



Epitafio para una guerra fotogénica

Vicente Sánchez-Biosca

Universidad de Valencia

“A *complacent ass who was, temporarily, Propaganda Minister of Catalonia, said to me: “This is the most photogenic war anyone ever has seen”* (1).

Una guerra fotogénica

Reza una leyenda que se remonta a la autobiografía de Claud Cockburn que la Guerra Civil española fue la guerra más fotogénica que haya jamás existido.

1. Claud Cockburn, *In Time of Trouble. An Autobiography*, Rupert Hart-Davis, Londres, 1956, pág. 252.

Tal vez ello se deba a la magia que la convirtió en epifanía de un nuevo tipo de conflicto bélico: violento y despiadado para una población civil que fotógrafos, operadores de actualidades y corresponsales de prensa transformaron en protagonistas: seres indefensos, rostros de dolor, gestos cuasi metafísicos de incompreensión, sobrecogimiento de miedo. Era, lo sabemos hoy y ya se sabía entonces, el ojo del huracán de un mundo fracturado que aguardaba el asalto final. El ministro de propaganda alemán, Joseph Goebbels, lo expresó diáfana-mente en septiembre de 1937 cuando pronunció su discurso al congreso anual del NSDAP, tomando prestada la voz del más proverbial enemigo, el órgano comunista *Die Rundschau* que citaba como autoridad: “*España es el mundo en un momento decisivo*” (2). Para luego precisar ya por cuenta propia: “*En España ha de decidirse entre bolchevismo, es decir, destrucción y anarquía a un lado, y autoridad, es decir, orden y organización a otro*” (3).

Las imágenes que sacudieron el mundo en 1936 y que todavía circulan en la actualidad sobre la “guerra de España” confirman este asalto a la primera plana. Vimos por vez primera gentes despavoridas corriendo por las calles de Bilbao, Barcelona o Madrid, mientras los amenazantes aviones alemanes o italianos se abatían sobre ellos; vimos familias enteras, con su asno y restos de un maltrecho hogar, abandonando pueblos convertidos en frente o ciudades devastadas y rumbo a lo desconocido. Ya se trate de las fotos de Robert Capa, Gerda Taro, Kati Horna, David Seymour (Chim), Agustí Centelles o de planos cinematográficos rodados por Roman Karmen, Boris Makaseiev, cameramen anarquistas u operadores de actualidades de *Fox Movietone News*, *Pathé Journal*, *Éclair*, *Luce*, entre tantos otros, esta fue una iconografía de la aflicción, cuyas modalidades incluyen la represión feroz, el anticlericalismo desbordado, los cadáveres abandonados tras un “paseo”, frente a las tapias de los cementerios o en las cunetas de los caminos. Así lo testimonian algunos fragmentos de largo y hondo alcance, como los rodados por el operador René Brut en Badajoz tras la entrada de la “columna de la muerte” en agosto de 1936, la profanación de los cadáveres de religiosas en el atrio del convento de las Salesas de Barcelona que registraron las cámaras anarquistas apenas aplastado el alzamiento, el simulacro de fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles escenificado ante las cámaras internacionales en agosto del 36, los fragmentos conservados del cineasta *amateur* Agustín Ugartechea el 28 de abril de 1937 sobre las ruinas de Guernica (4) y, para mayor abundamiento, los planos del puente de Irún, el bombardeo de Lérida, la retirada de enero de 1939...

2. Joseph Goebbels, *La verdad sobre España (Die Wahrheit über Spanien)*, discurso pronunciado el 9 de septiembre de 1937, edición de Xavier Aguirre Aramburu, Iralka, Irún, 1998, pág. 3.

3. *Ibidem*, pág. 3.

4. Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pág. 107 y ss.

Sin embargo, esas imágenes del dolor, que el cine y la fotografía tomaron en insólita hermandad (5), fueron compensadas con otras que revelaban el heroísmo del pueblo llano, la solidaridad internacional o las audaces milicianas. Jamás antes, la gente corriente había sido rescatada del anonimato y aupada a la condición épica con tal decisión. Se diría que las imágenes mismas tomaron partido identificándose con esa corriente anímica que fue durante los años treinta la “*gran causa moral del antifascismo*” (6). Mucho debe esto al papel de España en la fractura de civilización que vivía Europa, al despliegue internacional de operadores y fotógrafos, al interés de las revistas ilustradas por documentar plásticamente la realidad, a la urgencia del documental de propaganda por caldear la atmósfera mediante la denuncia y la agitación. De ahí nació una iconografía bélica que, a pesar de las condiciones de violencia de las que partió, se salvó *in extremis* de la inhumanidad. Comparada con la herida producida en los ojos que contemplaron la desolación de los campos de exterminio en el verano de 1944 y de concentración en la primavera de 1945, el asco no tiñó jamás las imágenes de la Guerra Civil española y el umbral de humanidad no fue franqueado, a pesar del sufrimiento y la angustia que destilan tantas imágenes. Esta síntesis de heroísmo y dolor en el amanecer de un pueblo que se alza como protagonista combatiente o sufre los golpes de la ira y el odio es precisamente lo que confiere a las imágenes de nuestra Guerra Civil su fotogenia. Jamás los ojos de la humanidad se repondrían de lo contemplado en 1945, como recordó con desgarradora lucidez Susan Sontag cuando, todavía niña, fue sacudida por la “epifanía negativa” de unas fotografías de Bergen-Belsen (7).

Informar, formar: noticiarios y documentales

Ahora bien, la iconografía de nuestra contienda nació bajo el signo de una doble premura, aparentemente contradictoria, pero en realidad coherente e incluso interpenetrada: por una parte, el reguero de pólvora de la “información”, que permitió desplegar equipos de actualidades del mundo entero que la difundían incluso en aquellos países que no disponían de fuentes directas. “España fue noticia”, especialmente en el curso del primer año de guerra y, de nuevo, a partir del otoño de 1938, y la movilización de cámaras se tradujo en un imaginario de guerra. Por otra parte, la implicación de los países, comenzando por los totalitarios y siguiendo por partidos, sindicatos y asociaciones de los democráticos, fue tal que la “propaganda” impuso sus razones desde muy pronto, porque los

5. A menudo, la cobertura de fotógrafos por cuenta de revistas y operadores de actualidades se realizaba desde un mismo lugar, lo que explica esa semejanza en muchos casos entre ambos soportes.

6. Juan Pablo Fusi, “La cultura del antifascismo”, en *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999, pág. 17.

7. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, págs. 29-30.

mejores sables se afilaron en nuestras tierras. Recuperaba para ello las imágenes de actualidad que circularon en noticiarios tanto como las que había producido el enemigo y a las que se podía volver del revés como un guante (8).

En lo que respecta a la información, *Gaumont British News*, *British Movietone News*, *British Paramount News*, *Éclair Journal*, *Gaumont Actualités*, *Pathé Gazette*, *Tobis Wochenschau*, *Hearst Movietone*, *Fox Movietone News* (que llegó a disponer de quince equipos de rodaje en España durante los momentos álgidos del conflicto), cubrieron frentes y retaguardia, nutriendo de planos que, a través de circulación incesante, se fueron imponiendo en las salas de cine del mundo entero (9). Los operadores surcaban los mismos caminos que los fotógrafos y redactores de esa prensa ilustrada de nuevo cuño que vio en la contienda española un motivo para la innovación gráfica. La fotografía oscilaba entre las placas de vidrio, de mayor calidad, que practicaría, por ejemplo, Albert-Louis Deschamps (de *L'Illustration*) y las más deficientes en calidad, pero aptas para captar lo imprevisto, que Contax o Leica habían lanzado unos años antes: si estas acabaron triunfando, no conviene olvidar que tenían a la sazón numerosos detractores. Por su parte, *Vu*, *Time*, *Life*, *Picture Post*, entre otras, ofrecían a sus lectores maquetas muy dinámicas, recurriendo a los llamados *photo-essays* o incluso a la sucesión de fotogramas comentados. La herencia de las vanguardias artísticas de los veinte, la experimentación del fotomontaje político en el Berlín de la República de Weimar fueron fenómenos decisivos. Un ejemplo bastará para poner de relieve la necesidad de tratar estos ámbitos en sus lazos comunes. La celeberrima foto-icón de Robert Capa tomada en Cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936 fue objeto de una curiosa circulación: aparecida el 23 del mismo mes y año en la página 1.106 de la revista *Vu* en un reportaje titulado “La Guerre Civile espagnole”, la imagen cobró nueva vida tras desprenderse de la actualidad inmediata, como prueba su reaparición el 12 de julio de 1937 en el semanario estadounidense *Life* bajo el genérico título de “Death in Spain”. Ahora bien, lo significativo es que esta foto presidía un reportaje gráfico sobre el film de Joris Ivens *Tierra española* (*The Spanish Earth*, 1937) que, este sí, constituía una novedad y los pies de foto que comentaban los fotogramas reproducidos en la revista habían sido escritos por Ernest Hemingway. Que la foto haya pervivido en filmes como **Madrid** (Basilio Mar-

8. Véase *Corresponsales en la Guerra de España*, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2006; *Prensa y Guerra Civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2006; Paul Preston, *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la Guerra de España*, Debate, Barcelona, 2007.

9. Véase, por ejemplo, Anthony Aldgate, *Cinema & History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Scholar Press, Londres, 1979; y los textos de Giovanna Ferlanti (“Apuntes para una historia del *Cinegiornale Luce*”) y Christian Paté (“La guerra de España vista por la prensa filmada francesa”), ambos incluidos en Alfonso del Amo (ed., con la colaboración de M^a Luisa Ibáñez), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1996.

tín Patino, 1987), **Veillées d'armes. Une histoire du journalisme en temps de guerre** (Marcel Ophüls, 1994) o haya sido incluso el tema principal de **Los héroes nunca mueren** (Jar Arnold, 2004) o **La sombra del iceberg** (Hugo Doménech y Raúl Ribenbauer, 2007), por solo citar unos ejemplos, demuestra su conversión en icono. Lo anterior revela la estrecha vinculación en la red informativa y mediática del momento entre fotografía, cine y periodismo y su contribución al nacimiento de una iconografía que el examen de un medio aislado no permitiría. La precoz migración de imágenes formaba parte del imaginario de la época (10).

El segundo polo, la propaganda, no fue menos intenso. Las palabras pronunciadas por Goebbels en septiembre de 1936 se habían encarnado en actos y la Guerra Civil española se convirtió en trinchera que enfrentó el Ministerio de la Propaganda alemán a la bien organizada Komintern. El cine adquirió un papel estelar en ese contexto y la guerra española acrecentó su importancia. **Geissel der Welt** (1936, aunque jamás estrenada por decisión personal de Hitler), **España heroica** (1938) y las dos versiones de **Helden in Spanien** (1938-1939), estas últimas producidas por Hispano-Film-Produktion, muestran, entre otros ejemplos, que la denuncia del judeobolchevismo ya estaba en marcha, pero se aceleró cuando la batalla de las palabras tomó cuerpo (11). España era la tea, decían estos documentales, por donde la Rusia soviética prendía fuego a la venerable Europa y la civilización occidental (representada por el “nuevo orden”) iba a ser desmantelada por la horda asiática. El relato había sido labrado por Alfred Rosenberg en su determinante *El mito del s. XX* (1930) y anunciado ya en *La peste en Rusia* (1922). Su expresión cinematográfica no fue menos singular: recurrió al montaje, encontrando en las imágenes fabricadas por el adversario una base de autoacusación. La propaganda goebbelsiana se mutaba así en contrapropaganda, del mismo modo que su relato era reacción victimista frente a una supuesta agresión anterior. Significativamente, la estrategia de la España nacional, antes incluso de la constitución del Departamento Nacional de Cinematografía (abril de 1938), ya se vistió ese mismo ropaje y la figura de Joaquín Reig, militante de Falange y del NSDAP en Berlín, se convirtió en el gozne y cerebro de la operación. Las consecuencias fueron enormes: el cine franquista (o falangista, si se prefiere) asumía los mismos parámetros instrumentales que el nazi. Y, en ese proceso, la información, propia y sobre todo ajena, era puesta al servicio de los nuevos fines de propaganda de choque (12).

10. Véase Vicente Sánchez-Biosca (ed.), “Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil española”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 60-61, octubre 2008-febrero 2009.

11. Véase Manuel Nicolás Meseguer, *Las relaciones cinematográficas hispano alemanas durante la Guerra Civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia, 2008.

12. Esta es uno de las tesis que sostenemos en Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional durante la Guerra Civil*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 2011.

Algo más complejo fue el caso de la España republicana, dada la disparidad de estrategias que la poblaban. Por una parte, el esfuerzo de información obedecía a la mitología del pueblo que, de modo ciertamente distinto, alimentaban libertarios y comunistas y, en realidad, simplemente antifascistas. Sensibles a captar los nuevos rostros de la guerra, las cámaras de Roman Karmen y Boris Makaseiev, genuinos reporteros de actualidades llegados a territorio nacional en agosto de 1936 (13), hicieron una contribución decisiva a la causa republicana. Su cometido, combinando sus dos cámaras en un esbozo de premontaje, fue dar cuenta de bombardeos, evacuaciones, represión... A diferencia de los cineastas de la España nacional, formados en la ficción, eran estos cineastas de actualidades, capaces de intuir el "momento decisivo", por retomar la célebre expresión del fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Los planos que rodaron durante los once primeros meses de guerra, montados luego en los 20 números de la serie *Sobre los sucesos de España* (*K Sobitiyam v Ispanii*), ilustran el delicado trayecto que media entre la captación, el montaje y la sonorización de propaganda; por otra parte, el análisis de sus descartes revela hasta qué punto los ojos de estos dos operadores estaban abiertos a una realidad nueva e insospechada. Esta inestabilidad de la relación entre información y propaganda se manifiesta también en las producciones anarquistas, tanto las realizadas por los equipos catalanes (**Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona**, la serie **Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón**) como las concebidas en la capital bajo el título **Madrid, tumba del fascio**. La virulencia de la locución ha hecho pasar desapercibido el esfuerzo por documentar movimientos y situaciones que no podrían calificarse de bélicas y cuya carga documental es valiosísima: las barricadas, los controles callejeros, el avance de las columnas por las carreteras, los momentos de hermandad que siguen a la toma de un pueblo, las fotos conmemorativas... Desde luego, en todos estos reportajes emerge una retórica ofensiva e insultante, pero basta con suspender momentáneamente la voz de la locución para quedar sorprendido por la faz de una guerra que se preocupa de los rostros, los uniformes (multiformes, diría George Orwell), los monos obreros, las discusiones entre los llamados a combatir.

Por supuesto, queda la ingente producción, en gran parte perdida, de Laya Films y muchos otros ejemplos (14), pero puede concluirse que la frontera entre información y propaganda, jamás respetada en un sentido estricto, representa un útil criterio para analizar las líneas de fuerza que atraían los esfuerzos de combatientes, partidos, organizaciones internacionales, así como responsables de la comunicación. España fue un teatro de la información y un campo de batalla de

13. Roman Karmen, *No pasarán*, Progreso, Moscú, 1976.

14. Dadas las limitaciones de este texto, toda enumeración sería impertinente. Véase sobre todo Alfonso del Amo (ed., con la colaboración de M^a Luisa Ibáñez, *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, ya citado, del cual sería imprescindible una nueva edición corregida y aumentada, de acuerdo con los múltiples descubrimientos realizados desde su publicación.

la propaganda. Difuminar sus fronteras, como de hecho sucede, no equivale a anular su valor de horizonte en esa primera mundialización (en parte latente, en parte viva) de conflictos del periodo de entreguerras.

Un legado iconográfico

Pretendo rescatar aquí dos motivos en los que los nuevos rostros de la guerra se formalizan, en fotografía y en cine, y desde allí invaden, primero, las revistas y la cartelística para pasar rápidamente a nutrir la propaganda y enquistarse, por último, tiempo después, bajo forma de archivo histórico en el imaginario de este conflicto. Constituirá así la materia prima de documentales históricos o, incluso, de filmes de ficción que se inspirarán en él. Dos motivos visuales en los que se expresa el dolor, la emoción y, al propio tiempo, se proyecta un género de guerra que se convertirá en consustancial a todo conflicto posterior. Son estos el bombardeo de las ciudades abiertas y el éxodo, evacuación y exilio de civiles. El núcleo de ambos procede de dos momentos precisos de la guerra, aun cuando sus ramificaciones, presagios y recordatorios pueden encontrarse por doquier. Los bombardeos tienen en Madrid su escenario privilegiado, en Roman Karmen su cronista y en Guernica su punto ciego; el exilio, por su parte, atisba en el puente de Irún su signo precoz, en Madrid o Córdoba su desarrollo y en la "retirada" de enero-febrero de 1939 su éxtasis. Uno y otro reaparecerán en conflictos posteriores y los ojos de Occidente, así como los cineastas que hablen de ellos, recordarán o invocarán las imágenes de España. Veámoslo.

El número 10 de la serie *Sobre los sucesos de España* está concebido como una urgente requisitoria ante la ofensiva brutal de las tropas nacionales sobre Madrid, ciudad indefensa y presta a caer en manos del enemigo. Corren los primeros días de noviembre de 1936 cuando la capital se asemejaba a una ciudad fantasma (recuérdese la vivaz descripción que de aquellos días ofrece Arturo Barea en *La forja de un rebelde*) abandonada a su suerte por su mismo Gobierno, que la confió a una improvisada Junta de Defensa a todas luces impotente para frenar la acometida. La catástrofe sirvió también para anclar la leyenda del Madrid épico y trágico: las brigadas internacionales llegando a la ciudad, las gentes irradiadas por un heroísmo desconocido. Lo siniestro no faltó en otros relatos: el terror rojo, coronado por las matanzas de Paracuellos del Jarama y Torrejón de Ardoz, las checas y la tortura cuya atmósfera pintó con acerados pinceles **Frente de Madrid / Carmen fra i rossi** (Edgar Neville, 1939) y, más tarde, **Rojo y negro** (Carlos Arévalo, 1942). Una visión panorámica recorre la ciudad expectante; una herida de bomba ha quedado abierta en la calle. Enseguida, un hombre señala al grupo que le rodea en dirección al cielo; el contraplano que sigue, en contrapicado, designa el objeto que capta su atención: tres

aviones surcando amenazantes el horizonte. Y el ritmo se va acelerando: las gentes buscan cobijo, cada vez más precipitadamente, con menos control sobre sí mismas y presas del pánico. Y los aviones aparecen de nuevo. Esta estructura es casi ficcional: tiñe de miedo la mirada a los cielos, revocando una iconografía ancestral, e imprime un endiablado ritmo de peligro al resto. Aunque la música orquestal es dramática, la voz se reprime lo necesario para mantener el dramatismo. El clímax coincide con el bombardeo para concluir con sus consecuencias, también gradadas, desde los edificios en ruinas hasta los cadáveres de niños, las víctimas más inocentes, y el desconsuelo de sus padres.

Quienquiera que esté familiarizado con los estilos de filmación de la época sabe que esta estructura es un hallazgo formal conseguido desde el rodaje hasta el montaje. Bastaría repasar algunos documentales posteriores para advertir la honda huella que este material dejó entre propios y ajenos incrustándose como la imagen por excelencia de los bombardeos: los mismos soviéticos la reescribieron de manos de N. Karamisky en 1937 (*Madrid in Flames*) o en *Madrid sibódnia* para luego consagrarla esa pionera del *compilation film* que fue Esther Shub en su *Ispanija* (1939). No solo ellos. *Madrid Today*, film de la británica Progressive Film Institute de Ivor Montague (1937), el film de orientación anarquista *Fury over Spain* (Juan Pallejá y Louis Frank, SIE Films, 1937) para su distribución en Estados Unidos, el celeberrimo *España leal en armas / España 1936* (*Espagne 1936*, Jean-Paul Le Chanois, supervisado por Luis Buñuel, 1937), el norteamericano *Heart of Spain* (Paul Strand y Herbert Kline, 1937), *Tierra española, Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1938, segunda parte)... Y la enumeración podría proseguir más allá del periodo de guerra y la inmediata posguerra.

Pues bien, esa imaginería reaparecerá en los documentales y noticiarios de la Segunda Guerra Mundial, si bien en ellos la escala humana se habrá extraviado. La portabilidad de las cámaras en los aviones, la magnitud de los bombardeos, todo reviste proporciones sobrehumanas desconocidas todavía para los imagineros de nuestra contienda. Sin embargo, el motivo tiene en nuestro suelo su origen. De todo ello permanece un gesto –la mirada al cielo– que logra invertir la tradición occidental: ese clamar al cielo que la pintura había asentado durante siglos se convierte ahora en expresión de la amenaza y del pánico (15). Bastaría consultar los numerosos afiches republicanos sobre la defensa de Madrid para encontrar esta secuencia temporal condensada en un solo fotomontaje. El cine produce imágenes perennes y estas migran, se modelan, se transforman, pero, entre sus filigranas, late la original.

15. Simbólica es la lectura "automática" que se ha hecho de la foto de Chim (David Seymour) que representa una mujer amamantando a su bebé mientras levanta sus ojos al cielo. La foto, obtenida en Extremadura a principios de julio de 1936 con motivo de un mitin, se ha dado a ver por una extraña asociación como representación del terror ante un bombardeo inminente.

Nada como Guernica revela la paradójica relación entre el acontecimiento y las imágenes que lo fijan (16). Bien sabemos que el bombardeo perpetrado por la Legión Condor el 26 de abril de 1937 ha pasado a la historia como un punto de no retorno en las masacres y un anuncio de la guerra total: desmoralización del enemigo, provocación de pánico colectivo, indiscriminación entre objetivo civil y militar... (17). Sin embargo, lo significativo reside en la ausencia de imágenes. Claro que otros bombardeos coloniales anteriores no habían dejado huella en imágenes fotográficas ni cinematográficas. Pero algo había cambiado en abril de 1937: la relación entre lo real y su imagen en el marco de la actualidad habíase transformado precisamente por el caudal informativo generado por la guerra de España. Ya no era concebible un acontecimiento militar de tal calibre sin figuración, pues el horizonte de expectativas iconográfico se había alterado para siempre (18). Dos estrategias se impusieron ante este callejón sin salida: una saturación de imágenes metonímicas que designaban la causa a través de sus efectos (ruinas humeantes, desolación), donde sintomáticamente faltaban las víctimas humanas, y, en segundo lugar, el recurso (fraudulento) a imágenes metafóricas procedentes de otros lugares que actuaban por sustitución (la disponibilidad de los planos de Karmen ha llegado a ser asfixiante). Tales recursos han sido exprimidos hasta la saciedad en los documentales retrospectivos sobre la Guerra Civil, desde **Morir en Madrid** (*Mourir à Madrid*; Frédéric Rossif, 1961) hasta **Noticias de una guerra** (Eterio Ortega, 2006), sin olvidar, por demás, los planos reconstruidos o escenificados. Tal vez esta ausencia de imágenes llevaría a considerar el mural de Picasso como una “obra documental”, a pesar de su abstracción formal y su estructura de *collage*. Porque en el lienzo latía aquello que las imágenes no captaron ni los desmentidos franquistas mencionaron: las víctimas humanas, el horror, la muerte.

Otro género visual que el conflicto español legó al imaginario bélico posterior fue el éxodo masivo de poblaciones civiles. Por su naturaleza, la movilidad de los frentes, los efectos de los bombardeos y la represión, los desplazamientos de civiles fueron numerosos. La dimensión hiperbólica la encarna lo que se conoce como “la Retirada”, es decir, el repliegue y huida en dirección a la frontera francesa de Ejército y civiles que sigue a la caída de Barcelona (26 de enero de 1939). Los reporteros y *camaramen* de actualidades franceses estaban bien aler-

16. Véase Nancy Berthier (ed.), “Guernica: de la imagen ausente al icono”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 64-65, febrero-junio 2010.

17. Véase, por ejemplo, Sven Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, Turner, Madrid, 2002 (original sueco de 1999). También Ian Patterson, *Guernica and Total War*, Harvard University Press, New Cork, 2007.

18. Santiago de Pablo, “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Guernica”, *Ikusgaiak*, nº 4, 2000, págs. 59-74. Del mismo autor, “El bombardeo de Guernica visto por el cine: símbolo, memoria y mitificación”, en Julio Montero y José Cabeza (eds.), *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*. Rialp, Madrid, 2005, págs. 183-205.

tados de lo que se avecinaba: la huida de los restos del Ejército republicano y de una enorme marea humana en los quince días siguientes no sorprendió a nadie sino por sus dimensiones. Esta es la razón de que *Gaumont Actualités*, *Pathé Journal* y *Éclair Journal* desplegaran una batida sin parangón en los pasos de frontera. La Guerra Civil recobraba un protagonismo internacional semejante al de sus primeros meses. Por otra parte, varios fueron los fotógrafos y reporteros que acompañaban a los huidos (Capa, por ejemplo); otros lo hacían codo con codo con las tropas franquistas que les pisaban los talones. Nada quedó sin registrar de ese impresionante viaje hacia la frontera, como tampoco la posterior conducción de los refugiados a los primeros campos de concentración franceses (Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Le Barcarès).

Por su desarrollo en el tiempo y el seguimiento de los operadores, las imágenes compusieron un pequeño relato con variantes: huida con todos los enseres, montañas heladas, llegada a los pasos fronterizos (Le Perthus, sobre todo), desarme de la tropa, abandono del ganado y de los bienes, larga espera e internamiento en los campos de concentración a orillas del Mediterráneo, en particular el primero, el de Argelès, todavía desierto y sin alambradas. No era el exilio, sino un conjunto informe de imágenes que los conceptos transformarían en discurso: la evacuación, la huida, el internamiento y, tal vez, el comienzo del exilio. Las imágenes carecen por naturaleza de la precisión que caracteriza a las palabras; de ahí su riesgo y su poder. La labor de reutilización comenzó muy pronto. Henri Cartier-Bresson había concluido prácticamente su film *L'Espagne vivra* a finales de 1938, pero la demora en montarlo, unida a la actualidad y poderío de las imágenes de la retirada, le llevó a incluirlas cuando la película vio la luz en febrero siguiente. Fue también el caso de *Un peuple attend* (19), de Jean-Paul Le Chanois. Apenas unos años más tarde, las imágenes de evacuaciones tomaron un sesgo más dramático y recogieron escenarios de Europa entera. Ese es el espíritu que subyace a un film en apariencia esperanzador como *Le retour* (Henri Cartier-Bresson, 1945), pero inundado de pesimismo y desolación. En 1948, en el corazón de un documental que relatava la tragedia humana de la Segunda Guerra Mundial, la contienda española emergía como anuncio precoz, siniestro aperitivo de cuanto había assolado el mundo. El título de este film de montaje de orientación comunista se refería precisamente a aquellos tempranos combatientes contra el fascismo, como enfatizaba su título: *Levés avant le jour* (Bertrand Dunoyer).

Desde entonces hasta los homenajes al exilio que comenzaron en España y el sur de Francia a partir de los años 80, las imágenes de la "Retirada" han sido

19. Michel Cadé, "Version américaine d'Un peuple attend de Jean-Paul Dreyfus/Le Chanois et fragments de la version française: un film retrouvé", en Michel Cadé (ed.): *La Retirada en images mouvantes*, Trabucaire / Cinémathèque Euro-régionale - Institut Jean Vigo, Perpignan, 2010, págs. 109-110.

presentadas como pórtico del exilio y signo universal del dolor humano. Así, un puñado de esos planos se han transformado en iconos, lo que supone, por una parte, su ascensión al estatuto intangible de imagen pseudosagrada y, al mismo tiempo, una pérdida casi completa de sus coordenadas espacio-temporales. Así se comporta, por ejemplo, *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002), soporte cinematográfico de un conjunto de actos que integran exposición, publicación, conferencias, que ideó Alfonso Guerra en su condición de presidente de la Fundación Pablo Iglesias. En él las imágenes de la “Retirada” abren la espita del exilio. Este uso, abstracto y desarraigado, de las imágenes que cultivan los medios de comunicación, ha empezado a ser cuestionado y los historiadores se esmeran en restaurar el momento y la coyuntura en que los planos en cuestión fueron tomados, mientras el peso “automático” de las imágenes se impone con una inercia de décadas. Lo ilustra de manera idónea una foto aparecida en la revista francesa *L'illustration* con fecha de 18 febrero de 1939 y firmada por Roger Viollet. Representa un grupo menudo de refugiados civiles que atraviesa un camino de montaña. Una niña amputada de una pierna va en cabeza llevada por la mano de un mayor, mientras un niño con muletas le sigue haciendo eco a ese dolor sin sentido de los inocentes. La instantánea fotográfica no está sola, pues los operadores franceses de Pathé también la registraron desde un emplazamiento casi idéntico, si bien los directivos de la empresa de noticiarios la descartaron más tarde. Sin embargo, fue utilizada en documentales varios, el primero de ellos, según mis datos, el citado *Levés avant le jour*. Ninguna precisión se dio en aquel momento. Sin embargo, cuando la boga de la memoria invadió nuestras sociedades, un capítulo de la serie de reportajes periodísticos que *El País Semanal* publicó bajo el título *Historia de una foto* (12 de enero de 2003) provocó la carta a la redacción de un tal Amadeo Gracia Bamala, que se identificaba como el niño de la fotografía añadiendo detalles sobre la historia y personalidad de algunos de sus componentes. La maquinaria memorística se puso en marcha y la periodista Lola Huete emprendió un reportaje recogido en un mediometrage de la directora alemana Cuini Amelio Ortiz, *Ése, el de la foto, soy yo* (Alemania-España, 2004). En él, se representaba el retorno de Amadeo a los lugares de su infancia, el encuentro con personajes que habitaban el pueblo de Prats-de-Mollo y su atónito descubrimiento de un monumento diseñado por la escultora Lola Reyes que fue erigido en el término de La Vajol. En él se immortalizaba en piedra una parte de la escena fotografiada y cinematografiada, la que representaba a la niña que encabezaba la comitiva y el hombre, en realidad el padre de Amadeo y su hermana Alicia, ambos muertos tiempo atrás (20).

20. *El País Semanal* retornaría al tema, al hilo del film de Amelio Ortiz, el 18 de enero de 2004. Tratamos esta cuestión con detalle en V. Sánchez-Biosca y Rocío Alcalá del Olmo. “Vies des icônes et migration d’images. Autour de deux figures de la Retirada”, Institut Jean Vigo, en prensa.

Ahora bien, esta circulación incesante de las mismas imágenes que se ha instalado en el imaginario de la Guerra Civil y que se extiende a otras representaciones bélicas contrasta con el descubrimiento de material nuevo, como el que representa el film rodado por el cineasta *amateur* Louis Llech en los mismos días del crudo invierno de 1939 a ambos lados de la frontera. Acompañado de Louis Isambert, el realizador partió durante dos semanas con su cámara Paillard Boleix de 16 mm y rodó captando las escenas con un gesto totalmente distinto al utilizado por las potentes cámaras de 35 mm, de menor autonomía, pero mayor calidad, de los operadores de actualidades. No viéndose sometido a la lógica de la toma breve y el montaje corto, Llech levanta acta en *L'exode d'un peuple* de las inmensas columnas humanas zambulléndose en su interior y prefiriendo el caos, la copresencia y el policentrismo a las tomas desde lugares elevados y distantes. Del mismo modo, sus planos largos nos ofrecen la dimensión del tiempo y se resisten así a la abstracción que los planos cortos imponen al montaje.

Una iconografía del dolor

En una iconografía tan joven como la de la fotografía y el cine, la Guerra Civil española desempeñó un papel crucial, pues los nuevos rostros de la guerra encontraron a su paso nuevas formas de expresión (21). De golpe, las estrategias cinematográficas basadas en la escenificación, moneda corriente hasta la Primera Guerra Mundial (22), se tornaron obsoletas, incluso si el examen atento de muchos planos de nuestra contienda demuestra que múltiples escenas fueron reconstruidas artificialmente. Un puñado de imágenes rodadas en directo o inmediatamente después de los hechos se convirtió en irrenunciable, primero, del acontecimiento que representaban; más tarde, de acciones cada vez más abstractas. En este proceso, y en paralelo, la actualidad daba paso a otros discursos de segundo grado: la propaganda, la visión retrospectiva, la llamada de alerta, la búsqueda de precedentes... Así, estas imágenes se vieron proyectadas hacia el futuro. Sobre sus géneros y su poder nuevas formas de guerra fueron apareciendo, pero en el recuerdo una guerra aparentemente menor obró maravillas mediáticas e iconográficas. Un examen que no contemple la interacción entre estrategias militares, desgarró de civilización, brutalización de la política (por recurrir a la célebre expresión de George L. Mosse) y nuevos medios de captar y difundir las imágenes (foto-ensayo, noticiarios sonoros, cámaras fotográficas y cinematográficas ligeras...) está abocado a la incompreensión.

21. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Santillana, Madrid, 2003.

22. Laurent Vèray, "Les images de la Grande Guerre. Des archives retrouvées pour des hommes oubliés", en *Écritures filmiques du passé, matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, enero-junio 2008, pág. 6.

Sea como fuere, la iconografía del dolor humano se hizo deprimente poco después. Ya sea por la obscenidad de la tortura, por la exhibición de la humillación, ya por el desprecio hacia lo humano, no hubo que esperar a Abu Ghraib para experimentar esta sensación ante las imágenes de guerra. Muy precisamente, el vuelco se produjo con el descubrimiento de los campos al concluir la Segunda Guerra Mundial. Esos cuerpos cadavéricos, esos huesos amontonados, esos escuálidos restos humanos que una excavadora transportaba a la fosa común en Belsen, las anatomías exhibidas ante las cámaras de los reporteros que testimoniaban las sevicias o las montañas de cabellos cortados a las víctimas, ya no permitían reconocer la condición humana de los sufrientes. Concebidas por los dirigentes militares, especialmente norteamericanos, como prueba y acusación, no eran capaces de despertar de manera natural la empatía con la víctima. Porque la humanidad de esta se había disipado en la materialidad de los cuerpos o de sus fragmentos, algunos incluso irreconocibles. Despertaban el asco, ese límite infranqueable de la obra de arte, en palabras de Kant.

Nada de eso habita en las imágenes de la Guerra Civil española: milicianas audaces, proletarios apropiándose de las calles, brigadistas apretando el puño...; también, claro, cadáveres en las cunetas, profanaciones o paseos. Todo estaba anunciado y, al propio tiempo, la obscenidad se retiraba a tiempo gracias a un sutil velo; velo que, justo es decirlo, no fue respetado por los relatos –verídicos o falsos– de torturas y violencias, pero que no cristalizaron en imágenes (23). Quizá sea este el milagro iconográfico de nuestra Guerra Civil. Los internados de Argelès, que algunos reportajes captaron desde febrero de 1939, sufren, sin lugar a dudas, pero nada pone en cuestión su humanidad. Algunos de ellos levantan el puño en cuanto se saben filmados o fotografiados; otros miran con curiosidad o incluso sonríen. Por el contrario, la mirada vacía del deportado en 1945 no transmite ni despierta ninguna empatía, ninguna esperanza y, por supuesto, ninguna heroicidad. Acaso sea este el giro irreversible que se anunciaba con el estruendo de 1936, pero que se consumó sin retorno en 1945. Por azar, por dudosa broma o por metáfora ambigua, ese comisario de propaganda al que Claud Cockburn profesa una clara antipatía lo formuló como hallazgo verbal... Y dio en la diana de lo que cabría denominar la ética (ciega o no) de las imágenes: la fotogenia de la Guerra Civil española nació de un revólver presto a ser disparado, con la mano en el gatillo. Pero el fogonazo expandió una luz extraña, una luz de sueño y despertar, de ilusión y de anhelos, también de dolor y sufrimiento, pero atenuados o trascendidos por una idea y una lucha. Era el pórtico de la pesadilla.

23. Valga como ejemplo la obscenidad con la que la Causa General describía torturas, emasculaciones, mutilaciones..., acompañados en ocasiones de fotografías, por lo general falseadas, escenificadas o correspondientes a otros lugares. La iconografía de la Guerra Civil, sin embargo, no quedó lastrada por estas imágenes.

Nosferatu

Cine y Guerra Civil en el País Vasco

Zinema eta Gerra
Zibila Euskal Herrian



Coordinación / Koordinazioa
Santiago de Pablo, Joxean Fernández

donostiakultura.com



Editan / Argitaratzailea:

E. P. E. Donostia Kultura
Teatro Victoria Eugenia
Reina Regente 8
20003 Donostia-San Sebastián
Tf.: + 34 943 48 11 57
cinema_cinema@donostia.org
www.donostiakultura.com

Euskadiko Filmetegia – Filmoteca Vasca
Sancho el Sabio 17, trasera
20010 Donostia-San Sebastián
Tf.: + 34 943 46 84 84
filmoteca@filmotecavasca.com
www.filmotecavasca.com

Distribuye / Banatzailea:

UDL Libros
Tf.: + 34 91 748 11 90
www.udllibros.com

© Donostia Kultura, Euskadiko Filmetegia – Filmoteca Vasca y autores / eta egileak

ISBN: 978-84-89668-93-5
Depósito legal / Lege gordailua: SS-1413/2012

Fuentes iconográficas / Argazkiak: Barton Films, Donostia Kultura, Euskadiko Filmetegia – Filmoteca Vasca, Filmoteca Española, Museo de la Paz de Gernika

Traducciones a euskera / Euskarazko itzulpena: Jon Muñoz
Traducciones a castellano / Gaztelerazko itzulpena: Bitez

Diseño y maquetación / Diseinu eta maketazioa: Ytantos
Imprime / Inprimatzailea: Gráficas Orvy (Hernani)

Foto de portada / Azaleko argazkia: **Guernika** (Nemesio M. Sobrevila, 1937)



Donostia Udala
Ayuntamiento de San Sebastián



DONOSTIA 2018
SAN SEBASTIÁN

SUMARIO

PRESENTACIÓN

Santiago de Pablo y Joxean Fernández	13
--	----

CINE Y GUERRA CIVIL EN EL PAÍS VASCO

Epitafio para una guerra fotogénica. Vicente Sánchez Biosca	17
---	----

Epitafioa gerra fotogeniko batentzat	30
--	----

Vencer o convencer. Propaganda cinematográfica y Guerra Civil en Euskadi (1936-1939). Santiago de Pablo.....	39
---	----

Bentzutu edo konbentzitu. Propaganda zinematografikoa eta Gerra Zibila Euskadin (1936-1939).....	59
---	----

Nemesio M. Sobrevila. Bere gorabeherak zinema munduan eta Gerra Zibilean. Izaskun Indacochea	87
---	----

Nemesio M. Sobrevila. Sus peripecias en el mundo del cine y en la Guerra Civil	105
---	-----

Ocultación y mentira. La memoria cinematográfica franquista de la Guerra Civil en el País Vasco. Joxean Fernández	117
--	-----

La pintura sobre la pantalla. Gernika, Picasso y el cine. Esteve Riambau	129
---	-----

Pintura pantailaren gainean. Gernika, Picasso eta zinema.....	138
---	-----

La Guerra Civil en el cine vasco de la Transición y los años ochenta. Aproximación en tres tiempos. Casilda de Miguel	145
--	-----

Visiones de la Guerra Civil y sus consecuencias a través de la mirada infantil. “Urte ilunak”, “Secretos del corazón” y “El viaje de Carol”. María Pilar Rodríguez	159
--	-----

Al otro lado del agujero o el eterno retorno hacia la reconciliación. Guerra Civil en Julio Medem. Zigor Etxebeste.....	187
--	-----

Helena Taberna y la Guerra Civil. Carlos Roldán Larreta.....	203
--	-----

La era de la memoria. La representación audiovisual de la represión en el País Vasco (2000-2011). Igor Barrenetxea Marañón	217
---	-----

LA VOZ DE LOS CINEASTAS

Sufrir en femenino. Mikel Rueda.....	237
La buena nueva. Helena Taberna	241
Debekatuta dago ahaztea. Josu Martínez.....	247
Prohibido olvidar	251
“La conspiración”. Pedro Olea.....	253

DOCUMENTACIÓN

Bibliografía	271
Filmografía	277

ÍNDICES

Índice de películas	291
Índice onomástico	297