

ICONOGRAFÍA DEL MIEDO

EL CINE Y EL «TERROR ROJO»

Vicente Sánchez-Biosca

Universidad de Valencia

«Ellos» y «Nosotros» juntos,
Juntos «Nosotros» y «Ellos»
Tan juntos que al ver ahora
Esos carteles da miedo...

Manuel Machado

El presente texto se ocupa de la puesta en discurso cinematográfico del miedo en la Guerra Civil y su rápida codificación en el dominio de la propaganda y de la representación inmediatamente posterior. Nos centraremos en ese relato del «terror rojo» que constituyó un verdadero género en la literatura, el arte, las memorias, pero no menos en los dominios jurídicos y penales que tuvieron por objeto la represión e, incluso, la venganza política. El cine posee una doble particularidad que lo hace terreno singular para la reflexión: por una parte, su plasticidad narrativa, en cuyo seno los instrumentos de ficción permiten reconstruir y hacer vivir sentimientos y emociones, en este caso la angustia colectiva, con una vivacidad desconocida en otras formas de expresión; por otra, su calidad de imagen fotomecánica, la cual supone, a la vez, la ventaja de su visualidad y el límite que una imagen fotográfica captada de la realidad (poco importa a este respecto que ésta sea escenificada) plantea a la imaginación, a diferencia del dibujo, el grabado, la pintura o la cartelística.

I. — DOS FIGURAS DEL TERROR ROJO

La historia de ese género literario que fue el *terror rojo* ha ocupado a los investigadores y fue, como se sabe, minuciosamente documentado (incluyendo falsificaciones) desde las primeras semanas de la guerra¹. La Junta de Defensa Nacional comenzó a elaborar un *Avance del Informe sobre los asesinatos, incendios y demás depredaciones y violencias cometidos en algunos pueblos del mediodía de España por las hordas marxistas al servicio del llamado gobierno de Madrid*, basado en encuestas que serían la primera iniciativa de lo que, años más tarde,

¹ Véase F. SEVILLANO, *Rojos. La representación del enemigo en la Guerra Civil*. Con ayuda de documentación procedente de la literatura (testimonial o de creación), H. GARCÍA, «Relatos para una guerra», pp. 143-176.

se convertiría en la *Causa General*. Para lo que aquí nos interesa, dos modelos se imponen y lexicalizan desde muy pronto, los cuales se encarnaron a su vez en dos protagonistas del terror: la mecánica metódica del crimen comunista, por una parte; por otra, la orgiástica efusión de la destrucción anarquista. Idealmente, el primero de ellos cristaliza en el comunista frío, metódico, que obedece a un plan sistemático, mientras el segundo toma forma en el miliciano descastado, violento, hampón, anticlerical, sucio, pero también pasional propio del anarquismo. Sin embargo como construcciones imaginarias que son, sus intercambios, contagios y solapamientos son frecuentes. Además, la figuración de cada uno de esos antagonistas es distinta y los escenarios o ambientes en los que se despliega el sentimiento del miedo que inspiran en sus víctimas, reales o potenciales, también difiere. Es más, el terror que inspira la mera evocación de estas dos figuras se combina, en el discurso nacional, en tensa dialéctica con el heroísmo, nada victimista. El equilibrio no puede ser por menos que precario.

La edición nº 5 del *Noticiero Español* (septiembre-octubre de 1938), producido por el Departamento Nacional de Cinematografía dependiente de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, contiene una significativa noticia titulada «En zona roja» cuyas imágenes han sido arrebatadas al enemigo². Su motivo es Madrid y está destinada a despertar una insólita emoción en los partidarios de la España nacional. Evoca fantasmiosamente lo que debía ser la ansiada capital en manos del enemigo. La noticia inspira el terror que destila una ciudad que ha cambiado de faz, que ha sido invadida, ocupada, contra su voluntad y naturaleza³. Así, los mismos planos que, en manos del enemigo, habían exaltado la presencia soviética como homenaje del pueblo a su solidario aliado, se tiñen, bajo la reescritura de la propaganda nacional (locución, música, inscripción), de un aura siniestra, una atmósfera enrarecida y amenazante en la que los lugares más genuinos de la capital parecen irreconocibles. ¿No fue ésta la definición de lo siniestro (*Unheimliche*) que conceptualizó Freud siguiendo una intuición de Schelling⁴? Dicho en otros términos, la emoción empática se ve transformada en sentimiento de temor y angustia (figs. 1, 2, p. 101 y 3, 4, p. 102).

La locución de la noticia resulta muy interesante en cuanto sigue una tradición de la que *Retaguardia*, de Concha Espina, o *Madrid de Corte a Checa*, de Agustín de Foxá, constituyen los ejemplos señeros. Pero lo es más teniendo en cuenta que se trata de un ejercicio de la propaganda *a contrario*:

Madrid. He aquí un Madrid alucinante y trágico que no reconocerán los mismos madrileños. Es el Madrid bajo el yugo y látigo de Rusia,

² El material visual de archivo utilizado procede íntegramente del noticiero republicano *España al día*. Sin embargo, esta noticia está perdida actualmente. Véase A. del AMO y M^a Luisa IBÁÑEZ (eds.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, p. 660.

³ Véase un interesante análisis de la visión de Madrid desde las filas nacionales, manifiesta en las tomas vertidas del frente de la Ciudad Universitaria en R. RODRÍGUEZ TRANCHE, «Escenas de Madrid bajo las bombas», pp. 63-70.

⁴ S. FREUD («Lo siniestro», pp. 2483-2505) ubica esta sensación en una invasión de lo extraño sobre lo familiar (y su contrario) que suspende el juicio y la certeza.



FIG. 1. — *Noticiero Español*, 5 (septiembre-octubre de 1938)



FIG. 2. — *Noticiero Español*, 5 (septiembre-octubre de 1938)



FIG. 3. — *Noticario Español*, 5 (septiembre-octubre de 1938)



FIG. 4. — *Noticario Español*, 5 (septiembre-octubre de 1938)

envasado para celebrar su triste servidumbre. ¡Qué pena! En la puerta de Alcalá, monumento elevado a la voluntad y heroísmo del pueblo de España, figuran ahora carteles de Lenin, Stalin, Voroshilov, Dimitrov y otros verdugos del proletariado. La siniestra intención, la refinada perversidad de los que mantienen en esclavitud una parte de España, suscitará la indignación de todos los españoles. ¡Qué sarcasmo! Rusia encaramada al monumento a nuestra independencia.

Pero no. Eso no lo hace el pueblo de Madrid. Es obra de gentes encallecidas en el crimen, que llegan de Rusia, se abaten e imponen su dominio sobre un pueblo extenuado. Son ellos, los sicarios de Moscú, quienes visitan a Madrid con estas tristes galas para hacer patente su dominio sobre el pueblo [...]. ¿Dónde está la República española? Vedla aquí tras el Madrid enmascarado. Tras estos cartelones, que son de Rusia, yace un pueblo mártir, aherrojado, extenuado por el hambre y las horas de angustia.

Apenas concluida la locución, una música plagada de disonancias se superpone a las imágenes, ya desprovista de voz humana que las dirija. Un escalofrío recorre el cuerpo de aquél cuya mirada ha osado clandestinamente introducirse en pleno corazón del enemigo, pues con tales premisas ¿no es acaso un viaje suicida el que se desliza por esta ciudad tomada? El microcosmos en el que el terror comunista despliega su meticulosa criminalidad será, además, opaco a la luz, clandestino, indeclarable: la checa⁵.

La revista *Fotos*, por su pionerismo en materia de montaje entre texto verbal e imagen y su apuesta iconográfica, llenó a rebosar sus páginas con imágenes evocadoras de los crímenes rojos; entre ellas, esos centros de detención, interrogatorio y tortura desempeñarían un papel estelar. En diciembre de 1937, ofrecía un grabado llamado a encarnar la actividad siniestra en el interior de una de las checas de más infausta fama: «Del Madrid rojo. La checa de Bellas Artes»⁶. Puesto que el lugar escapaba al testimonio fotográfico, la estilización lo fantaseaba así.

Sin embargo, fue la caída de Barcelona la que abrió la ansiada y temida expectativa de un registro visual de las checas⁷. Ahora bien, ¿qué mostrar de ellas puesto que no se podía registrar ninguna de las escenas espeluznantes allí desarrolladas? *Vértice* recurría en febrero de 1939 a fotos de Calvache, las cuales reproducen instrumentos de terror y tortura, lugares insólitos y se detienen en detalles angustiosos (el metrónomo, la estructura angosta de las celdas...)⁸. A pesar de todo, las imágenes fotográficas aportaban poca oscuridad a un relato que profundizaba más en los dominios procelosos de la imaginación criminal.

⁵ El cónsul noruego Felix Schlayer, quien alertó sobre las matanzas de Paracuellos y Torrejón de Ardoz, calificó en sus memorias publicadas en 1938 lo vivido en las calles de Madrid como «una espantosa orgía de pillaje y de muerte [...] que respondía a una metodología rusa: era el producto de una “animalización” consciente del hombre por el bolchevismo» (F. SCHLAYER, *Matanzas en el Madrid republicano*, p. 32).

⁶ *Fotos*, 44, 25 de diciembre de 1937.

⁷ «El “Negus” tiene una checa», *Fotos*, 23 (30 de julio de 1937) es un ejemplo precoz de esta temática, más de un año antes de la caída de la capital catalana.

⁸ «Terror y checas en Barcelona roja», *Vértice*, 19, febrero de 1939.

El número siguiente de la misma publicación contiene un artículo firmado por el Edgar Neville y titulado «La cheka de Vallmajor»⁹. El texto no rehúye la descripción de las torturas allí infligidas a las víctimas de un modo que podría calificarse de morboso. Lo curioso es que tal detallismo va encabezado no por una serie de fotografías, sino por un dibujo que representa signos inquietantes de las torturas; su fragmentación en una suerte de *collage* metonímico altamente estilizado connota la despersonalización, el horror, el extravío del tiempo y de la realidad, como si la alusión resultara más eficaz que unas decepcionantes fotos fácticas de lo acontecido... tiempo atrás.

Tampoco la revista femenina *Y*, que no pierde la ocasión de poner su granito de arena a la morbidez, aporta foto alguna para representar un hecho —la tortura, el terror— que ha escapado a la mirada de las cámaras y sólo podría ser mostrado a través de fijaciones decepcionantes. El reportaje firmado por Marichu de la Mora titulado «Pena de daño y pena de sentido o las “chekas” de Barcelona», en el que relata la utilización de un convento como sede de la inhumanidad debe contentarse (o lo hace de buen grado) con un dibujo de Aróztegui¹⁰.

En esta búsqueda de los más efectivos instrumentos para representar el terror vívido y vivido, Neville concibe su documental *¡Vivan los hombres libres!*, producido por el DNC en 1939. No escatima esfuerzos el artista para recrear las más mórbidas sensaciones por parte de las víctimas; para ello, aúna una locución que sigue las pautas de su texto escrito para *Vértice* con tomas fotográficas muy semejantes a las que Calvache aportó como ilustraciones al artículo anterior, muchas de las cuales habían servido ya para la noticia que cerraba la edición nº 13 del *Noticiero Español* titulada «Los diplomáticos extranjeros visitan las checas de Barcelona»¹¹. Sin embargo, Neville hace algo más: impone un ritmo al montaje, construye sus composiciones plásticas según un modelo de contraste lumínico inspirado en el expresionismo, que connota la clandestinidad y el crimen indeclarable. Tampoco cede el escritor y cineasta a la tentación de escenificación y recurre a actores que, a falta de imágenes tomadas en directo, nos aproximen al espanto, la angustia, el dolor... Algunos instantes del film producen una insólita sensación de irrealidad que Neville asocia a una retórica onírica, como aquellos planos que muestran figuras delirantes dibujadas sobre los muros de las celdas.

II. — EL MILICIANO DE LA FAI: ÉXTASIS Y TERROR

Por su parte, la Revolución Social protagonizada por los anarquistas tuvo en la Barcelona de los primeros días de la sofocación del Alzamiento su expresión

⁹ *Vértice*, 20, marzo de 1939.

¹⁰ *Y, revista para la Mujer*, 14, marzo de 1939, p. 11.

¹¹ Correspondiente al mes de febrero de 1939, este número está enteramente dedicado a la caída del frente catalán, la toma de Barcelona, el camino hacia la frontera y la llegada de las tropas nacionales a la misma. Fue la primera edición que se procesó en laboratorios de Barcelona y expresa una euforia que sabe a victoria.

iconográfica más temprana y definitiva: el aguilucho, anticlerical y bárbaro, será su protagonista. Ciertamente, en la pintura y la descripción del miliciano faísta se advierte una mezcla sumamente curiosa de burla y explosión de odio. Si los textos radiofónicos concebidos por Joaquín Pérez Madrigal en su célebre *El miliciano Remigio «pa» la guerra es un prodigio* apuntan en la primera dirección¹², como lo hará el sarcasmo casi surrealista de Miguel Mihura al frente de *La ametralladora*, las descripciones pasionales, bárbaras y sanguinarias serán todavía más frecuentes. Una vez más, *Fotos* se adelanta a dar forma a esa fantasía. «Terror y crimen en Madrid» contiene una foto con un pie que reza así: «“Dinamita”, sanguinario, audaz, bizco, el más feroz de los milicianos»¹³. Y el número anterior, tras una violentísima invectiva, publica una caricatura provista de un pie que cede de buen grado a la comicidad, acaso sublimando el miedo: «El “feroz miliciano” galopa y corta el viento pistolón en la mano y serrín en la cabezota»¹⁴.

Sea como fuere, esta oscilación brillará por su ausencia en el cine. Lo significativo radica en que la imagería anarquista (como en el caso anterior la comunista) y el origen del miedo que ésta provoca se ancla en unos planos rodados por cámaras anarquistas y que habían sido concebidos para transmitir una sensación muy otra: el júbilo. Tales motivos aparecen concentrados en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*¹⁵. Rodado y montado con cierta premura en los primeras jornadas de la conmovición barcelonesa, entre el 19 y el 23 de julio de 1936, *Reportaje...* presenta una ciudad tomada por la revolución social: abierta en canal por las barricadas que la surcan, bloqueada por los controles callejeros, vestida por los monos de obreros empuñando los máusers al tiempo que los puños, desencadenada en los movimientos febriles de una muchedumbre que celebra la destrucción de las iglesias, la quema de símbolos religiosos... Todo en este mosaico parece aliarse para ofrecer una imagen de éxtasis de la destrucción. Este ambiente que tantos observadores (Franz Borkenau, Kaminski, Orwell algo más tarde...) juzgaron fascinante es, en feroz sincretismo, expresión del éxtasis de quien lo captó y motivo de pánico para quien lo observaba desde el otro bando.

Estas imágenes fueron pronto difundidas por el mundo entero, a través de noticiarios y documentales, y, a menudo, su función extática fue transformada por la propaganda enemiga que la convirtió en expresión del caos, la orgía revolucionaria y la barbarie sangrienta¹⁶. No deja de resultar curioso que esta imagen vinculada por su origen y los motivos de su representación al anarquismo no tardará en ser atribuida por la propaganda nacional que se la apropia a la amenaza comunista, sobre todo a medida que el comunismo se iba convirtiendo en el único auténtico y temido enemigo y la figura del libertario iba difumi-

¹² *Memorias de un miliciano rojo*, transmitidas por RNE, más tarde publicadas por Joaquín Pérez Madrigal Ávila, Impr. Católica Sigirano Díaz, 1937. Véase un estudio de estas obras desde la perspectiva del nacionalismo en X. M. NÚÑEZ SEIXAS, *¡Fuera el invasor!*, cap. III.

¹³ *Fotos*, 7, 10 de abril de 1937.

¹⁴ *Fotos*, 6, 3 de abril de 1937.

¹⁵ Mateo SANTOS, *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (Reportaje...)*, 1936.

¹⁶ De esto nos hemos ocupado *in extenso* en V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «El lado oscuro del corazón», pp. 106-143.



FIG. 5. — *Fotograma de Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936)

nándose¹⁷. Sea como fuere, en la imagen temible del comunista imaginario que condensaba todo el peligro se daban cita atributos e iconografía que en un primer momento había emergido de la tipificación anarquista.

Apenas arrancado, *Reportaje...* menciona por medio de su narrador al protagonista de su hazaña —el aguilucho— que, convertido en custodio de la revolución, vigila el mínimo movimiento de la reacción. Éste es su retrato (fig. 5).

Contrapicado admirativo, máuser a la espalda, cigarrillo entre los labios, rudo rostro proletario, contrapicado que lo recorta contra el cielo, esta imagen distará bastante de la idealización épica que Robert Capa, por ejemplo, imprimió a sus milicianos y parece hallarse a medio camino entre el líder obrero y el bandido típico español del siglo XIX. De este aspecto lumpen-proletario no escaparía el discurso anarquista¹⁸.

III. — MIEDO AL MIEDO: EL CINE DE CRUZADA

Esta alusión al miedo, que pervivió en la instrucción de la *Causa General*, sufrió un retroceso sorprendente en la producción narrativa cinematográfica y fue decididamente extirpada del cine español en la inmediata posguerra. Éste, al referirse a la guerra, movilizó sentimientos inequívocos y positivos: el heroísmo, el valor, la entereza. El llamado *ciclo de cruzada* que se produjo en los años siguien-

¹⁷ Desde mediados de 1937 la asimilación entre destrucción y comunismo fue la tónica dominante y, por ejemplo, en manos de los dirigentes de la propaganda nazi lo fue desde el mismo comienzo.

¹⁸ F. BORKENAU (*El reñidero español*), ya señaló la relación entre tradición «bandidesca», anarquismo y lumpenproletariado. Y, desde un conocimiento más directo, J. MIRAVITLES confirmaba muchos años después el peso del lumpenproletariado entre los anarquistas de julio de 1936 (*Notes dels meus arxius/2*, p. 68).

tes hasta la desaparición de toda referencia a la contienda se enrocó pronto en la ejemplaridad de sus protagonistas a fin de inspirar una admiración sin límites¹⁹. Difícil era casar el miedo en ese contexto: fueron films que apostaban por el costado épico y si en algún momento permitían la filtración de algún destello de miedo era para mejor obturarlo a continuación. El ejemplo de *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) merece ser evocado por su rareza. El film se abre el 18 de julio de 1936. Juan Ignacio va a prometerse a María Victoria, marquesa de Luanco, en Asturias. Incomprensiblemente, pues el film apenas ha dado sus primeros balbuceos, un nefasto y aparentemente injustificado presentimiento se aparece con inusitada fuerza de certeza a Juan Ignacio. Al escribir las líneas de una misiva, María Victoria consigna la fatídica fecha. Acto seguido, la carta se nubla entre el polvo, el cual se transforma en unas gigantescas olas encrespadas estrellándose con virulencia contra las rocas. La metáfora se viste de hipérbole y su asalto al relato resulta todavía más desestabilizadora. En plena carretera, presumiblemente en los alrededores, un contrapicado realza un camión rebosante de milicianos al que acompaña una turbadora irrupción sonora que sobrecoge el ánimo. La premonición quedará a partir de ahora incrustada en el espectador y la violencia destructora habrá de cumplirse muy pronto con el cruel asesinato del muchacho y la violación de su prometida²⁰.

Elocuente es, por su inspiración y carácter oficial al tratarse de la visión del propio Franco, la imperturbable *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942). En apenas un instante, un sentimiento de debilidad se desliza en narrativa tan inquebrantable, cuando presenta la peripecia del traidor Echevarría —cuñado del protagonista, interpretado por Raúl Cancio—. Es un hombre débil que, de pura melancolía, se halla a punto de pasar a las filas republicanas para recuperar el manto protector de su familia que le aguarda en un Bilbao ocupado. Justo en el momento de máxima delicuescencia de la voluntad, el protagonista José (Alfredo Mayo) acudirá en su rescate portando en la maleta los planos salvadores escritos de puño y letra por el Caudillo. En el anecdotario escrito por Jaime de Andrade, el endeble ánimo de Echevarría desataba el paso fatídico y Echevarría era repudiado como cobarde por su esposa y por su hija²¹. En ambos casos, anecdotario y film, la melancolía, la desazón, duran poco y jamás exploran los abismos del miedo, sentimiento que, por otra parte, tampoco es en sentido estricto el convocado. Sea como fuere, los ejemplos residuales de *Porque te vi llorar*, sobre todo, y el escueto epi-

¹⁹ R. GUBERN (*La guerra de España en la pantalla*, pp. 82-83) enumera los siguientes títulos para el cine de cruzada: *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (Edgar NEVILLE, 1939), *El crucero Baleares* (E. del CAMPO, 1940), *Sin novedad en el Alcázar / L'Assedio dell'Alcazar* (A. GENINA, 1940), *Escuadrilla* (A. ROMÁN, 1941), *Porque te vi llorar* (Juan de ORDUÑA, 1941), *Boda en el infierno* (A. ROMÁN, 1942). Todas ellas coronadas por *Raza* (J. L. SÁENZ DE HEREDIA, 1942), basado en un anecdotario de Franco y *Rojo y negro* (Carlos ARÉVALO, 1942).

²⁰ Ese camión repleto de milicianos no deja de recordar la acumulación de tantos otros que, en *Reportaje...*, se dirigen en plena orgía dionisíaca hacia el frente de Aragón.

²¹ J. de ANDRADE, *Raza*, pp. 148-154. Ello demuestra que para Franco el miedo es condenable absolutamente, mientras que Sáenz de Heredia y su coguionista conocen la plasticidad narrativa que posee el miedo como aliciente para la identificación.

sodio de *Raza* son elocuentes porque exploran los aledaños del miedo, y, apenas encaramados a su visión, retroceden por una descarga inmediata. Decididamente, un cine volcado a la ejemplaridad y a la convención moralizante había tomado las riendas de la propaganda y la recreación del terror parecía poco atractiva para una ficción de masas como era a la sazón el cine.

IV. — UNA FICCIÓN SOBRE EL MIEDO

Acaso sea ésta una razón más para sorprenderse de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). Este film, cuyo título evoca los colores de la bandera falangista, fue concebido al mismo tiempo que *Raza*, si bien encarnó una perspectiva menos militar que política, más falangista que aglutinada en torno a los valores nacionales tradicionales. Consagrado a las actividades de la quinta columna en el Madrid republicano, el miedo es la médula de *Rojo y negro* y la endiablada dialéctica que este sentimiento entabla con el valor aproximan el resultado a la tragedia, alejándolo de la épica, mas también del melodrama²². Dialéctica —precisémoslo— que vive también la protagonista principal, una mujer de credo falangista, valerosa quintacolumnista enamorada de un joven comunista que acaba, sin pretenderlo, entregándola a la muerte.

El escenario del film es Madrid y su trayecto temporal se prolonga más de quince años por la historia de España, si bien su núcleo y mayor porción se ubica en la ciudad ocupada por el enemigo. En ese interior sintomáticamente nocturno poblado por bandas de asesinos y malhechores, donde las gentes de bien tiemblan en soledad, se aventura una fantasmal figura, Luisa (Montenegro), la militante de Falange enamorada de un comunista —Miguel (Ismael Merlo)—, de cuya honestidad jamás se dudará en el curso de la ficción. La siniestra iconografía, debida también a las modestas condiciones de rodaje del film, envuelve bajo el manto de «La noche» el cuerpo central de un Madrid tomado. Ninguno de los motivos que se prodigan en la literatura sobre el terror rojo faltará en el film, aderezados por el clima de bajeza moral que caracteriza a sus «héroes»: persecuciones nocturnas, profanación de signos religiosos, orgías y alcoholismo de los milicianos, fría disposición a la represión, angustia de una espera sin fondo, sacas, paseos, violación... El cuerpo de Luisa sufrirá el destino trágico de la mayoría de estas villanías que transcurre en una inacabable noche de crimen y dolor.

V. — EL PESO DE LAS SOMBRAS

Si algo gobierna *Rojo y negro* es la tonalidad de una fotografía lúgubre y en perpetua penumbra. Sombras inquietantes, perfiles sospechosos, los efectos de luz parecen adelantar lo que el comportamiento criminal del enemigo ejecu-

²² En otro lugar nos ocupamos del análisis de este film desde una perspectiva de conjunto (V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine y Guerra Civil española*, pp. 128-143). No es éste el objeto del presente texto.

tará sin vacilación ni piedad. Sin embargo, obligado es precisar y descender a las formas que reviste el temor. ¿Cuál es su puesta en escena? Vayamos, pues, al dominio de la representación, es decir, a la representabilidad del miedo.

Luisa se interna, por exigencias de su papel en la quinta columna, en el antiguo convento de las Adoratrices, transformado en cuartel general de la represión. Su mirada se proyecta fantaseando el remanso de paz y devoción que fue el lugar y su lúgubre destino actual. Lo curioso es que la mirada de la muchacha aparece cercada por amenazantes sombras que la encierran.

La opresión ejercida por los signos que se incrustan como cuñas entre los personajes, forzando el disimulo de la joven; la irrealidad onírica connotada por la celosía que preserva el pasado conventual y la destrucción que se han impuesto los nuevos dueños de la ciudad; la amenazante mirada de los milicianos... La oscuridad es asimismo la que regula, como en un escenario de auténtico cine negro, la persecución por la ciudad, el registro de la casa de Luisa y su detención.

Los tenebrosos delincuentes apuntan a la anciana viuda y a su hija, enmarcados éstos por un encuadre en que el jefe aparece custodiado por dos columnas representadas por sus sicarios; la pistola iluminada y los rostros indeclarables. Frente a ellos, en penumbra, contra una pared que las enmarca en un círculo suave de luz, las dos mujeres, una inquiriendo casi suplicante sobre el secreto de la iniquidad humana, la otra, descubierta, bajando con decoro su rostro. Nada en esta escena refleja heroísmo y, aun cuando es difícil atribuir sentimiento de miedo a la joven, no cabe duda de que éste invade a la madre. En suma, la audacia de Luisa no logra enmudecer el temblor: la persecución nocturna, el cierre de los encuadres, la premonición de la traición, la angustia de la espera, tanto en el dominio narrativo como en el iconográfico, el clima es claustrofóbico, irrespirable, angustioso.

VI. — HISTORIA E HISTORIA: EL COLLAGE

Ahora bien, ¿de qué imaginaria se sirve el discurso nacional para evocar, construir y elaborar la atmósfera de miedo y terror? La iconografía, las estructuras narrativas, los motivos, a los que *Rojo y negro* recurre en 1942 se hallaban inscritos con letras de fuego en el género del *terror rojo* y desde allí eran reconocibles de inmediato. Lo sintomático es precisamente que esta imaginaria tan fértil estaba siendo extirpada del cine desde poco después del final de la guerra.

Particularidad de *Rojo y negro* (nada exclusiva, por demás) es utilizar abundante material de archivo para sus transiciones temporales. Se trata de aquel recurso clásico conocido bajo el nombre de «secuencias de montaje» (*montages* lo denominarían los norteamericanos; *collage* lo bautizó, entre nosotros, un ensayo ya canónico²³) en cuyo seno una cascada de planos de procedencias

²³ J. MAQUA y F. LLINÁS, *El cadáver del tiempo*. Este procedimiento se incrusta en la ficción y no es equiparable al denominado «*compilation film*» que analizaría, en un estudio canónico, J. LEYDA (*Films Beget Films*).

muy dispares se suceden a modo de ilustración comprimida hasta la saturación. Aun cuando los usos pueden ser muy distintos, en el film de Arévalo estas imágenes adquieren la función de dar a la singularidad narrativa de la ficción un valor general; en otros términos, proyectar la historia sobre la Historia. Por este medio, los personajes del relato se codean, siquiera por un breve instante, con los protagonistas colectivos extrayendo de ello ejemplaridad. *Rojo y negro* no vacila en saquear noticiarios, al tiempo que escenifica acciones como si fueran de archivo, las combina, gracias al montaje, con otras que invierten su sentido...

De los tres *collages* que puntúan el film, el último de ellos incorpora una serie que resulta especialmente útil para nuestros propósitos. Arengas de agitadores de masas inflamando los ánimos, rostros de gañanes dispuestos a dejarse desencadenar, incendios, saqueos, profanaciones se suceden a un ritmo trepidante añadiendo a la violencia de los actos la del enérgico montaje. En plena furia de destrucción, se deslizan dos planos procedentes del enemigo: el puño vigoroso que pugna por cerrarse lenta y fatalmente en *El acorazado Potemkin* (S. M. Eisenstein, 1925) y el de las masas aterrorizadas descendiendo entre decenas de cadáveres las escalinatas de Odessa en el mismo film soviético. Para comprender cabalmente el efecto emocional que ambos desempeñan en su espectador resulta indispensable determinar cuál fue su uso original.

En la ficción de Eisenstein, esos dos planos se encuentran situados en dos momentos bien alejados entre sí y ambos están llamados a encarnar instantes de patetismo²⁴. El primero de ellos aspira a concentrar la violencia destructiva de los vencidos contra sus verdugos en un momento clave: después de las exequias del marino y dirigente revolucionario vilmente asesinado —Vakulinchuk—. El plano en cuestión está inscrito en una cadena y sigue, a su vez, a la expresión de un dolor aniquilador. Los familiares, entre ellos la madre, van a rendir el postrer homenaje al héroe muerto, depositado en una humilde tienda de campaña en el puerto de Odesa; pronto, el cortejo se convierte en una masa humana de trabajadores, conturbados, aniquilados por un dolor paralizador que Eisenstein asimila a iconos religiosos rusos. Desde las cenizas de esta parálisis melancólica por la pérdida prenderá la chispa revolucionaria que convertirá en júbilo la aflicción: éste es el origen de una pasión revolucionaria imparable²⁵. Eisenstein la monta en una cadena en la que el símbolo estereotipado del puño cerrado (recuérdese que el film conmemora la revolución de 1905) se carga de significación nueva: a lo largo de tres planos lo vemos interactuando con las nuca robustas de los marineros hasta que el brazo de la madre del muerto desata, en un encadenamiento eléctrico del movimiento, lo que Eisenstein llamó, con evidente mimetismo marxista y no menos exageración, el «salto cualitativo». Sea como fuere, Eisenstein apela a lo patético, profundiza en el examen de las emociones y espera arrastrar a su espectador en ese giro imprevisto que hace del dolor del afligido materia espontánea con la que labrar la conciencia revolucionaria. Una mística de la revolución que algo

²⁴ S. M. EISENSTEIN dedicó profundas reflexiones a su film; las mejores son sin duda las de su postrera e inconclusa obra, la *no-indiferente naturaleza* (*La non-indifférente nature*).

²⁵ No en vano lleva este acto del film por título «El muerto grita».

tiene de mórbido. Al inscribir el plano al margen de este contexto e insertarlo en la cadena de la furia dionisiaca y destructiva revolucionaria, Arévalo hace de este plano una concreción del odio, desde la perspectiva de su agente, y del miedo, si se lo observa desde la óptica de la víctima.

El segundo préstamo procede del acto cuarto, mientras los paseantes endominados saludan a la tripulación del Potemkin desde lo alto de la escalinata presidida por la estatua de Richelieu. Eisenstein hace de este instante un hermoso gesto de comunión interclasista, violentamente interrumpido por la irrupción brutal del ejército zarista que dispara implacablemente sobre la muchedumbre provocando una carnicería. La escena, enteramente inventada, tenía el cometido de despertar una intensísima emoción que no se detenía en la compasión, sino que entrañaba una fuerte carga de *shock* y *voyeurismo*. Ahora bien, este sacrificio feroz aparece en *Rojo y negro* transformado en un acto de vandalismo perpetrado por el comunismo que no puede sino despertar el sobrecogimiento hasta que un heroico legionario imponga el heroísmo salvador.

En suma, *Rojo y negro* demuestra que puede y sabe ahondar en las emociones complejas y no sólo en las inequívocas identificaciones sostenidas por valores heroicos. El hecho de arrebatarse al enemigo sus imágenes y hacerlo, por añadidura, en sus textos canónicos, en sus propios principios «doctrinales», demuestra una audacia sin igual y, para lo que ahora nos convoca, el pánico nace de la amenaza de devastación del enemigo; en suma, las víctimas deben de superar el temor para forjar su heroísmo. Sólo al final del fragmento, este atributo —el heroísmo— tomará el relevo del terror, pero esto excede ya el tema del presente texto.

VII. — LA DOBLE MUERTE

Rojo y negro apura el límite del miedo sin por ello desmentir la gallardía. Luisa será sacrificada doblemente, en cuanto mujer y en cuanto falangista. Su doble castigo consistirá en una áspera violación a manos de un alcoholizado y salvaje miliciano que se venga así, además, de la afrenta sufrida al haber sido engañado y, por otra parte, la saca nocturna del centro de detención y la ejecución en la infausta pradera de San Isidro. A pesar de las confusiones en las que el film incurre, cada una de ellas parece moldeada según las características de los dos tipos de enemigos analizados al comienzo: una iconografía de delincuente entregado a las pasiones de la sangre, el sexo y la bebida, que se asociaría al credo anarquista y otra más fría y calculadora que responde al comunismo que rige la checka en la que se realizan los interrogatorios.

Los milicianos organizan una fiesta brindando por el «comunismo libertario»; tras una breve elipsis, el alcohol ha hecho ya su efecto. La cámara fija su atención en el miliciano burlado por Luisa poco antes que se encuentra como ausente. No es difícil reconocer en estas instantáneas una deformación maliciosa de la iconografía que los mismos anarquistas glorificaron en *Reportaje...*

Las imágenes siguientes hielan la sangre, pero lo hacen en detrimento del



FIG. 6. — Fotograma de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)

saber de la protagonista: el rostro del miliciano encadena con el primer plano de la muchacha encerrada en su celda, respondiendo así a la pregunta sobre los pensamientos (instintos, más bien) del primero y adelantando la dramática conclusión de la secuencia.

Lo que sigue tendrá la forma descarnada del terror: los pies del borracho miliciano arrastrándose por el pasillo que lo separa de la celda, la detención de la cámara en Luisa que oye la puerta abrirse, mira al frente con espanto, adivinando su destino inminente y, siempre manteniendo el dispositivo ante ella, el robusto cuerpo que entra en campo obturando toda la visión; un clímax musical, un fundido y la cámara nos devolverá el rostro de la muchacha casi como lo percibimos poco antes..., pero ahora demudado el gesto, extraviada la mirada, despeinado el cabello. La profanación se ha consumado (fig. 6)²⁶.

Luisa experimentará una segunda muerte: el fusilamiento. Sin saberlo, su novio, Miguel, ha sido el causante del crimen al votar una moción que apoyaba la saca. El sentimiento sobre el que actúa el fragmento en cuestión es la angustia, desplazada ahora a la del causante involuntario del asesinato. Su carrera vertiginosa y para salvar a su novia será en vano y al llegar a la pradera iluminada por la luna, hallará, entre los cadáveres sacrificados sobre la hierba, el del ser amado. La desesperación tomará el relevo y la expiación y el dolor le conducirán a un enfrentamiento sumario con los cenetistas [*sic*] en el que encuentra la muerte.

²⁶ Nótese, por añadidura, que la proximidad de la mirada a esta brutal escena tiene algo de insólito en el cine español del período, tan pacato para con la corporeidad en materia sexual.

VIII. — CONCLUSIÓN: HACIA NUEVOS HORIZONTES

Apenas siete meses después del estreno de *Rojo y negro*, el régimen de Franco había puesto en marcha un proyecto ambicioso de información cinematográfica —NO-DO— que le garantizaría el estricto control de las imágenes documentales en movimiento. Sustituyendo todo noticiario en circulación, las iniciativas de creación de este nuevo instrumento de propaganda se remontan al mismo período en el que un modelo falangista programático y de agitación, del que *Rojo y negro* podía considerarse el último reducto, desaparecía del horizonte nacional. El 25 de mayo de 1942 se estrenaba el film de Arévalo en el cine Capitol de Madrid, el mismo día en que regresaba a España el primer contingente de la División Azul²⁷; a las tres semanas desaparecía de circulación cayendo en una sombra premonitoria del destino que aguardaba poco después a los más recalcitrantes propagandistas de Falange. En esas mismas calendas, la Vicesecretaría de Educación Popular abría un debate sobre la creación de un noticiario, que se concretaría en septiembre de 1942, apenas unos días después de la caída definitiva de Serrano Suñer y del apartamiento de los restos de su equipo de falangistas.

En el n.º 13 del nuevo noticiario (abril de 1943), se conmemoraba la victoria nacional. Las primeras imágenes de esa noticia nos zambullían en un clima de angustia que la música incrementaba: el Madrid tomado por el enemigo, los siniestros retratos de Stalin, Lenin, las celebraciones soviéticas, el hambre, la miseria... hasta que el 28 de marzo la capital era tomada en loor de multitudes por la avanzadilla del ejército nacional. Esos escasos planos que sirven de preámbulo acuden a la capital del miedo, recorriendo su iconografía tipificada, pero lo hacen apenas un instante, para disolver el pánico, la angustia y la contracción del ánimo en una explosión de júbilo que se renovará cada año —dice el locutor— desde 1939. Se diría que una retórica confortable, aviesamente combinada con la no menos estereotipada del heroísmo, ha ganado la partida. Y, con ella, la retórica del miedo pasa al guardarropa, claro está, siempre disponible por si las circunstancias requiriesen la muda.

²⁷ A. ELENA, «¿Quién prohibió *Rojo y negro*?», pp. 61-78.

COLLECTION DE LA CASA DE VELÁZQUEZ
VOLUME 129

RETÓRICAS DEL MIEDO

IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

ESTUDIOS REUNIDOS POR NANCY BERTHIER
Y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Obra publicada con la participación
de la Universidad Paris-Est - Marne-la-Vallée

CASA DE VELÁZQUEZ
MADRID 2012

ÍNDICE

Introducción 1

I. — PROLEGÓMENOS: AÑOS DE VÍSPERAS

Eduardo González Calleja

El poder del miedo. El temor y la intimidación como instrumentos de acción política 13

Enzo Traverso

Violencia y miedo. Sobre el imaginario europeo 1914-1945 29

II. — EN GUERRA: MIRADAS SOBRE EL MIEDO

Xosé M. Núñez Seixas

El miedo al extranjero o el enemigo como invasor (1936-1939) 53

Mirta Núñez Díaz-Balart

El valor y el miedo. Lecciones periodísticas para los voluntarios republicanos durante la Guerra Civil 71

III. — EN GUERRA: LAS PANTALLAS DEL MIEDO

Pierre Sorlin

Los noticiarios, testigos del miedo cotidiano 89

Vicente Sánchez-Biosca

Iconografía del miedo. El cine y el «terror rojo» 99

Rafael Rodríguez Tranche
Miedo y terror en el Madrid republicano. De los bombardeos
a la quinta columna 115

Santiago de Pablo
Un país aterrorizado: la retórica del miedo en el cine
de la Guerra Civil en el País Vasco 127

IV. — LA MIRADA DE LOS OTROS

Daniel Kowalsky
The Spanish Civil War in black and white: fear and hope
in soviet newsreels and short films (1936-1939) 147

Francie Cate-Arries
Ione Robinson and the Art of Bearing Witness picturing trauma
among the ruins of war 159

V. — POSGUERRA: ESCARMIENTO Y DEMONIZACIÓN

Giuliana Di Febo
Redefinición de la historia y escarmiento en las fiestas
de la Victoria en Salamanca 179

Ángel Llorente Hernández
Vencidos y enemigos en la pintura y la ilustración franquistas
de la primera postguerra 191

VI. — RECORDAR EL MIEDO: ENFOQUES RETROSPECTIVOS

Nancy Berthier
Ficcionalización del miedo en el cine:
la mirada retrospectiva de Carlos Saura 209

Jacques Terrasa
Voces y rostros de los vencidos:
lo que queda del miedo (1936-2003) 223

Véronique Pugibet

Transmitir el miedo. Los libros de textos de español
en Francia: las imágenes de la Guerra Civil

237

Antonio Monegal

El museo del miedo (o el miedo al museo)

259

Bibliografía

273