la consigna de Sión lanzada por el comunismo y la judería.”

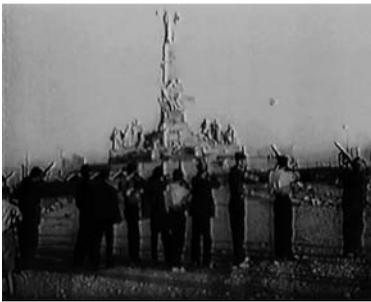
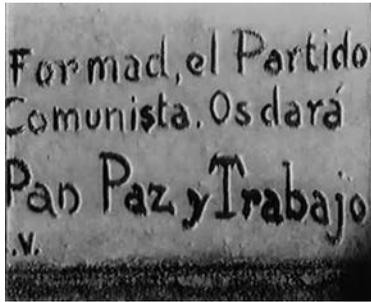
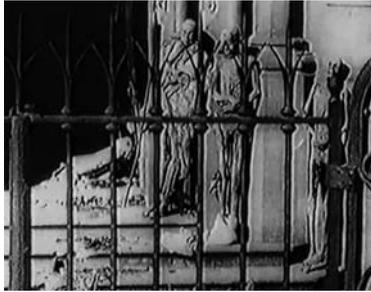
Ahora bien, si esos cuatro films demuestran la proyección y rentabilidad que el episodio de las Salesas tuvo en el contexto internacional y, sobre todo, las condiciones espectaculares (voyeurísticas, emotivas y obscenas) que la convertían en

14. Según su exposición, la profanación precede al episodio del Alcázar de Toledo y ambos se presentan como anteriores a la muerte de Calvo Sotelo y a la rebelión de España, es decir, al comienzo de la guerra.

pieza ideal para excitar las conciencias, el film que asienta un montaje eficaz y duradero es *España heroica / Helden in Spanien* (Otto Lins-Morstadt y Joaquín Reig Gozalves, 1938)¹⁵. Sin lugar a dudas la obra de propaganda más lograda de cuantas fabricara solo o en colaboración el franquismo en guerra, *España heroica* parte de la convicción de que la secuencia cinematográfica de *Reportaje del movimiento...* es autoacusatoria y que, por consiguiente, más que comentar la ofensa, basta con mostrarla y silenciar la voz del original. El dramatismo de la música en movimiento climático y la cadena destructiva, igualmente ascendente, de las imágenes acentúa la denuncia. Este film aprovecha de *Geißel der Welt* la asociación iconográfica de las verjas, así como la relación causal del esquema plano/contraplano, e intensifica el clima de caos que gobierna el fragmento, mediante una sobreabundancia de planos rebosantes de violencia plástica (incendios, humos, ruinas, agitación de masas), algunos al borde de la ilegibilidad, pero creadores de asfixiante atmósfera; todo ello conducido por un ritmo implacable de montaje. La voz de Reig, quien narra su propia obra, es sobria y dramática para no restar impacto a las imágenes: “Rusia envía como embajador suyo a España a Moisés Rosenberg”. No carece de sentido el lapsus de atribuir un nombre judío a quien se llamaba Marcel, sobre todo si el acto fallido procede de un militante del NSDAP como era Reig.



15. Consúltese M. NICOLÁS, ya cit., a propósito de la relación entre las dos versiones alemanas y la española.



El montaje de las imágenes supuestamente profanatorias concluye con una suerte de *firma* por parte del Partido Comunista (fotograma 9), no carente de dramática ironía. A continuación, el ritmo se dispara (los fotogramas reproducidos aligera la secuencia) para concluir mediante la asociación de las Salesas con otra serie documental de inmensas proporciones sacrílegas: el fusilamiento del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles. Esta ‘atracción’ sería decisiva, pues emparejó para la posteridad los dos más terribles motivos del ‘martirio de las cosas’: uno por falsificación e impericia del enemigo (las Salesas); otro, por exceso de teatralidad, una farsa (el fusilamiento). Y la combinación de ambos será, como veremos, explosiva... y duradera¹⁶.

CRISTO FUSILADO

Ningún mérito cabe escatimar al montador Reig por su eficaz asociación de motivos, pero ambas escenas sacrílegas ya habían aparecido unidas en 1936 (probablemente en octubre) en un documental monográfico que dedicó el noticiero *Éclair Journal* a la guerra de España bajo el título de *La gran angustia española*. Su fuente declarada no era el cine, sino la fotografía. Precedidas de dos carteles que aludían a su previa publicación en la prensa ilustrada francesa, se reproducían dos instantáneas de cada caso, no coincidentes solo en parte con la serie cinematográfica citada. No iban rigurosamente seguidas, sino que mediaba algún metraje entre ellas.

16. *Helden in Spanien*, sin embargo, utiliza un montaje distinto: a los planos de la llegada de Rosenberg siguen algunos (en realidad, los mismos que en *España heroica*) de caos y destrucción, pero una interpolación de Dolores Ibárruri, icono a su vez conocido en el mundo entero, subrayaba la responsabilidad comunista. El montaje concluía con el fusilamiento, montado sin dilación con algunos planos de las Salesas.



Efectivamente, *La petite Gironde*, periódico moderado de Burdeos, había dado a la luz el 29 de julio de 1936 una foto de la entrada del convento de las Salesas, encabezando su reportaje “La révolution espagnole” y, por su parte, el semanario *L’Illustration* había publicado un álbum fuera de serie en agosto del mismo año con fotos del fusilamiento del S.C.. No fueron los únicos, pero la asociación parecía imponerse de manera natural¹⁷.



Un peloton s'exerce au tir contre le Christ de la « colline des Anges », aux environs de Madrid...



... puis, la statue ayant été abattue, ses débris jonchent les marches du monument.

FANATISME ANTIRELIGIEUX

17. Véase sobre el tratamiento de la guerra civil por la prensa francesa, FRANÇOIS FONTAINE: *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, París, Berg International, 2003. Una consideración en la que no podemos entrar aquí por razones de espacio es la que afecta a los reencuadres de la foto: en principio, esta quedaba reencuadrada en función de las exigencias del formato de revista en el que se instalaba, pero un examen atento advierte motivos que no pudieron aparecer y desaparecer accidentalmente (la mujer que hay al lado derecho de la foto, el niño en el izquierdo...).

El acto representado en el fusilamiento tenía todo el sabor de un deicidio y resultaba conmovedor, aun desconociendo las coordenadas concretas en las que tuvo lugar. Como había sucedido con el fragmento de las Salesas, la brevísima secuencia cinematográfica de tres planos (fotogramas 14, 15 y 16 de la serie de *España heroica*) había sido difundida por los más conocidos noticiarios internacionales causando grave daño al prestigio republicano. Difusión implica necesariamente remontajes distintos que circularon, sin ninguna aspiración a la exhaustividad, por *British Paramount News* (17 de agosto de 1936), *Universal Talking News* (24 de agosto), *Pathé Journal* (13 de agosto) e, incluso, en noviembre de 1936 pasaron a *Fox Movietone News*. A diferencia de otras escenificaciones del anticlericalismo y la profanación (la de las Salesas, sin ir más lejos), esta secuencia atentaba contra la médula misma de la fe cristiana y lo hacía incorporando un anacronismo (el fusil) que se había cobrado no pocas víctimas en esos días. Las nada militares zapatillas de los implicados, el nulo alineamiento del pelotón de ejecutores, la disparidad de armas y su no menos variopinto vestuario confieren a la imagen algo ciertamente farsesco, como sucede en muchas burlas anticlericales, pero el efecto hiriente del Sagrado Corazón pasado por las armas no disminuye por ello.

Ahora bien, la violencia simbólica que transmitía el acto a simple vista escondía sentidos más ricos surgidos de la significación de esa efigie en la liturgia y del papel que históricamente se había asignado al monumento en España. ¿Cuál era, pues, el sentido de esa imagen imponente recortada contra el cielo que el improvisado pelotón de milicianos se aprestaba a fusilar?¹⁸

El Corazón de Jesús posee una compleja significación en la liturgia cristiana que no podemos siquiera resumir en estas páginas, pero que apunta en dos direcciones: la acción de gracias por la riqueza insondable de Cristo (cuyo origen se halla en Efesios 3,8) y la contemplación reparadora del corazón traspasado de Cristo (procedente de Juan 19,37). Esta segunda implica la reparación del amor herido y, desde los tiempos de los Padres, representaba la Iglesia naciendo del costado abierto de Jesús, como Eva había surgido del costado de Adán dormido; igualmente, el brotar de sangre y del agua simbolizaba el bautismo y la Eucaristía¹⁹. Pocas veces la dialéctica entre abstracción simbólica y materialidad obscena (sangre manando del corazón, pecho abierto, corona de espinas...) ha volado tan alto. De ahí, la profusa variedad de la iconografía, que va de lo *kitsch* hasta lo morboso.

Ahora bien, este sentido litúrgico se enriquece con otro históricamente más preciso que concierne a España: siguiendo una revelación hecha al jesuita Francisco Bernardo de Hoyos en 1733 en Valladolid, España se perfilaba como el lugar privilegiado de realización del reino de Cristo. Esto es precisamente lo que acuña

18. Véase el documentado estudio de GIULIANA DI FEBBO: "Reinaré en España", en *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée, 2002, págs. 57-66. De la misma autora, *La Santa de la Raza: un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Barcelona, Icaria, 1988 (original italiano de 1987).
19. A.G. MORTIMORT: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, Herder, 1992, págs. 997-998.

la divisa que acompaña a la efigie: “Reinaré en España y con más veneración que en otras partes”. La ‘Gran Promesa’, como se denominó desde entonces este mensaje profético, condicionará en adelante el culto al Sagrado Corazón.

La profecía no quedó en quimera, sino que se encarnó el 30 de mayo de 1919 en un lugar muy particular: el Cerro de los Ángeles, situado, y no por casualidad, en el centro geográfico de la Península Ibérica. En esa fecha, Alfonso XIII, en representación de la monarquía española, inauguraba un monumento que sancionaba la consagración oficial del país al Sagrado Corazón de Jesús, certificando así la sólida alianza entre Iglesia y Monarquía. Si un gesto afirmaba que España era esencialmente católica residía en la construcción y consagración de este monumento. Puede el lector deducir la importancia de la identificación entre catolicismo e hispanidad en los convulsos años veinte y, sobre todo, a partir de la proclamación de la República. De hecho, los actos conmemorativos del II Centenario de la profecía, en 1933, tuvieron un cariz particularmente reivindicativo frente al laicismo de la República. No es de extrañar que el Cerro de los Ángeles fuera bautizado como el “Altar de la nación”.

A tenor de lo expuesto, el ademán del fusilamiento que los milicianos realizaron (en realidad, simularon) ante las cámaras de la prensa y de los noticiarios el 7 de agosto de 1936 cobraba una dimensión múltiple (sacrílega, política, social...). Los actos de desagravio con que respondió el bando nacional no se hicieron de esperar y Burgos, Salamanca y otras ciudades fueron escenarios propicios, desde que la noticia fue difundida²⁰. Comoquiera que unos días antes (en la madrugada del 3 de agosto) un avión republicano hubiera lanzado unas bombas sobre el templo del Pilar en Zaragoza, la combinación de milagro (no causaron daños considerables) y desagravio brindó una oportunidad ceremonial de lo que Álvarez Bolado denominó la ‘movilización de las vírgenes’²¹. Hilari Raguer nos refiere la solemnidad del acto que el 20 de agosto se celebró en el *sancta sanctorum* nacional, Salamanca para desagravio al Sagrado Corazón. Con un presbiterio ocupado por las autoridades civiles y religiosas y representantes de las congregaciones así como de milicias cívicas en las gradas, el acto fue una representación de guerra religiosa en la que la fusión de los componentes religiosos y de milicias revivían, para una coyuntura de guerra, el pacto sellado entre Monarquía e Iglesia en 1919:

“Revestido de pontifical, el Dr. Pla y Deniel ofició la exposición solemne del Santísimo Sacramento. Vino después una alocución del canónigo Castro Albarrán, quien, entre otras cosas, dijo: “¡Cuántos mártires, estos días, en España! ¡Qué hermoso cortejo de obispos, de sacerdotes, de religiosos, de vírgenes, de cruzados! ¡Sí, España entera es hoy una mártir!”. Terminó la función, que duró una hora, dán-

20. *Diario de Burgos* de 18 de agosto de 1936; *El Adelanto* del 19 de agosto de 1936; la primera y escandalizada noticia se daba a conocer por Radio Castilla.

21. Aunque la definición procede de una obra anterior suya, véase más argumentado en ALFONSO ÁLVAREZ BOLADO: *Para ganar la guerra, para ganar la paz. Iglesia y guerra civil: 1936-1939*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1995, pág. 43; en donde asocia los actos de reparación por el bombardeo del Pilar con los del Cerro de los Ángeles.

*dose estruendosos vivas al Sagrado Corazón, a la Virgen del Pilar, a Cristo Rey y a España*²².

ELIPSIS Y ALUSIONES

Cuando en 1937, la Sección Iberoamericana de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS se propuso resumir en un documental concebido para su difusión en los países de su competencia el curso de la guerra (*La guerra en España*, Antonio Solano, 1937), no dudó en dar protagonismo a ese *acto satánico*:

“El Cerro de los Ángeles. Aquel monumento que como expresión de fe del pueblo español fue erigido en el mismo centro de España al Sagrado Corazón de Jesús fue destruido también por los enemigos de Dios y de la patria. [Fondo sonoro del Cara al sol] He aquí una prueba evidente del respeto que dicen sentir por la religión católica los secuaces de Moscú, los sin Dios y sin patria. Un pelotón de desalmados fusiló la piedra que simbolizaba la sagrada imagen. Se asegura que más tarde fue volado por la dinamita. Los edificios que rodean el monumento sufrieron los destrozos de la aviación enemiga, que, una vez en posesión de los soldados de España el cerro de los Ángeles, se dedicó a bombardearlos intensamente.”

Lo significativo de este montaje, que se realizó tras la recuperación del Cerro por las tropas nacionales (7 de noviembre de 1937), es que no reproduce los tres planos de la secuencia sacrílega, sino que se limita a evocarlos verbalmente, con la pérdida de impacto que ello entraña; en cambio, impone la imagen de la ruina coronada por la bandera nacional, siguiendo una pauta característica de la toma militar de posiciones. Se diría que el éxito de la reconquista resulta más relevante que la condena sin paliativos del enemigo por sus atrocidades. ¿Predilección por la hazaña en lugar de apuesta por el victimismo? ¿O, más bien, imposibilidad de disponer de las imágenes sacrílegas? Esta ausencia entraña una incógnita sumamente interesante.

22. Las citas textuales proceden de *El Adelanto*, 21 de agosto de 1936 y las tomamos de HILARI RAGUER: *La pólvora y el incienso. La Iglesia católica y la Guerra Civil española (1936-1939)*, Barcelona, Península, 2001, pág. 106.



Sigue una panorámica cuyo recorrido es éste:



122

El plano siguiente, también con panorámica, muestra la ermita situada al lado del monumento:



Tampoco *¡¡Madrid!! Cerco y bombardeo de la capital de España*, el documental lanzado por la lisboeta Films Patria en 1936 (segunda versión portuguesa en 1938)²³ contiene los esperados planos (ni siquiera las fotos) del fusilamiento

23. Se trata de un episodio de una serie titulada *¡Arriba España! La Reconquista de la Patria*.

to. El fragmento está rodado tras la toma de la posición en noviembre y su énfasis es diáfananamente militar, en relación con el avance hacia Madrid. Tal vez en este momento las sacrílegas imágenes habían circulado por los noticieros internacionales, pero no estaban en manos de los nacionales todavía. No faltan, sin embargo, de la narración:

“Nos dirigimos ahora para las trincheras en la primera línea de fuego en el Cerro de los Ángeles. Después de un tremendo combate, los legionarios y regulares tomaron el cerro, colocando la gloriosa bandera bicolor sobre las ruinas del grandioso monumento erigido al Sagrado Corazón de Jesús que los marxistas, odiosa y brutalmente, fusilaron y destruyeron.

Desde las trincheras del cerro de los Ángeles, podemos ver a los milicianos rojos a escasa distancia, ocultos tras los árboles. De vez en cuando, el nutrido fuego de sus ametralladoras y fusiles obligan a nuestros soldados a responderles con éxito”. La carta para la madrina. Una pequeña bandera portuguesa colocada por uno de los legionarios que tomaron el Cerro de los Ángeles”.



Estas dos ausencias de los planos del acto sacrílego contrastan con la variedad de tomas y fotos que se refieren al cerro. Y es que este tuvo una agitada vida militar. Los milicianos que dinamitaron el monumento y, previamente, escenificaron el fusilamiento perdieron la posición a manos de los mencionados legionarios el 7 de noviembre. Lister, que se hallaba concentrado con sus tropas en Perales del Río, lo recuperó fugazmente entre el 19 y el 20 de enero de 1937, para serle

arrebatado definitivamente poco después. Lo curioso de estos avatares radica en que ponen de manifiesto la vida relativamente autónoma de las imágenes que reflejan el hecho simbólico respecto a los hechos bélicos. De los distintos cambios de dueño datan otras tantas ilustraciones que añaden nuevas perspectivas a las ya fijadas, sin lograr jamás alcanzarlas en valor mediático.

Por ejemplo, la revista ilustrada española *Fotos*, nacida el 25 de febrero de 1937, consagraba un extenso reportaje en su segundo número (6 de marzo de 1937) a la cuestión: “Jesús en los escombros”, redactado por Pablo Sigüenza como un miembro de la avanzadilla que conquistó definitivamente el cerro. El relato no ahorra ningún componente morboso. Valga como ejemplo la literatura macabra que desenfunda el narrador para referirse a la cabeza del Cristo: “Ya en ella no se parecía el gesto de piedad y perdón con que nos miraba; es una calavera tratada por un monstruo que después de descarnarla mastica los huesos de su cráneo”²⁴. Y, a continuación, expone la decisión de generar documentos: “Lo hemos visto y nos llevamos documentación gráfica para enviar al mundo la verdad de la causa de nuestro motivo”. El texto, de tres páginas, contiene seis fotografías que corresponden al estado del monumento una vez dinamitado, es decir, con posterioridad a su reconquista. Pese a todo, algunos pies de foto se permiten elucubraciones sobre la destrucción que denotan un buen conocimiento y estudio del contenido de la foto del fusilamiento: “Restos del monumento al Sagrado Corazón de Jesús —dice— destruido por las hordas rojas. Esta es una de las páginas más monstruosas y repugnantes del marxismo. Después de simular el fusilamiento *arengados por una mujer con entrañas de fiera*, fue demolido por la artillería y la aviación” [cursiva nuestra]²⁵. Esta mujer aparece efectivamente a la derecha de la instantánea solo en algunas versiones, pues otras sufrieron recortes para adaptarse al formato de la revista ilustrada que las publicaba²⁶.

Todo lo anterior lleva a pensar que las imágenes de la profanación, simuladas ante la prensa internacional por los milicianos, circularon ampliamente por noticiarios del mundo, pero la cinematografía nacional tardó en poseerlas y, en todo caso, utilizarlas, lo que no sucedió hasta (según nuestros conocimientos) *Geißel der Welt*, cuyo montaje data de finales de 1936 y fue realizada por la Hispano Film Produktion, con sede en Berlín. Sin embargo, sigue sin esclarecerse la razón por la que este metraje no se recogió en las producciones de Falange, siendo que Reig desempeñaba un papel de gozne entre Berlín y la cinematografía del partido²⁷.

Ahora bien, si unos no tuvieron acceso a ese material que tan útil les podía ser y debían reemplazarlo pobremente por la narración verbal, otros —los republicanos— necesitaban evitarlo. *Reportaje de la Causa de los prisioneros del Cerro Rojo* es un incompleto fragmento cinematográfico dedicado al juicio de 83 acusados nacionales capturados tras la toma del Cerro por Lister que se celebra en Madrid.

24. “Jesús en los escombros”, *Fotos* nº 2, 6 de marzo de 1937, sin paginación.

25. Op. cit., sin paginación.

26. El número siguiente de la misma revista, un pie de una foto, que había de ser anterior a la toma de la posición, se lamentaba: “En el fondo el Cerro de los Ángeles en Getafe. Sin Jesús en las alturas, que las hordas lo convirtieron en escombros. Nuestros soldados vigilan las carreteras con las ametralladoras a punto” (*Fotos* nº 3, 13 de marzo de 1937, sin paginación).

27. Los datos cronológicos más completos de las producciones alemanas se encuentran en la tesis doctoral de M. NICOLÁS, ya cit.

Aun cuando el reportaje tiene muy escaso interés y los planos se limitan a filmar los accesos y pasillos de la sede de la causa, sí nos es útil por dos razones: la primera, la omisión absoluta del acto sacrilego; la segunda, la reivindicación del cambio de nombre —Cerro rojo— en reconocimiento a la ayuda soviética que sostenía el tenso frente de Madrid. Una loa de la justicia republicana que encierra, en realidad, la lucha simbólica por rebautizar un lugar de memoria de la tradición monárquico-religiosa española.



DESAGRAVIOS, CEREMONIALES Y TÓPICOS

En la señalada fecha del 18 de julio de 1939, año de la Victoria, se celebró la Fiesta de desagravio al Sagrado Corazón en las ruinas del Cerro de los Ángeles. Del asentamiento de ese motivo visual en el franquismo dan cuenta varios reportajes que el noticiario exclusivo y oficial a partir de 1943 editará, el primero de los cuales data de 1944 (76 A) y el segundo del año siguiente (120 A).

Lo realmente significativo de este lugar de memoria es que el monumento destruido fue mantenido en estado de ruinas como una forma de perpetuar el recuerdo del sacrilegio del enemigo, decidiendo construir frente a él, como en un espejo, uno nuevo y más moderno que diseñaría el mismo escultor, el ya anciano Aniceto Marinas²⁸.

El motivo de la persecución religiosa en España se convirtió en un tópico indestructible, es decir, un género reconocible y relativamente autónomo dentro de la interpretación franquista de la guerra civil. Lo fue por el carácter de cruzada con que la Iglesia invistió el ataque a la República y que el discurso oficial franquista mantuvo incólume durante décadas. Sus imágenes emblemáticas, que provocaban horror y estupefacción, fueron capitaneadas por estas dos series, de manera que jamás abandonaron el recordatorio de los peligros que acechaban a España. No hubo, pues, texto sobre la guerra que no versara en parte sobre los

28. De la inauguración del nuevo monumento en 1965 da cuenta una noticia de NO-DO (1174 A) titulada "Altar de España". Vide *infra*.

asesinatos de religiosos, los sacrilegios y los colocara en serie con la persecución secular de la Iglesia católica desde el Imperio romano. El resumen publicado de la *Causa General* le dedicaba un apartado (el quinto, titulado “Persecución religiosa”) y no faltaron pruebas de crímenes y vejaciones, destrucciones materiales y profanaciones que procedían tanto de documentos como de testimonios²⁹.

Un libro de fotos vio la luz en 1939: *Via Crucis del Señor en las tierras de España*; el texto que lo acompañaba era obra del poeta Manuel Augusto (García Viñolas)³⁰. Comoquiera que el bardo en cuestión era a la sazón una de las figuras clave de la propaganda cinematográfica (Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, desde su creación en abril de 1938, director de cine...)³¹, no puede extrañar que la obra conociera un destino en la pantalla bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia y producida por el mismo D.N.C. El documental se estructuraba como un viacrucis, con sus estaciones y la alegoría de la Pasión de Cristo sirviendo de palimpsesto para una visitación de la guerra civil, corolario de una persecución ininterrumpida contra los cristianos.

La estación número XI se abre con la foto del fusilamiento (la primera de nuestra serie) y, a renglón seguido, surgen fotos de las Salesas de Barcelona, aun cuando no se trate de las mismas que hemos reconocido en los montajes cinematográficos, prefiriendo la imagen fija probablemente por su calidad. Acompañando este montaje asociativo de escarnio a lo sagrado, con la figura del miliciano desaharrapado en el centro, la voz enfática del narrador se expresa con unas palabras ampulosas y de retórica hueras:

“Jesús crucificado. Aquel que crucifica, que destruye tu cruz, pues en dos mil años ¿no había de enriquecerse el mal? Bajaron hasta el fondo de la tierra. Y decían: ‘Si la cruz arraigó, nosotros podemos arrancar el árbol; si sus raíces conmueven ya la entraña de la tierra, pues con las manos arañaremos el sepulcro y estos huesos anti-guos, con textura del tiempo, ¿no valdrán para los perros de la calle? ¡Oh, Señor, no estaba en fin agotado en la muerte! El hombre puede todavía apuñalar los ojos de este Cristo”.

La persecución religiosa había adquirido vida propia; la guerra de España se convertía, así, en un hito de un suplicio eterno.

29. *La dominación roja en España. Causa General* (Madrid, Publicaciones Españolas, 3ª edición, 1953) menciona precisamente el simulacro de fusilamiento (reconociéndolo como tal, pág. 192) y adjuntan fotos del acto. No falta tampoco la mención de las momias del convento de las Salesas de Barcelona (pág. 191) ni sus fotos.

30. MANUEL AUGUSTO: *Via Crucis del Señor en las tierras de España*, Madrid, Editora Nacional, 1939.

31. Había sido el autor del primer documental producido por el D.N.C., *Prisioneros de guerra* (1938) y proseguiría su tarea con posterioridad.



ASENTAMIENTO Y TIPIFICACIÓN

Las imágenes no dejaron de circular. A pesar de la fuerza espectacular de su contenido visual, del choque emocional que provocaban, fueron perdiendo concreción para encarnar ideas generales. Se convirtieron en símbolos esclerotizados y se enraizaron en la memoria de generaciones como un aspecto terrible, incomprensible y salvaje de la revolución española. No lo fueron, claro está, igual para todos, pero su mera mención disparaba el sobrecogimiento de horror, como lo hicieron los cadáveres alineados ante una tapia en Badajoz que filmó René Brut o la mirada al cielo de los civiles madrileños aguardando presa del pánico las bombas sobre una ciudad abierta, que captó Roman Karmen, o también el exilio de familias enteras de republicanos en las cercanías de Irún, Le Perthus, Cerro Muriano o los alrededores de Madrid; obra de fotógrafos y camarógrafos. Sería la antítesis de las gloriosas (aunque desgarradas) imágenes del Alcázar de Toledo o, en el bando opuesto, la defensa heroica de la nueva Numancia, Madrid. Tanto es así que veinte años más tarde, cuando el régimen de Franco relajó algo la ten-

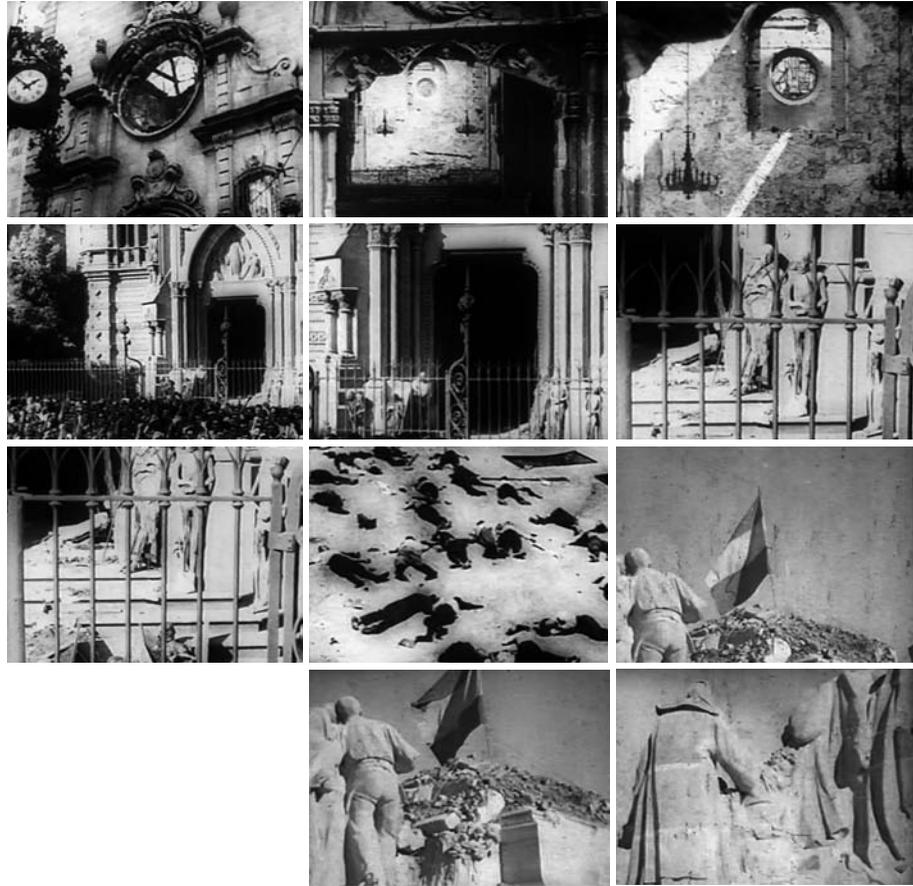
sión de su discurso sobre la guerra, apeló a las nuevas generaciones vanagloriándose de sus méritos en la consecución y mantenimiento de la paz, aligeró su lenguaje ofensivo, tendió una mano (solo una) a sus enemigos arrepentidos y filtró las imágenes de antaño en su faz más traumática, pero mantuvo su fidelidad hacia estas dos series icónicas³². Dos momentos definen bien la perpetuación de las series en un contexto de cambio: el que lleva de 1959, conmemoración de los veinte años de la victoria, a 1964, éxtasis del régimen con motivo de la campaña de los “XXV años de paz”.

El camino de la paz (Rafael Garzón, 1959) representó un primer esfuerzo en el ámbito cinematográfico por la distensión parcial. Partiendo del metraje disponible en el archivo de la Filmoteca Nacional, esta producción de NO-DO narrada por la moderna voz de Matías Prats varió sensiblemente el tono de antaño. El franquismo podía enseñorearse a la sazón de haber superado la hambruna, proyectado un desarrollo económico incipiente que apuntaba al bienestar y, sobre todo, de una paz duradera. No en vano, los artífices del proyecto escogieron por título ‘El camino de la paz’, sustituyendo al de ‘Victoria’, aunque, en realidad, superponiéndolo a él. Todo aparecía más comedido y discreto, aunque los valores sostenidos no variaban en lo sustancial. Incólumes permanecen, en medio de una lectura algo desdramatizada de la guerra, la de los cadáveres del patio del Cuartel de la Montaña en Madrid y los de las momias de las Salesas. Esta es la locución correspondiente al fragmento:

“El incendio, la profanación y el saqueo realizadas [sic] por la masa lo encontraban justificado. Para aplacar los más bajos instintos del sectarismo, la Iglesia, como tantas veces, sufrió la brutal acometida de la barbarie, primero, el insulto y la calumnia; la tea incendiaria después. Y ni ante lo sagrado de una sepultura se detendrán, alentando sus huesos resecos y sus cadáveres momificados.”

Los primeros tres fotogramas proceden de los planos que en *España heroica* preludiaban la irrupción de las momias; a continuación, la secuencia de estas aparece condensada en tres planos (recuérdese la panorámica que unía a los dos últi-

32. Claro que no son las únicas: las del Alcázar de Toledo, las del cuartel de la Montaña en Madrid, las de la entrada de las tropas franquistas el 28 de marzo en Madrid... también conformaron este imaginario, pero su tema no nos compete aquí.



33. Así, por ejemplo, una de las victorias más celebradas en el film es la astucia de Franco para evitar la participación de España en la Segunda Guerra Mundial luchando contra las presiones asfixiantes de Hitler. Franco aparecía así como un estratega de la paz, tanto como de la guerra.

mos). La referencia al asalto al Cuartel de la montaña de Madrid es de rigor cuando a la idea de represión se refiere el franquismo y en ese sentido la foto célebre se adapta sin dificultad al cine (fotograma 8). Por último, un movimiento de cámara engarza tres fotogramas del cerro, que no proceden de la secuencia del fusilamiento (la cual, en cambio, es aludida en la locución), sino de *¡¡Madrid!! Cerco y bombardeo de la capital de España*, analizado más arriba.

Más significativa sería todavía la incorporación de estos fragmentos en *Franco ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), proyecto de hagiografía del dictador en cuanto columna vertebral y casi único signo de identidad del régimen, concebido por la imagería del ministerio de Fraga Iribarne para la celebración de los XXV años de paz. En primer lugar, este film no se ocupaba (a diferencia de *El camino de la paz*) de la guerra civil, sino de la vida de Franco (en apariencia) y su campo semántico abarcaba mucho más que los éxitos estratégicos de 1936³³. Pero, además, el director tomaba la sintomática decisión de ‘omitir’ la guerra de una manera que resultaba a la vez astuta (lo que no es sinónimo de

insincera) e inexacta. Se ocupaba de los desórdenes del 36, del Alzamiento, de los primeros compases del conflicto... hasta la exaltación de Franco a la Jefatura del Estado. En ese punto, suspendía abruptamente un relato que el espectador de 1964 aguardaba con el peso de la costumbre, se colocaba él mismo ante los rollos que contenían metros y metros de película de guerra y expresaba su determinación de no mostrarlos para superar los conflictos entre los españoles. Tal decisión resulta fundamental para evaluar adecuadamente el valor añadido de las imágenes mostradas³⁴. Pues bien, pese a esta cirugía, prevalecían (y, por tanto, también potenciaban su significación) las correspondientes a las Salesas y al Cerro de los Ángeles.

Ya no se habla de una guerra entre españoles, sino de un escalofriante episodio de saña revolucionaria cuyo protagonista es la masa, musicalizando la secuencia con demoníacos coros que transmiten sensación de irrealidad y pesadilla:

“Madrid está en poder de la masa y el salvajismo culmina sin el menor freno del gobierno. Se reproducen los incendios, las profanaciones, los asesinatos y la apacible palabra paseo se enriquece ya para siempre con una acepción trágica.”

130

La secuencia, cuya reproducción abreviamos, arranca en Madrid con el asalto al Cuartel de la Montaña. Sus consecuencias aparecen plasmadas en la celeberrima



34. El relato sintético de la guerra se hacía por boca de Manuel Aznar y desde el modernísimo y desdramatizado escenario de la Feria Internacional de Nueva York.

foto de los cadáveres extendidos en el patio. El motivo narrativo de este fragmento es homogéneo: Madrid. ¿Cómo entonces ha podido deslizarse el episodio de las Salesas, que tuvo lugar en Barcelona, sin que la locución se sienta en la obligación de precisarlo? Ni siquiera es lógico introducir el Cerro de los Ángeles sin especificar su emplazamiento. En ambos casos, las imágenes están en lugar de una idea y en detrimento de los hechos que representan, pues es impensable atribuir a los autores desconocimiento respecto a los referentes. Son iconos de la revolución destructiva y la profanación emprendida por las masas y aportan la virulencia visual necesaria al servicio de la narración verbal.

Recuperemos, pues, el proceso evolutivo de nuestras secuencias. Contrapropaganda, decíamos; ofrenda inadvertida a la causa enemiga. Más tarde, con la distancia de los años, enquistamiento. En esa acepción se encontraría cómodo el franquismo de los sesenta, demonizando los excesos de un gobierno —el republicano— carente de control sobre sus súbditos e identificado con el desorden.

Sin embargo, entre las dos películas franquistas analizadas que garantizan la firmeza del uso tipificado, se incrusta la sorprendente utilización que hace del mismo material *Mourir à Madrid*. Realizado por Frédéric Rossif en 1963, la cinta constituye una encendida denuncia de la connivencia europea (y francesa en particular) con un régimen heredero de los fascismos. Film demoledor contra el franquismo cuando este se enseñoreaba de la paz, el bienestar y llamaba a las puertas de Europa, Rossif había burlado aviesamente al gobierno español que concedió permiso para rodar un producto de sabor antropológico, *Espagne éternelle*. Hostil al régimen, *Mourir à Madrid* se movilizó en busca de imágenes de archivo y halló e incorporó parte de la secuencia de las Salesas atribuyéndole una coyuntura errónea: inmediatamente después de las elecciones generales de febrero de 1936 y en el marco de los violentos enfrentamientos que desembocaron en el asesinato de Calvo Sotelo.

Este considerable error de precisión confirma que los iconos estaban desprendidos del tiempo histórico, que gravitaban en un espacio de permanente disponibilidad. Pero dice también que la migración de estas imágenes se hizo desde una fuente indirecta, probablemente *La peste rouge*, film que —como vimos— hacía el mismo batiburrillo cronológico. No es descartable que existiera entre uno y otro film algún remontaje, pero resulta elocuente la promiscuidad entre obras de tendencia ideológica tan enfrentada que hicieran uso de un arsenal icónico siempre disponible y sin exigir patentes ideológicas para ser convocado.

No será éste el único enigma que nos tiene reservado la década. La serie *Imágenes*, documentales monográficos semanales editados por NO-DO desde 1945, dio a la luz un sintomático “La Gran Respuesta. Cristo fusilado II” (nº

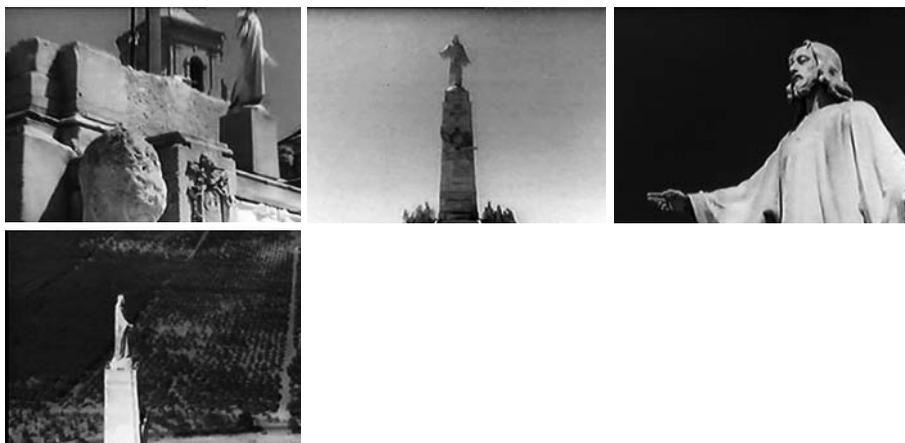
988, 1963) que giraba en torno al *leitmotiv* “Saulo, ¿por qué me persigues?”. Este film dirigido por J. Font-Espina y Jorge Feliú inscribe las imágenes del fusilamiento del S.C. en una cascada de montaje conceptual de denuncia del comunismo internacional y acusación contra la persecución religiosa. Bajo un aspecto estético moderno, laten los ecos de *Vía crucis del Señor en las tierras de España*. Algo estaba cambiando o, cuando menos, vacilando, pues “Altar de España” (NO-DO n° 1174 A, 1965), cuyo tema es ni más ni menos que la inauguración del nuevo monumento al Sagrado Corazón en el Cerro, pasa sobre ascuas por los acontecimientos terribles de 1936, celebrando en cambio la reanudación del espíritu de 1919 (consagración de la nación al S.C. por Alfonso XIII). Las imágenes de antaño son un pórtico, relatado en estilo seco y telegráfico, lejos de la florida retórica habitual en el franquismo hasta el momento:

“En julio de 1936, las milicias rojas fusilaban la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles. Este es el estado en que quedaron las imágenes del monumento, que había sido inaugurado por Alfonso XIII el año 1919.

En la nueva obra escultórica, de diferente estilo y composición, se repiten los grupos que representaban a la Iglesia Militante y Triunfante a los cuales se han añadido ahora los de la España Misionera y Defensora de la Fe... El nuevo monumento se alza frente a las ruinas del antiguo...”

132





Una vez más, *España heroica* se confirma en el origen del montaje, pero el nuevo estilo cinematográfico basado en el *zoom*, las tomas aéreas y el montaje corto confieren un aspecto espectacular nuevo que parece converger con el desplazamiento del centro de la noticia a la fórmula de la consagración leída por Franco.

ICONOS DE UN REPERTORIO UNIVERSAL

Si contra todo pronóstico *Mourir à Madrid* apelaba a fuentes poco hermanadas ideológicamente para sostener su discurso sobre la violencia anticlerical con ayuda de las tipificadas imágenes de las Salesas, *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1976) no dudó en recurrir a las del fusilamiento del Sagrado Corazón en un momento clave de su metraje. Este soberbio documental, rodado durante la Transición, se estructuraba en torno al testimonio de muchos protagonistas de la guerra. Debido sin duda a su rodaje semiclandestino (realizado, en parte, fuera de España), el acceso al material de archivo debió ser difícil y los materiales aportados muy pobres en lo que respecta a la producción nacional (no así a la anarquista). Se trata sobre todo de planos de recurso, muchos de ellos procedentes de fotografías, incluso publicadas en prensa. La escasez y la modestia reavivan la significación de las fotos del cerro, las cuales irrumpen en medio del subyugante relato de Jaume Miravittles sobre la convulsa Barcelona tras la sublevación y, en particular, la ejecución de los militares alzados, en agosto de 1936.

Bajo el epígrafe ‘Violencia’, el ex comisario de propaganda de la Generalitat de Cataluña describe la escena patética de la que fue testigo presencial por petición expresa de uno de los condenados: Lizcano de la Rosa. “Había odio por las dos partes”, dice. Tanto era así que en el momento de disparar, algunos milicianos que se encontraban entre el público descargaron sus propias pistolas y fusiles

contra los ajusticiados. En ese momento se produce la asociación con el famoso fusilamiento del S.C.: temática, desde luego, pero también representación del odio de los milicianos, que respondía al odio del adversario. Camino acude a un arsenal ya fruido y parece considerar que esa imagen condensa cuanto entraña el clima de las primeras semanas. Claro que se trata de Getafe y no de Barcelona; claro que el fusilamiento simbólico y el humano difícilmente pueden equipararse; más aún, el S.C. no es aquí convocado en virtud del acto de profanación que encierra, sino desprendido de su sentido religioso. Por demás, una descarga de fusilería que se deja oír en la banda sonora restaura su impacto perceptivo. *La vieja memoria* daba un paso adelante respecto a *Mourir à Madrid*, y lo hacía desde un terreno que nada debía ya a la propaganda ni a la contrapropaganda; era por el contrario expresión de este espíritu tan analítico característico, se diga hoy lo que se diga, de la Transición española.



134

Si de análisis se trata, *The Spanish Civil War*, producida por Granada Televisión y dirigida en 1982 por David Hart con el asesoramiento de Ronald Fraser, Hugh Thomas y Javier Tusell, se quería un documental histórico riguroso construido en la clásica forma británica: conducido por una *voice over* expositiva, provisto de un guión sólido, puntuado por declaraciones de especialistas, debidamente documentado fácticamente y con un material de archivo considerable, amén de un rodaje en los lugares. Su segundo capítulo (de los seis que conformaban el conjunto) llevaba por título “Revolution, counter-revolution and terror” (Revolución, contrarrevolución y terror) y trataba de desenredar una de las guerras contenidas en el interior de la guerra civil, a saber: la social. Su tema era, por tanto, el desencadenamiento de la furia revolucionaria, el ansia de venganza, que produjo el golpe militar y que llevó aparejado el ensayo de métodos libertarios

unidos a actos incontrolados, al tiempo que la venganza contrarrevolucionaria nacional. Un lugar de honor correspondía, como es lógico, a la singular experiencia barcelonesa en manos del anarcosindicalismo. El proceso que aboca a las imágenes de las Salesas es de una lógica inapelable por parte del narrador: “La industria había sido colectivizada. Barcelona celebraba la revolución. La revolución no era solo júbilo; también era sangre, la sangre de sus enemigos”. Inmediatamente, irrumpe una variante de la conocida secuencia sobre el tapiz del siguiente texto:

“Primera en la lista era la Iglesia, el símbolo del inmovilismo, la enemiga de la libertad. Trece obispos y más de seis mil sacerdotes y monjas cayeron asesinados en pleno frenesí revolucionario. Estos crímenes sirvieron para enardecer aún más a los defensores de la Iglesia, para reforzar aún más la imagen de una República atea. Iglesias incendiadas, tumbas saqueadas.”

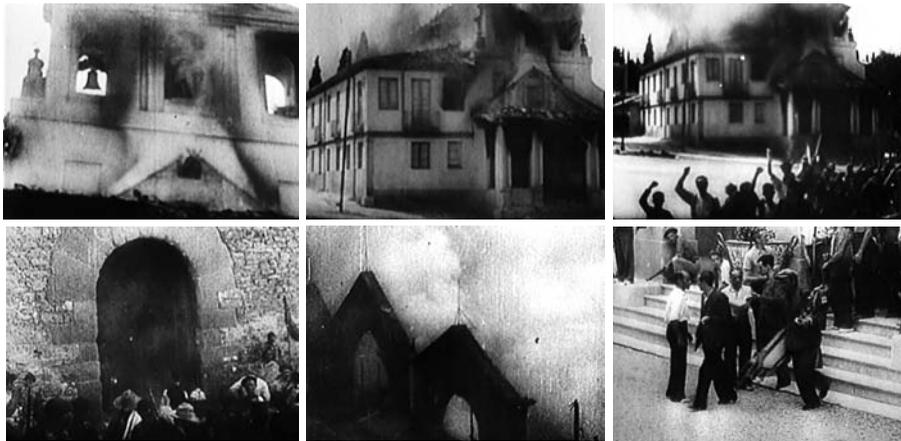


Las ilustraciones no son cinematográficas, sino fotográficas. A pesar de todo, el sistema asociativo de los planos que la rodean permite reconocer de nuevo la fuente de *España heroica*, sin que esta sea exclusiva. El rigor del archivo es indudable: lo representado corresponde a la Barcelona de julio de 1936 y, desde el punto de vista temático, se refiere a los efectos de la revolución social y al protagonismo anarquista. Sea como fuere, las imágenes hablan según la voluntad del discurso que las dirige: representan una idea general, pero no lo hacen con indiferencia hacia su contenido material. Ha mediado una reflexión en la elección de fuentes, un juicio sobre las imágenes documentales³⁵.

La omnipresente (agazapada) *España heroica* informa la cita que del cerro hace el documental *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004):

“En las ciudades, las masas politizadas reaccionan frente al golpe lanzándose a la calle en busca de aquellos que consideran cómplices de los militares sublevados: la aristocracia y el clero. [Comienza aquí la secuencia reproducida en fotogramas]. Por todas partes surgen furiosos grupos de incontrolados que allanan, queman y roban impunemente los palacios y los edificios religiosos. La cólera destructiva se prolonga varios días. Las campanas que coronaban los templos acaban en la chatarra y las ávidas cámaras de los noticiarios extranjeros recogen con detalle aquella exhibicionista orgía sacrílega que, multiplicada en las pantallas cinematográficas de todo el mundo [tres planos del fusilamiento con efecto de descarga de fusilería], le restará muchas simpatías internacionales a la causa republicana. El gobierno, desbordado por los acontecimientos, se ve impotente para poner freno a los desmanes callejeros y a la destrucción del patrimonio artístico nacional”.

136



35. En 1981, Carlos Saura introdujo un guiño: llevó a los delinquentes de su *Deprisa, deprisa* al Cerro de los Ángeles, rodándolos en continuidad mientras recorrían el paseo que conduce del nuevo al antiguo monumento. El decorado, pesado de significación histórica, les era por completo desconocido y departían, entre risas, sobre su propia historia, a saber, la de sus inicios en el mundo del hampa. Ninguna imagen de época se interponía en un film que se quería realista, pero para muchos espectadores el fantasma de la secuencia sacrílega sería difícil de extirpar de la imaginación.



En esta ocasión, el tópico genérico de los robos de obras de arte es vehiculado por el tópico visual del atentado contra el S.C. Madrid, Barcelona u otro lugar es indiferente; la narración lo es todo, evoluciona linealmente; la imagen —se supone— se agota en su ilustración.

De esa misma lógica parte, dos décadas más tarde, *Roig i negre*, el documental de Dolors Genovés (2006) dedicado a la historia del anarquismo en Cataluña. El apartado en el que son citadas las imágenes de las Salesas (sin indicación alguna) constituye una unidad temática canalizada por las declaraciones del historiador

Julián Casanova que analiza la condición de las víctimas religiosas. Así pues, la directora ha traducido la imagen desde el 'martirio de las cosas' a la expresión del martirio o asesinato de las religiosas; al propio tiempo, se coloca al especialista como garante de la transformación del contenido literal en contenido genérico. A esta 'licencia', que además conculca la cronología de los hechos, se añade la opción de presentar la documentación fotográfica (esta, entre otras) reencuadrada y con el dudoso efecto de cromatización. Presentar los hechos como fotografías es convertirlos en una epifanía; eterna melancolía fotográfica.



APORÍAS DE LA MEMORIA Y RETORNO AL PASADO

En los últimos tiempos, y en paralelo con el uso que acabamos de referir, un cambio se ha operado en el tratamiento del género de la persecución religiosa. Su desencadenante inmediato ha sido el conjunto de preparativos para la beatificación de los 498 mártires españoles que tuvo lugar el 28 de octubre de 2007. El género ha abandonado el dominio de la investigación histórica para cobrar un protagonismo social nuevo. Aun cuando su origen es muy anterior (la causa por la canonización data de 21 de enero de 1986 y en marzo de 1987 ya se produjo una catarata de canonizaciones), la coyuntura ha ido espesándose por el efecto de la batalla por la memoria. Los movimientos por la llamada recuperación de la memoria histórica, la grotesca ‘guerra de esquelas’ del verano de 2006, los debates sobre la popularmente conocida como Ley de Memoria Histórica, el revisionismo de la ‘otra memoria histórica’... han constituido un rosario de actos en los que se ha operado una vuelta al enfrentamiento en una suerte de fantasía de las dos Españas. Hemos asistido así a la reaparición de discursos en groseros términos que parecían liquidados tiempo atrás³⁶. Y, como sucede cuando se resucita un discurso, salen a la palestra palabras de un lenguaje enterrado e imágenes de antaño. ¡Cuánto más se impondrán imágenes que —como hemos tratado de exponer en estas páginas— jamás habían sido enterradas! Ningún historiador riguroso había puesto en duda la ola de crímenes desatada contra el clero y la cuantificación había alcanzado niveles de rigor y precisión consistentes (la cualidad ya había sido enfáticamente señalada por la literatura franquista desde la *Causa General* hasta el libro citado de Antonio Montero). Sin embargo, lo que estaba en juego ahora era otra cosa, poco interesante desde el punto de vista de la historia fáctica, pero crucial para su socialización: el anacronismo, la asimilación de los conflictos religiosos de los años treinta con los ajustes y desajustes entre Iglesia y Estado en las administraciones socialistas. La confusión, en un *totum revolutum*, entre el violento periodo revolucionario de los primeros meses de la guerra y el comienzo de la República parecía superada por la historiografía, pero ha vuelto a irrumpir en un campo indiferente a la ciencia, pero infinitamente más efectivo: los medios de comunicación.

Es así como las series de imágenes que aquí hemos analizado son reclamadas para provocar menos la comprensión, la simpatía y la humanidad, que el horror ante un salvajismo que se atribuye, no a sectores anarcosindicalistas ni al comunismo internacional, sino a la propia República en su integridad y desde su origen. Es un siniestro retorno de la propaganda, afortunadamente incruenta, victimista, pero desprovista del poder de venganza de que gozó durante décadas. Sus agentes de producción son o están ligados a círculos de la Iglesia y de algunos sectores de la derecha más recalcitrante y su escasa calidad estética y pobreza de medios técnicos no aminora su condición de síntoma. Es un deseo de hacer oír

36. No podemos ocuparnos del tema aquí. El capítulo último de nuestro libro *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (Madrid, Alianza, 2006) contiene algunas reflexiones de conjunto que hoy cabría ya ampliar, tal ha sido la vivacidad del asunto en apenas dos años.

una voz que se considera silenciada en el moderno país dominado, según parece, por mitos de una izquierda políticamente correcta. Nuestras imágenes emblemáticas reaparecen, pues, desprendidas del discurso documental e intelectual en el que habían afincado desde la Transición; en consecuencia, tampoco son presentadas para designar hechos singulares. Quieren ser atracciones, en el sentido eisensteiniano, es decir, descargas emocionales o perceptivas que conduzcan al espectador a una toma de posición ideológica. Pero he ahí que la lexicalización no ha operado en balde y que las imágenes, de tan usadas, se han desgastado y carecen de la fuerza que en su origen poseyeron y conservaron durante años. En su interior hay vigor, pero es necesaria una obra de arte tenaz para restaurarlo, pues solo esta puede extirpar la costra de banalidad asentada por la familiaridad de su visión.

Dos ejemplos bastarán: *Mártires por la fe* (José Manuel Albelda, Telemadrid, 2007) y *La Cruz, el perdón y la gloria. La persecución religiosa en España durante la II República y la Guerra Civil* (Diego Urbán, Círculo Hispanoamericano Isabel la Católica, 2007). Ambas declaran su deseo de no remover las cenizas de la guerra, sino tan solo de revalorizar la vida de los católicos (religiosos en su mayoría) asesinados y a las puertas de la beatificación. *Mártires por la fe* dedica un fragmento a analizar el ‘martirio de las cosas’ y trae a la pantalla su máxima autoridad intelectual:

140

“Monseñor Antonio Montero, arzobispo emérito de Mérida-Badajoz, publicó en 1961 una de las obras clave sobre la persecución religiosa en España. Dedicó un capítulo importante de su libro a lo que denominó el ‘martirio de las cosas’.

A.M.: “Yo llamo ‘el martirio de las cosas’, en un capítulo de mi libro, a lo que fue el ensañamiento con los símbolos: quemar santos..., hacerse las heces en lo más sagrado. Es algo que lleva unido una ignorancia muy fuerte, un apasionamiento loco, mucho subconsciente de sufrimiento”.

La secuencia que acompaña este discurso es la siguiente:³⁷



La didáctica exposición no queda auxiliada por el establecimiento de los datos: una vez más, las Salesas de Barcelona se ponen al servicio de una idea, aun si esta es precisa (el ‘martirio de las cosas’). Más aún, se trata de un concepto, pero ¿cuándo sucedió?; la respuesta es clara: no cesó de suceder desde 1931 hasta 1939.

Por su parte, *La Cruz, el perdón...* introduce dos fotos de las Salesas a las que se confía la función de encarnar sin paliativos el odio contra la Iglesia. ¿De quién? Las Salesas representan también aquí la persecución religiosa durante la República y la Guerra Civil. Nada menos que ocho años. Poco después, dos fotos del fusilamiento del S.C. son asociadas a otras atrocidades cometidas con objetos de culto (el Sagrado Corazón del Tibidabo, por ejemplo). La tesis del documental consiste en distinguir entre víctimas de la guerra y mártires de la fe. Las primeras se encuentran en los dos bandos, ciertamente, y no son el motivo del film (aun cuando el inconsciente lingüístico de los autores resulte delator); los mártires, por su parte, constituyen un grupo específico, todos pertenecen [sic.] al bando nacional y fueron objeto de persecución por la República y desde su proclamación. Pero el esfuerzo de ponderación en el documental se desmorona cuando revisamos el librito que acompaña, cual mellizo, su distribución editorial, con idénticos título y portada, firmado por Ángel David Martín Rubio. Valgan sus últimas y resonantes palabras para reconocer el propósito:

“Como en tantas otras ocasiones, la paz vino después de la guerra. El fin de la persecución religiosa tenía lugar a medida que cada rincón de España era liberado por los ejércitos de Franco y no acabó definitivamente hasta la Victoria del 1 de abril de 1939. Silenciar esto puede ser un nuevo secuestro de la memoria de los mártires, ya que se pretende ocultar que otros muchos dieron su vida en las trincheras para poner fin a aquella situación, y que también en los frentes se luchaba y se moría por Dios y por España” [énfasis del autor].³⁸

LA IMAGEN Y LA HISTORIA

Llegamos al fin de este itinerario. Carece de sentido alguno proseguir enumerando ejemplos de una indagación que tiene todavía numerosos cabos sueltos. Recapitemos con algunas conclusiones parciales:

- la circulación de imágenes de estas dos series (unidas o separadas) es tan variada y desigual a lo largo de los años que resulta tarea punto menos que imposible determinar con exactitud la filiación de cada uso, aun cuando su descubrimiento resulte altamente revelador de los canales de circulación de las imágenes fotográficas y cinematográficas, así como del acceso a los archivos o bancos de imágenes.
- las imágenes que representan esos dos motivos proceden de tomas distintas y

37. En un momento anterior del metraje, se incrusta, como plano de recurso, otro de las Salesas.

38. ÁNGEL DAVID MARTÍN RUBIO: *La Cruz, el perdón y la gloria. La persecución religiosa en España durante la II República y la Guerra Civil*

en algunos casos efectuadas en días diferentes; por consiguiente, también sus autores son heterogéneos. En el caso del Cerro, la procedencia es muy dispar y, junto a imágenes del simulacro de fusilamiento ante cámaras extranjeras, hallamos otras que proceden de los distintos avatares bélicos del Cerro (demolición, ocupación por los legionarios de Franco, fugaz reconquista por las tropas de Líster y definitiva captura por el ejército nacional). En lo que respecta a las Salesas, el momento es más breve en el tiempo, pero detectamos con facilidad generaciones distintas (planos con la verja, otras —fotografías— sin ellas...) Además, todo confirma la inutilidad de distinguir (menos aún jerarquizar) entre foto profesional y *amateur* o espontánea.

- la lexicalización de las imágenes no implica que estas detengan su evolución ni que su sentido pueda darse por fijado definitivamente. Supone, eso sí, una ralentización del cambio que corre pareja a su poder de *invasión* (capacidad de representar fenómenos distintos a los que contienen, ya sea por tropo de semejanza, ya de contigüidad). Se perpetúan, se aletargan, modelan otras imágenes posteriores, pero no se congelan para siempre.

- conforman tópicos de la guerra civil, cuya significación puede pactarse, derivarse, desviarse, pero no ignorarse. Su disponibilidad es el reverso de su poder impositivo.

142

Concluamos, pues, el pequeño viaje emprendido. Lo que tratamos de exponer en este texto es una forma, quizá no rigurosamente original, pero sí escasamente explotada, de indagar en la genealogía de las imágenes, en su proceso de circulación y fijación y en el sentido que cada uno de sus usos implica. En un sentido estricto, sería una contribución a la función de las imágenes fotomecánicas en la conformación de niveles o estratos de la memoria colectiva, la memoria socializada o la imagen socializada de la historia, según se prefiera. Esta investigación no puede ser realizada por una sola persona. Requiere la colaboración de arqueólogos y restauradores de films (para evaluar las distintas generaciones de copias), semióticos de la imagen (para analizar composición, puesta en escena, montaje e inscripción en cadenas narrativas o documentales), del historiador de la comunicación (para estudiar comparativamente —y no en un solo medio— el intercambio, el mimetismo, el suplemento o conducción de sentido que introduce el cruce de las imágenes con pies de foto o locuciones), del historiador general (para conocer rigurosamente la coyuntura particular en la que se produce la gestación y cada uso de la imagen). Un trabajo, pues, colectivo que mucho tiene de tentativo y experimental y que debería verificar su competencia en ámbitos tan distintos como el cine, la fotografía, la prensa ilustrada, la cartelística y extenderlo a los museos, las artes plásticas, la arquitectura conmemorativa, los libros escolares; en suma, la iconografía.

Hoy, cuando los profesionales de la historia sienten la inapelable necesidad de

recurrir a las imágenes, cuando los medios de comunicación usurpan la socialización de la historia a otros espacios (libros escolares, disciplina de la historia, pintura histórica, incluso espacios ceremoniales o museos...), se hace perentorio imponer un rigor en el uso de los archivos, basado en una severa crítica de fuentes. Y la dificultad es enorme en razón de la precariedad del material, su circulación incesante por el universo mediático, la práctica del contratipado y la piratería y, en la actualidad, el flujo y la promiscuidad casi absolutos que presenta la imagen digital difundida por Internet. Solo una consideración rigurosa de la imagen podrá convertir esta en una fuente documental de la historia y no una forma (banal) de desentenderse de la historia.

El lado oscuro del corazón. En torno a la migración de algunas imágenes de la profanación religiosa

Uno de los estudios clásicos sobre la persecución religiosa durante la GCE se refiere al 'martirio de las cosas'. Con tal expresión, alude a los actos de profanación, sacrilegio y burla cometidos sobre objetos de culto que tienen como base su inutilidad práctica. Dos imágenes (fotográficas y cinematográficas) de este género han circulado profusamente desde 1936 hasta la actualidad: la supuesta profanación de las momias del convento de las Salesas de Barcelona que figuran en un documental anarquista de julio de ese año y las del simulacro de fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús perpetrado por milicianos en el Cerro de los Ángeles. El artículo reconstruye los itinerarios seguidos por estas imágenes pronto asociadas entre sí y los cambios que han sufrido a lo largo de los años y las cadenas en las que han sido integradas.

Palabras clave: anticlericalismo / iconoclastia / martirio de las cosas / guerra civil española / Cerro de los Ángeles / circulación de imágenes

The dark side of the heart: Images of religious profanation

One of the classic studies on religious desecration during the Spanish Civil War makes reference to the "martyrdom of objects," which alludes to acts of profanation of religious relics. Two examples were widely circulated from 1936 up to the present. One was an anarchist film made in July of 1936, which showed the violation of preserved corpses from the convent of Las Salesas in Barcelona. The other simulated a firing squad executing a statue of the Sacred Heart of Jesus Christ in the town of Cerro de Los Angeles. The article traces the historical path of these images, the changes they underwent through the years, and the web of meanings into which they were integrated.

Key words: anticlericalism, iconoclast, martyrdom of objects, Spanish Civil War, Cerro de Los Angeles, circulation of images

LECHE CONDENSADA
MARCIA LA LECHERA
ES 371



