

IMÁGENES EN MIGRACIÓN*

Vicente Sánchez-Biosca

Sonia García López

LA MIGRACIÓN DE IMÁGENES EN SU CONTEXTO

Repetición, serialización, «reprise». He aquí tres conceptos que surgen sin cesar en los discursos denominados postmodernos en el campo del arte, la literatura y, sobre todo, la cultura de masas. Sin duda, el cine no es una excepción. Si los dos primeros términos describen la operación, ya conocida de tiempo atrás, mediante la cual los procedimientos de la producción técnica y mecánica se aplican a la obra de arte, el último se instala en un ámbito más específicamente discursivo, pues se refiere a la reapropiación del discurso de otro para fines propios, siendo por tanto una variante de la intertextualidad. Es evidente, dondequiera que se remonte su origen, que unos y otros han llegado al desbordamiento en los últimos tiempos. La sustitución de todos ellos por una expresión que es préstamo ecológico —el reciclaje— da buena cuenta, en el lenguaje figurado, de la situación alcanzada. En efecto, la noción de reciclaje nace de una pregunta: ¿qué hacer con la acumulación desbordante de objetos, discursos y, a la postre, restos del pasado que nuestra sociedad de vocación museística ha ido minuciosamente preservando y que, por así decir, ya no tienen cabida en ella, pero que nadie,

* Este texto ha sido concebido en el marco del proyecto de investigación «Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española» (HUM2005-02010/ARTE).

en una era de saturación como la que vivimos, se resigna a suprimir?¹

Sin embargo, la idea de migración que proponemos en esta ocasión es algo más incierta y evanescente. Sugiere un estado de circulación generalizada de ciertas imágenes o piezas de discurso que flotan en el ambiente y que permiten su deslizamiento de un discurso a otro. En lo que al cine se refiere, trataríase de planos o, incluso, de fotografías fijas que se desplazan permanentemente en una pluralidad de textos fílmicos (particularmente los documentales de montaje) y que también invadirían otros discursos icónicos, como la cartelística, la fotografía de las revistas ilustradas, los noticiarios cinematográficos o el reportaje televisivo. Pese a todo, una diferencia separa esta migración del reciclaje postmoderno al que aludíamos antes: este último afirma con orgullo y descaro que no existe propiedad privada alguna sobre los discursos, que es legítimo tomarlos de un arsenal común, de un océano magmático y global y hacerlos hablar; en cambio, la migración, al menos aquélla de la que deseamos hablar aquí, tiene a gala ejercer una violencia sobre el discurso preexistente, lo cual significa, aunque sea implícitamente, otorgarle autoridad y reconocerle autoría.

Nuestra pretensión en el presente texto es situarnos en una coyuntura histórica anterior a la explosión indiscriminada e irónica de las *imágenes sin autor* y universalmente accesibles: un momento caliente de la propaganda, los años treinta. Fueron éstos tiempos de compromiso en el orden político y social y de realismo, violencia y agresividad en el orden estético; años en los que se generalizó la llamada cultura del antifascismo (que Juan Pablo Fusí calificó como «la gran causa moral de la izquierda»),²

1. Véanse las reflexiones sobre el reciclaje en la red semántica de la deshistorización y la mundialización propias de nuestra era postmoderna en Claude Dionne, Silvestra Mariniello y Walter Moser, *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, L'Univers du discours, 1996.

2. Juan Pablo Fusí, «La cultura del antifascismo», en *Capa cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1999, pág. 17.

pero también en los que ningún manierismo o distanciamiento parecía legítimo para discursos que aspiraban a la eficacia inmediata, es decir, a ser performativos, convirtiéndose en actos.

En este contexto de performatividad de los discursos y de eficacia de la imagen, la guerra civil española fue, por su duración, la circulación relativamente libre de periodistas, intelectuales y artistas, la dimensión internacional que adquirió desde el primer momento y su condición de prólogo al enfrentamiento generalizado de las democracias, el estalinismo y los fascismos, un instante privilegiado. España, se diría, devino durante casi tres años una nueva Babel en la que los discursos circularon en la misma proporción (tal vez mayor) en la que desfilaban las personas y en cuyo escenario se experimentó no sólo con armamento y técnicas bélicas, sino también con los modernos medios de comunicación.

Por tanto, nuestra reflexión sobre los fenómenos discursivos y de montaje estará particularmente atenta a los imperativos de la coyuntura histórica y, en consecuencia, la estrategia (las estrategias, en pureza) de la apropiación de imágenes será considerada a la sombra de la necesidad perentoria de una eficacia inmediata. En lugar de tratarse, pues, de una migración indiscriminada, aquí está en cuestión una abusiva, incluso paranoica, discriminación.

A tenor de lo expuesto, la «reprise» y la migración de imágenes se organiza precisamente tomando como presa algunas muestras que ya han probado, deliberada o accidentalmente, su eficacia para provocar una conmoción del ánimo en sus espectadores, lo que equivale a decir que en el momento de apoderarse de ellas ya se han transformado (o están en proceso de transformarse) en símbolos de valores humanos, políticos, sociales, ideológicos o éticos. Nos ubicaremos, entonces, un punto más acá de la historia de aquella pedagogía del horror o terapia de *shock* que caracterizó el método de enfrentarse a lo extremo.

Cualesquiera que fueran sus precedentes, la pedagogía del horror se generalizó con la decisión de los mandos y los gobiernos de los países aliados de registrar con sus ojos y sus cámaras

y por fin difundir a los cuatro vientos la inhumanidad ejercida por los nazis en los campos de concentración y exterminio de la Segunda Guerra Mundial.³

POBREZA DE IMÁGENES, RIQUEZA DE SÍMBOLOS

Bien mirado, y nuestra perspectiva actual lo permite ampliamente, lo característico de la guerra de España fue, a pesar del descomunal despliegue de medios para su época, la pobreza cuantitativa de imágenes de primera mano.⁴ Dicho más exactamente, sorprende el desajuste entre el ingente volumen de reportajes, documentales, noticias y fotomontajes realizados a lo largo de los setenta años que nos separan del comienzo del conflicto y la escasez del material o metraje que utilizan. Se da así la curiosa circunstancia de que las imágenes rodadas por los operadores soviéticos Roman Karmén y Boris Makaseiev, por ejemplo, son casi omnipresentes y reiteradas hasta la saciedad, que las filmaciones de los operadores anarquistas que fueron montadas por Mateo Santos en Barcelona en julio de 1936 se repetirán a perpetuidad y así sucesivamente con un relativamente reducido depósito de tomas. Es esto precisamente lo que fuerza en ocasiones a adaptar el metraje disponible a la gran cantidad de acontecimientos bélicos que el historiador y los documentales van descubriendo. Caso extremo es la necesidad de «representar» con imágenes directas (como se sabe, inexistentes) el bombardeo de Guernica.

3. Véase Vicente Sánchez-Biosca, «Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz», *Antropos*, nº 203, 2004, págs. 110-124. Y más recientemente la segunda parte (*Los campos de exterminio y los límites de la representación*) del libro del mismo autor, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2005.

4. Claro que esta afirmación sólo puede hacerse a la luz de lo que con posterioridad sería la cobertura informativa y la profusión de imágenes de las guerras. Véase el excelente artículo de Luisa Cigognetti y Pierre Sorlin, «Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione (1936-1939)», en *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori, 1999, págs. 14-26.

Además, la guerra de imágenes reconoce esa pobreza y no se arredra ante ella, pues, una vez disponibles por vías diplomáticas, pirateos, contratipados, incautaciones o circulación por noticiarios, estas imágenes pasarán a constituir un depósito tanto más irremplazable cuanto que limitado. Así, el enemigo las utilizará sin ningún tipo de recato. De lo que se trata, al fin y al cabo, es de elevar estas imágenes a la condición de símbolo, con lo que éste implica de abstracción y generalización. Y para ello el montaje actuará de dos formas complementarias: seccionando a su antojo y según sus objetivos el contexto de la filmación y/o reinscribiendo los planos en un contexto nuevo, auxiliándose por añadidura en el uso propagandístico de la locución.

Hay algo más. La generalización que caracteriza al símbolo tiende a aminorar el impacto emocional de las imágenes, pues la concreción (su carácter irrepetible) les otorga a la vez un valor documental y una dimensión humana. Pues bien, el proceso mediante el cual estas imágenes o planos se elevan a símbolos deberá poner todo su empeño en preservar el tono emocional, incluso el patetismo, de los originales. La conversión final en un cliché memorístico es, probablemente, inevitable, pero no cabe sacrificar el impacto emotivo que tuvo en un momento caliente de la propaganda y que debe conservarse. Sea como fuere, la estructura paradójica de este entramado no debe ser pasada por alto, dado que la potencia evocadora de las imágenes acaba perdiendo su *hic et nunc* (lo que tantos autores —Susan Sontag, Gisèle Freund, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre otros, consideraron el noema de la fotografía) en el proceso de su conversión en símbolo.

Valgan a modo de ejemplo unas cuantas imágenes que han podido enraizarse en la memoria de la guerra civil como símbolos puestos al servicio de relatos épicos o míticos, pero que también se han exportado, en un segundo momento lógico (que no necesariamente cronológico), a la enciclopedia memorística del siglo xx como emblemas (quizá los primeros y algunos de los más poderosos, si descontamos los de los campos de exterminio nazis). La caída del miliciano en Cerro Muriano captada por Ro-

bert Capa, las imágenes de bombardeos sobre la población civil de Madrid, la evacuación de los niños o el drama del exilio pueden ser representados con valor casi universal a partir de estas fotografías o fotogramas. En estos casos, se diría que la fotografía o el fotograma han sido elegidos por su total legibilidad, por su aparente ausencia de ambigüedad, de modo que lo real de la fotografía (el azar del encuentro entre sujeto y objeto) parece haber sido relegado.

Hay algo fascinante en el proceso que conduce del disparo de fotografías o la filmación de planos casi espontáneamente por parte de los fotógrafos, reporteros u operadores (en particular, aquellos que carecían del tiempo necesario para preparar sus tomas y, en ocasiones, ni siquiera conocían la lengua, las costumbres o la geografía del país)⁵ y su inscripción vertiginosa e imparable en cadenas discursivas contradictorias con vistas a su transformación en símbolos. Así, la precariedad de estas imágenes, su disponibilidad nacida de la urgencia de su puesta en circulación, sientan las bases de su incesante reapropiación propagandística. Pero se impone hacer un alto en el camino y precisar algo más la situación de los medios técnicos y de comunicación en estos críticos años.

LOS QUE PASARON POR ESPAÑA

En realidad, desde el punto de vista estratégico, la guerra civil española supuso una nueva forma de ver y de hacer la guerra. El reciente desarrollo de la aviación militar, como el JU 52 alemán, que había sido diseñado como avión comercial y se convertía fácilmente en bombardero, fue una de las aportaciones decisivas de la técnica en la generalización de la guerra impersonal

5. El ejemplo de Roman Karmén y Boris Makaseiev destaca por la rapidez con la que fueron enviados a España, sólo con los conocimientos adquiridos a través de los reportajes de Koltsov para *Pravda* y de un libro de Ilyá Ehrenburg de 1932 (*España, República de trabajadores*, Barcelona, Crítica, 1976), y por la extraordinaria difusión de sus reportajes. Véase Roman Karmén, *¡No pasarán!*, Moscú, Progreso, 1976.

que, como ha señalado Hobsbawm, convertía la muerte en la consecuencia remota de apretar un botón o levantar una palanca.⁶ Por primera vez en Europa, la población civil se convertía en objetivo militar y miles de personas indefensas morían bajo el fuego de la metralla aérea mientras trataban de huir de la represión franquista por las carreteras de España o mientras hacían la compra en un día de mercado, como ocurrió en Guernica.

Este desarrollo de la tecnología militar corrió en paralelo al de la técnica fotográfica, que permitió captar con mayor precisión los acontecimientos que desfilaban vertiginosamente ante los ojos de los reporteros. En 1928 se había inventado la cámara cinematográfica ligera B & H Eyemo, cuya versión sin manivela y con motor fue ampliamente utilizada en la década de 1930 por Roman Karmén, entre otros; en 1937, se inventó en Alemania la ultraligera Arriflex, que permitía al camarógrafo una gran amplitud de movimientos y desplazamientos. Y por aquellos mismos años comenzó a extenderse el uso de la pequeña y rapidísima cámara fotográfica Leica, la utilizada por Robert Capa, que proporcionaba al fotógrafo unos preciosos instantes entre toma y toma que antes perdía cuando tenía que recargar la cámara o preparar el *flash*.

Todas estas transformaciones técnicas referidas al armamento y a la fotografía cambiaron el rostro de la guerra y mientras ésta se hacía impersonal los fotógrafos se esforzaban por acercarse a lo humano. Las fotografías de Capa y David Seymour fueron algunas de las primeras en presentar los cuerpos y los rostros de las víctimas de la guerra de España convirtiendo su mera mostración en alegato antibelicista. Sin duda alguna, el interés por parte del gobierno republicano en difundir estas imágenes como medio de propaganda y la subsiguiente flexibilización de la censura al respecto, contribuyeron de manera decisiva a la propagación de las fotografías de las víctimas de la guerra en el extranjero. Sin

6. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 57 y 58 (primera edición: *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, Londres, Random House, 1995).

embargo, el factor decisivo de la explosión de imágenes en prensa que se produjo durante la guerra civil española fue la aparición del fotoensayo. Este nuevo género periodístico, cuyo objeto fundamental era contar una historia a través de imágenes, integraba fotografía y escritura y las ensamblaba mediante una técnica tomada del cine, el montaje, pues era la yuxtaposición de unas imágenes a otras y no el comentario lo que dotaba de secuencialidad al relato. Esta práctica, que contribuyó a hacer de la década de los treinta la edad de oro de las revistas ilustradas, consolidó a fotógrafos como Henri Cartier-Bresson y Robert Capa.

Las revistas *Vu* (aparecida por vez primera en 1929), *Life* (1936) o *Picture Post* (1938), desempeñaron un papel importantísimo en la formación de la opinión pública precisamente gracias al impacto de muchas fotografías en ellas publicadas. Baste citar como ejemplo la famosa y ya citada fotografía del miliciano abatido, tomada por Capa en Cerro Muriano, Córdoba, en septiembre de 1936. Ésta se publicó en *Vu* el 23 de septiembre de ese mismo año y volvió a aparecer en *Paris-Soir* y *Regards* al año siguiente. El 12 de julio de 1937 se encontraba en la página 19 de la revista *Life* encabezando un reportaje sobre la película de Joris Ivens *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937). Al igual que había sucedido en Europa, causó sensación hasta el punto de convertirse en un emblema de esta revista, a pesar de que su política editorial se decantó ostensiblemente por el bando franquista.

El despliegue de una cobertura informativa internacional para la guerra de España trajo al país a reporteros *freelance* como Robert Capa y Gerda Taro y a corresponsales enviados por agencias como la North American Newspapers Alliance (NANA) o directamente por los propios periódicos. En este sentido, es bien conocida la presencia de intelectuales, artistas y escritores que fueron a España con la intención de luchar en el frente y/o producir escritos, películas y obras de arte, como es el caso de John Dos Passos, Ernest Hemingway, George Orwell o Joris Ivens, cuya presencia en España ha engendrado mitos tan potentes como las propias obras que produjeron. Así, la leyenda creada en torno a las fotografías de Robert Capa corre pareja a su pro-

pia leyenda personal, la del valeroso reportero que arriesgaba su vida para arrancar una porción de realidad a los combates en primera línea del frente. Ernest Hemingway, que llegó a España como corresponsal de la NANA y más tarde participó en la película *Tierra de España*, encarnaba también la imagen romántica del escritor aventurero cuya fuente principal de escritura es la experiencia directa.

Otro de los discursos que comenzó a funcionar masivamente durante la guerra civil española es el de los noticiarios cinematográficos, que enviaban informes a sus países de origen con una periodicidad bastante regular. Sintomáticamente, un editorial de 1936 del *World Film News* proclamaba al cámara del noticiario como el nuevo corresponsal de guerra, como una nueva figura que representaba toda la bravura del gran periodismo de la segunda mitad del siglo XIX que había dibujado —cuando todavía no existían las cámaras— escenas de lucha en el mismo corazón de la batalla. Según el artículo, aquellos cámaras podían visualizar, más vívidamente que cualquier palabra, la difícil situación de la gente corriente que había visto transformada la vida de cada día por la irrupción de la guerra.⁷ Gaumont y Pathé para Francia e Inglaterra, *Fox Movietone News*, *Paramount News* y *Universal News* para Estados Unidos y *Sobre los Sucesos de España*, de Soiuzkinokronika para la Unión Soviética, estaban entre los más importantes, sin contar los producidos en el interior del país por el gobierno republicano (*España al día*, por ejemplo, que se editaba en castellano y catalán con versiones en francés e inglés) prácticamente desde el comienzo de la guerra y por los franquistas desde poco más tarde, aunque con menor éxito y potencia hasta abril de 1938, fecha en la que dentro del nuevo Estado totalitario se constituye el Departamento Nacional de Cinematografía incorporado a Prensa y Propaganda. Al igual que sucedía con los corresponsales de prensa o con los *freelance*, los noticiarios cinematográficos distaban de ser imparciales y la mayor parte de

7. Citado por Ramón Sala Noguera, *El cine en la España Republicana durante la guerra civil*, Bilbao, Mensajero, 1993, pág. 314.

ellos, siguiendo los intereses corporativos de las productoras que los financiaban, filmaron del lado de los sublevados.

Así pues, de un lado y de otro, la circulación de imágenes fotográficas y cinematográficas difundidas por todo el mundo a través de distintos canales y la propia leyenda forjada en torno a quienes las produjeron contribuyó de manera decisiva a convertirlas en emblemas. Como sucedió con la fotografía del miliciano abatido, ya durante la guerra tuvieron una difusión y una circulación itinerante que las fue dotando de significados diversos y hasta de lecturas enfrentadas, pero fue al terminar la contienda cuando comenzaron a articularse los mitos de los que esas imágenes eran una perenne cristalización. Se trataba de la construcción de una (de varias) memoria(s) de la guerra civil española y del exilio de los derrotados, como veremos más adelante.

REAPROPIACIÓN Y PROPAGANDA DE CHOQUE

A tenor de las últimas palabras, convendría acabar de disolver un posible equívoco: la batalla de discursos y la política de la reapropiación no se dieron por concluidas *deus ex machina* en el momento de concluir la guerra militar. Incluso muchos años más tarde, el caudal migratorio seguía estando al servicio de un decidido combate. Algunos ejemplos demuestran que la batalla ideológica tomaba ahora la forma de una guerra de memorias.

Unbändiges Spanien, el filme de montaje realizado por Kurt y Jeanne Stern en 1962, desde una óptica comunista, concebido en la intersección del *compilation film* y el testimonio personal, hacía de *Tierra de España*, el clásico filme de Joris Ivens, su cuerpo central reproduciéndolo íntegramente y enmarcándolo entre un prólogo y un epílogo.⁸ Por su parte, *Mourir à Madrid*, la película que Frédéric Rossif lanzó a las pantallas en 1963, fue un

8. Véase Clara López Rubio & Wolfgang Martin-Handorf, «El lacayo de Berlín, Bonn y Washington. La imagen de Franco en el cine documental alemán: el caso *Unbändiges Spanien* (España indómita)», *Archivos de la filmoteca*, n° 43, febrero de 2003, págs. 100-117.

auténtico modelo de préstamos y citas, tanto más cuanto que fue concebida en dos tercios de su metraje como filme de montaje. Por añadidura, el filme de Rossif dio lugar a una explícita respuesta desde el régimen de Franco que llevaba por título *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1966), suerte de comentario crítico e intento de desmontaje de la cinta francesa que reprodujo buena parte de su material e incluso montaje, claro está, sometándolo a la tutela de una *voice-over* descalificadora. La casuística podría proliferar, pero no haría sino confirmar lo dicho.

Ahora bien, el análisis pormenorizado se impone, aunque se realice con la brevedad impuesta por el marco de un artículo, pues las operaciones de reapropiación ponen de manifiesto detalles minuciosos que escapan a una visión de conjunto. Nos centraremos en dos formas de migración icónica: por una parte, aquélla en la que las imágenes se deslizan de uno a otro bando. De lo que se trata aquí es de una alteración violenta del sentido y una reapropiación de las imágenes poniéndolas al servicio de una perspectiva opuesta a aquélla en la que habían sido concebidas; por otra, estudiaremos ese aspecto de la migración de imágenes en el que éstas circulan dentro de un mismo bando, produciendo nuevas formas de sentido que retroalimentan a los discursos anteriores en los que estaban insertas, desde una vocación estrictamente referencial a una perspectiva de mayor densidad simbólica.

IMÁGENES DE TRINCHERA A TRINCHERA

Nos centraremos en dos casos que bien podrían servir de aperitivo a una investigación que se halla actualmente en curso: por una parte, el cortometraje *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936), montado sobre la base de planos filmados por operadores anarquistas improvisados que pretendían dar cuenta del proceso revolucionario vivido en las calles de Barcelona en los días que siguieron al golpe de

Estado abortado de julio de 1936; por otra, algunos planos rodados por los operadores soviéticos Roman Karmén y Boris Maka-seiev, que fueron los primeros enviados a España tras el estallido de la guerra (agosto de 1936) con el fin de preparar una serie de actualidades monográficas sobre los sucesos de España (*K Sobitiyam v Spanii*) para la Soiuzkinokronika, que dio como resultado veinte números y una abundante serie de descartes, amén del material de base para el filme que Esfir Shub montó en 1939 con el título de *Ispaniya*.

Algunos operadores anarquistas anónimos recorrieron con sus cámaras la capital catalana durante los confusos días 19 a 23 de julio de 1936 a fin de captar un ambiente de revolución que surgió como respuesta a la sublevación militar. Mateo Santos les daría forma de documental con las premuras que puede imaginarse dada la urgencia de su difusión. El resultado es un filme de equilibrio muy precario y manifiestamente incompleto, tanto formal como ideológicamente. En efecto, el resultado deja ver una tensión no resuelta entre las tomas al azar de situaciones que surgen sin previo aviso ante los ojos de los *cameramen* y la imposición, poco lograda, de una estructura por medio del montaje y, sobre todo, con ayuda del texto de la locución. En el interior de este pequeño filme se encuentra un puñado de planos que pueden ostentar el privilegio de ser una de las secuencias más retomadas y pervertidas de toda la historia del cine e, incluso, de la historia de la propaganda sin más. Se trata de aquellos que muestran el descubrimiento por parte de milicianos anarquistas de momias de monjas y sacerdotes, al parecer torturados tiempo atrás, en el convento de las Salesas. La locución de Santos se expresa en términos inequívocamente acusatorios hacia la Iglesia, a la que hace responsable de los martirios: «En este convento de las Salesas —dice— se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La Iglesia católica, en este y otros hechos, ha dejado al desnudo su alma podrida. Ha deshecho en unas horas la mentira pavorosa de veinte siglos. Esos cadáveres petrificados

en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo».

Ciertamente, el espectador avezado presiente el riesgo que entrañan estas imágenes, pues la secuencia traduce un caos jubiloso por parte de los milicianos que instala un *décalage* entre la poderosa fuerza expresiva de las imágenes captadas al azar y su inscripción en la cadena fílmica. El riesgo surge probablemente del espíritu espontáneo que Santos, ávido de poner en marcha la propaganda libertaria, no tuvo el tiempo, la paciencia ni probablemente la habilidad de controlar. Lo cierto es que a partir de agosto de 1936, este filme, que la CNT trató de distribuir en Francia, cayó en manos de los servicios de propaganda nazis, que lo entregaron a la dirección de la cinematografía nacionalista, para la cual estas imágenes llegaron como un regalo caído del cielo.⁹ Apoyándose en el efecto de directo que había sido precisamente su mérito y valor inicial, tales planos fueron reutilizados y transformados en una denuncia «testimonialmente probada» de la profanación religiosa de la que se acusaba a los representantes de la República española. Y bajo esta interpretación circularían profusamente, reapareciendo incluso en el filme suizo producido a través de los comités de acción contra la III Internacional *La peste rouge* (Jean-Marie Musy, 1938) y en el filme producido por los servicios cinematográficos del gobierno de Vichy (Secrétariat Général de l'Information) *Français, vous avez la mémoire courte* (1942), dirigido por Jean Morel y Jacques Chavannes.¹⁰

Sea como fuere, *España heroica*, el filme de montaje que Joaquín Reig realizó en Berlín y del que, además de la versión española, se conocen dos versiones alemanas sucesivas, no desaprovechó la ocasión brindada insertando esta secuencia con gran habilidad dentro de un montaje que deconstruía su programa ideológico e, incluso, la naturaleza de la información. La

9. Véase Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1971, pág. 467.

10. Una reflexión histórica sobre este filme dentro de la producción e ideario libertario se encuentra en Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

sucesión de planos en *España heroica* se presenta del siguiente modo: plano medio del embajador de la URSS en España, Marcel Rosenberg. A continuación, serie de planos de las Salesas que aparecen en (falso) contracampo en relación con el plano anterior. De este modo, nos vemos impelidos a leer el fragmento como una sucesión de causa a efecto, con lo que Rosenberg se convierte en el instigador de la acción que, decididamente, es atribuida a aquellos que aparecen junto a las momias, a saber, los milicianos. La audaz decisión de no insertar locución alguna en el fragmento, aunque, eso sí, eliminando la original y limitando la voz a la identificación del diplomático soviético, recupera para sus fines la fuerza de unas imágenes en las que todo hace suponer la perpetración de una profanación de sepulturas. De este modo, los planos reapropiados se convierten en símbolo de ese punto fuerte de la propaganda franquista que fue la persecución religiosa y que «justificaba» la consideración de la guerra como una «cruzada» capitaneada por los militares insurrectos.

Por concisa que sea, la *voice-over* comete un lapsus atribuyendo a Rosenberg el nombre de Moisés en lugar de Marcel. El inequívoco nombre judío reforzaría la asimilación inconsciente entre el judío y el comunista que la propaganda nazi (recordemos que Joaquín Reig fue miembro del partido nacionalsocialista obrero alemán) tanto enfatizó.

El desenlace de la secuencia se resuelve con un nuevo recurso al montaje y asocia la serie procedente de *Reportaje del movimiento revolucionario* con otra distinta, pero ideológicamente complementaria, a saber: unos planos en los que un pelotón de milicianos simula el fusilamiento del monumento al Sagrado Corazón de Jesús, situado en el Cerro de los Ángeles, en los alrededores de Getafe (Madrid). Esta fotografía circuló por la prensa ilustrada internacional, así como lo hizo incorporada como imagen fija a numerosos filmes. A pesar de que el acto sacrílego era sólo una pose, constituyó un nuevo regalo para el enemigo. En suma, tales imágenes se convierten en símbolos de la guerra declarada contra la religión católica que, en la propaganda nacio-

nalista, se atribuía a la República y están llamadas a justificar por su sola presencia la necesidad de una guerra santa.

Es fácil suponer que la veta recién encontrada no iba a ser abandonada. *Via crucis del Señor en las tierras de España*, un documental de propaganda que produjo el Departamento Nacional de Cinematografía y dirigió José Luis Sáenz de Heredia en 1940, basándose en un texto del a la sazón omnipresente Manuel Augusto García Viñolas, incluye en la estación undécima de su itinerario los planos de esta profanación. En un filme explícitamente destinado a dar fe de la persecución religiosa en España, no podía faltar la ofrenda autoacusadora del enemigo.

Con todo, lo más llamativo es la pervivencia de este motivo visual cuando ya la guerra es un episodio del pasado que puede contemplarse en lontananza. En 1964, el discurso franquista ya estaba resuelto al maquillaje de su pasado totalitario, habiéndose desprendido tiempo atrás de lo más escandaloso de una simbología fascista que iba a contracorriente y conservando tan sólo el «mérito» de haber sido el primer país en luchar contra el que a la sazón era ya el enemigo común, el comunismo. Manejando un discurso de la paz, una autolegitimación por la obra realizada y una retórica, en realidad sospechosa, de la reconciliación entre los españoles, el régimen orquestó la conmemoración de una campaña que se denominó significativamente «Los XXV años de paz». La médula cinematográfica de este proyecto fue la realización por parte de Chapalo Films (pero, en realidad, inspirada por el Estado mismo) del filme *Franco, ese hombre* que dirigiría José Luis Sáenz de Heredia, suerte de exaltación del carisma humano del dictador.¹¹ Pues bien, cuando la justificación de la sublevación militar se hace necesaria, Sáenz de Heredia apela a esta «inequívoca» serie de imágenes que parecen, a fuerza de incesante repetición a lo largo de años, pero también de su transparencia

11. Véase Nancy Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, segunda parte; Paloma Aguilar, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza, 1996; y Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000, segunda parte, cap. 5.

simbólica, haberse enquistado en la memoria como un argumento contundente e inapelable. No deja de sorprender que un breve documental de la revista *Imágenes* (nº 988, 1963), que lleva por título «La Gran Respuesta. Cristo fusilado II», recurra una vez más a estas imágenes desde su mismo título, señal de que tales fotografías y planos condensaban una idea, un símbolo y actualizaban la memoria de la guerra santa.

DEL DOCUMENTO AL SÍMBOLO

El bombardeo aéreo y sus efectos sobre una población desprotegida es otro de los temas de la guerra civil española que, por razones obvias, pronto alcanzó difusión internacional. Desde la escasez paradigmática a la que nos hemos referido circularon una serie de imágenes que en su periplo por diferentes soportes gráficos y audiovisuales terminaron por funcionar como símbolo de la indefensión de la población ante el ataque feroz de las tropas fascistas. Karmén y Makaseiev llegaron a España en una fecha tan temprana como agosto de 1936, y las excelentes imágenes de los bombardeos de Madrid por ellos filmadas comenzaron a transitar por otros noticiarios y documentales casi inmediatamente después de su aparición en las pantallas soviéticas. El material filmado por los dos reporteros es muy abundante y contiene imágenes que documentan desde la vida y las costumbres españolas en los lugares alejados del frente hasta los grandes acontecimientos de la guerra. Sin embargo, fueron las imágenes de los ataques aéreos sobre Madrid las que tuvieron un mayor calado, convirtiéndose desde muy pronto en modelo y emblema de lo que podemos denominar *escena del bombardeo*. La estructura narrativa y el estilo de montaje de esas secuencias, de las que nos ocuparemos a continuación, fueron adoptados por los documentales pro republicanos de la época e incluso por los realizados con posterioridad a la guerra.

En los fragmentos pertenecientes a los noticiarios de Karmén y Makaseiev que hemos aislado para nuestro análisis, el plano

que abre la secuencia muestra el cielo, visto desde abajo, surcado por tres aviones bombarderos volando en forma de V. La perspectiva, evidentemente forzada por la limitada posición de los camarógrafos que se hallan justo en el lugar que es objeto de los bombardeos, configura dramáticamente el punto de vista del espectador desde el lado de las víctimas indefensas. A su vez, las caras angustiadas de los ciudadanos mirando hacia arriba remiten a esa imagen de los aviones tomada desde abajo y funcionan también como metonimia de la inminencia del ataque aéreo. A continuación, varios planos de personas que huyen por la calle atravesando el encuadre en direcciones opuestas. La mayoría son ancianos, mujeres trajeadas y madres o abuelas con sus niños. El destino final de su carrera es el refugio bajo tierra que proporcionan las estaciones de metro. La banda sonora reproduce el ruido de los aviones volando a baja altura y el sonido de las bombas al caer.

Una vez ha tenido lugar el bombardeo, el espectador es situado ante sus efectos con una crudeza devastadora: vemos mujeres llorando ante sus muertos, hombres que desentierran cadáveres de niños de entre los escombros, cuerpos abandonados de mujeres embarazadas o yaciendo con su bebé muerto al lado.

Estas imágenes rodadas en la inmediatez de la devastación causada por las bombas registran y condensan la desolación y el aturdimiento que sobrevienen a la muerte que por obra de la maquinaria de guerra ha irrumpido de forma brusca en la ciudad sitiada. A todos los elementos que hemos descrito se añade la fuerte carga de realidad que contienen esas imágenes en las que prácticamente no hay nada planificado en el sentido de que, como diría Joris Ivens, «no es posible actuar cuando se está delante de la muerte».

Spain in flames, la película de montaje realizada por Helene van Dongen en 1936 y estrenada en Estados Unidos a principios de 1937, es una de las primeras de la larga lista de películas documentales que incorporan materiales procedentes de los noticiarios de Soiuzkinokronica, para los que trabajaban Karmén y Makaseiev. Al igual que otras películas realizadas pocos meses

después, como *Heart of Spain* (Herbert Kline, 1937) o *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937), las imágenes seleccionadas corresponden, en la mayor parte de los casos, a las escenas más mórbidas y escabrosas y en ellas podemos contemplar los cuerpos sin vida de mujeres junto al cadáver de sus bebés o madres despidiéndose de sus hijos a punto de ser evacuados.

En todos los casos el comentario constituye un alegato contra la guerra que suele preceder a un llamamiento (implícito o explícito en el comentario del narrador) a la solidaridad internacional con la España atacada por el fascismo. En 1939 encontramos estas imágenes recuperadas por Esfir Shub en *Ispaniya*, con ligeras modificaciones en el orden de los planos y en el ritmo del montaje. La película fue realizada a partir del montaje de imágenes procedentes de diversos noticiarios y documentales de guerra rodados en España. Aunque la fuente primordial la constituyen las filmaciones de Karmén y Makaseiev, en 1939 la directora pudo barajar una mayor cantidad de material a la hora de montar la película, por lo que su estructura aparece como mucho más cerrada que la de los incipientes noticiarios de *Soiuzkinokronika*, como lo demuestra la unidad espacial en las imágenes que componen la secuencia del bombardeo sobre la plaza de la Cibeles en Madrid (todos los planos corresponden a ese mismo lugar de Madrid, aunque un visionado de *Soiuzkinokronika* nos permite saber que están rodados en momentos diferentes).

De la misma manera contribuye a la creación de un ritmo interno el hecho de que las personas que corren en busca de refugio lo hacen en una misma dirección, en concordancia con esa unidad espacial a la que nos hemos referido.

En todas las películas hasta aquí mencionadas se produce una apropiación y transformación del material original desde el punto de vista del montaje: se utilizan algunos planos y otros no, otros se cortan, otros se montan en un orden diferente, pero el referente sigue siendo el mismo, Madrid.

Un nuevo viraje se produce en la ya mencionada *Mourir à Madrid*, filme que da un paso más en lo que respecta a la gestión de las imágenes de archivo. Esta película se nutre de un gran

número de ellas y muchas proceden precisamente de *Sobre los Sucesos de España*. Aquí reaparecen, aisladas del contexto de la secuencia original, las imágenes de mujeres muertas con sus hijos rodadas por Karmén y Makaseiev, que también aparecían en *Heart of Spain* y a las que nos hemos referido más arriba. Pero en la película de Rossif se ha operado un nuevo giro en su utilización, ya que esta vez se emplean para «ilustrar» y denunciar la matanza de Guernica, de la que no existen imágenes filmadas. En esta segunda forma de reapropiación se ha perdido, por tanto, el referente original.

■ Cabe preguntarse, entonces, de qué forma ha evolucionado el estatuto de estas imágenes que han pasado de tener un fuerte anclaje referencial a ser mera ilustración o símbolo de un acontecimiento del que las imágenes son escasas o incluso inexistentes. ¿Cabe hablar también aquí de escasez paradigmática, en un momento en que los testimonios filmados de la guerra de España son más que abundantes? ¿O se trata acaso de reconocer que las imágenes, entretejidas con relatos, testimonios y hasta leyendas, se han universalizado hasta el punto de convertirse en instrumentos de simbolización de la barbarie entendida en un sentido casi metafísico?

En las imágenes rodadas por Karmén y Makaseiev encontramos, por tanto, el germen de lo que sería una escena fuertemente codificada y recurrente en los documentales de la guerra civil española aunque, curiosamente, sólo en aquellos favorables al bando de la República y producidos en el extranjero como las ya citadas *Tierras de España* o *Heart of Spain* en el período de guerra o *Mourir à Madrid* bastantes años después.¹²

En este sentido, esas imágenes funcionaron de la misma manera que las fotografías de personas mirando al cielo que simbo-

12. En contraposición, los documentales extranjeros favorables al bando franquista tienen una orientación diferente, especialmente películas fascistas italianas como *I Fidanziati della Morte* (Romolo Marcelini, 1938) y *¡Arriba España!: Scene della guerra civile in Spagna* (Corrado d'Errico, 1937) que ensalzan el poderío militar, reduciendo al enemigo a un simple objetivo, sin imágenes de la repercusión de los bombardeos en las ciudades y la población civil.

lizaban la proximidad de los bombarderos, o aquellas de Robert Capa que mostraban a mujeres desorientadas vagando entre los escombros de sus casas recién destruidas por los bombardeos y que se erigieron en denuncia de la guerra impersonal y de la guerra total que tan onerosamente se habían estrenado en España.

A GUISA DE CONCLUSIÓN

En la historia de la representación de las guerras y en la historia de la propaganda iconográfica, la guerra civil española constituyó un hito, pero sobre todo un origen. En ella cristalizó una forma de circulación de imágenes que hemos denominado migratoria, en la cual el proceso de intensificación emotiva, de conmoción percutiva sobre la conciencia de los espectadores, se combinaba de manera compleja con la edificación de símbolos. Muchos de ellos permanecerán en el imaginario de Occidente como representaciones generalizadas (la adopción de la terminología eisensteiniana no es casual) de algunos tópicos de la inhumanidad, como más tarde lo serían las imágenes de los campos de exterminio nazis o, más adelante, algunas de la guerra del Vietnam, antes de la saturación definitiva del consumo del horror por nuestros medios de comunicación actuales.

Lo significativo es que esto se logró con independencia de la veracidad de las mismas (recuérdense las polémicas en torno a la foto del miliciano tomada por Robert Capa en Cerro Muriano). Ubicadas en una zona rugosa entre el documento bruto (de ahí su carácter de epifanía) y la fijación del símbolo, son muchas de éstas imágenes para y de la memoria. Con independencia de su referente concreto, podría decirse de ellas lo que reza aquel adagio italiano: «Se non è vero è ben trovato».

Antonio Monegal (compilador)

POLÍTICA Y (PO)ÉTICA DE LAS IMÁGENES DE GUERRA

Rafael Argullol
Vicente J. Benet
Miquel Berga
Sonia García López
Andrés Hispano
Alfredo Jaar
Ángel G. Loureiro
Antonio Monegal
Gervasio Sánchez
Vicente Sánchez-Biosca
Francesc Torres

SUMARIO

Presentación y agradecimientos	7
Iconos polémicos, <i>Antonio Monegal</i>	9
Del teatro de operaciones a la visión mecánica de la batalla, <i>Vicente J. Benet</i>	37
Guerra a la vista, <i>Andrés Hispano</i>	55
Daños colaterales en la conciencia, <i>Rafael Argullol</i>	69
Tiempo atrapado y tiempo recuperado, <i>Miquel Berga</i>	87
Imágenes en migración, <i>Vicente Sánchez-Biosca</i> y <i>Sonia García López</i>	113
Los afectos de la historia, <i>Ángel G. Loureiro</i>	133
«Si no puedes hacer nada, no deberías estar ahí», <i>Francesc Torres</i>	161
Fotografiar la guerra con compasión, <i>Gervasio Sánchez</i>	181
Es difícil, <i>Alfredo Jaar</i>	203
Sobre los autores	213
Créditos de las ilustraciones	219