

Foto posterior al asalto del Cuartel de la montaña, 20 de julio de 1936. Alfonso.



# Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil\*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

## IMÁGENES, IMÁGENES

*Flags of our Fathers* (*Banderas de nuestros padres*, Clint Eastwood, 2006) es una película sobre imágenes; más exactamente, es un film construido sobre una imagen: la fotografía que tomó el reportero gráfico de la Associated Press, Joe Rosenthal, el día 23 de febrero de 1945 en la cima del monte Suribachi desde el que se dominaba la isla de Iwo Yima: un grupo de marines norteamericanos izaba en ella la bandera norteamericana. Como es bien conocido, la foto, que valió a su autor el premio Pulitzer de ese mismo año, fue una reconstrucción realizada unas horas más tarde, con una bandera de mayores dimensiones, de un hecho, ciertamente simbólico, pero altamente mecanizado en la práctica militar. No existe sincronía entre la foto que circuló por todo el mundo y el acontecimiento de la victoria norteamericana, ni tampoco sus protagonistas son los mismos. Sin embargo, esa foto representa la victoria norteamericana sobre la isla (fue la primera batalla librada en suelo japonés por la armada norteamericana) y, más que eso, y a despecho de la secuencia de acontecimientos (la rendición nipona tardaría en llegar unos meses todavía), el triunfo militar mismo de Estados Unidos sobre el Japón.

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



A más de sesenta años de la instantánea, resulta poco relevante el desajuste de tiempos. Sea como fuere, nada encarna como esa imagen la victoria, en detrimento de sus accidentes y contingencias, de su fecha y sus protagonistas. En suma, esta foto es un icono. ¿No es acaso esclarecedor en este sentido que el fotógrafo Thomas E. Franklin se inspirase en ella (es decir, en su efecto de reconocimiento inmediato) cuando inmortalizó la zona cero neoyorkina en septiembre de 2001 con tres bomberos izando la bandera estadounidense sobre las ruinas del World Trade Center?

12

Las fotos atraen a las fotos, las imágenes se reencarnan en imágenes y aspiran a arrastrar con ellas parte del efecto que las anteriores produjeron. Es una suerte de memoria iconográfica que poco tiene de natural; son sus autores quienes agregan al impacto de sus figuras los ecos de otras imágenes que ya sobrecogieron los espíritus de otro tiempo y que se han fijado en el recuerdo con fuerza indeleble.

Icono, sí, pero esta composición sugiere una trama y queda enquistada en generaciones. La bandera —observémosla de nuevo— no aparece clavada, sino en el acto de ser izada. La sostiene, con palmario esfuerzo, un grupo de marines anónimos. La cámara mantiene la distancia prudencial necesaria para que la bandera norteamericana se recorte contra el cielo imponente de la isla y permita deducir, al mismo tiempo, que nos encontramos en una zona elevada, tanto como elevado es, en sentido metafórico, el éxito obtenido. Es, con todo, una distancia decorosa, pues facilita, si no la identificación, sí al menos el reconocimiento de la singularidad de cada uno de los seis soldados. Aun cuando la verdadera protagonista de la escena es la bandera, la heroicidad anónima arraiga bien en el mito norteamericano —whitmaniano— del hombre corriente.

El film de Eastwood, inspirado por el escrito documento-testimonio de homenaje del hijo de uno de los protagonistas, Bradley, a su padre, pone otros acentos (el futuro del héroe, su propia materia, el infierno de la guerra, incluso si esta



se considera justa, el papel de los medios de comunicación y de los gobernantes...). Pero Eastwood, que evoca un periodo de su infancia tapizado por esa imagen antes de estar en condiciones de atribuirle un sentido, trata la foto como una imagen que recorre un itinerario en el cual cambia su estatuto, se incrusta en la prensa, se transforma en escultura, se interpreta con actores, toma la forma de cartel o, incluso, asume la empalagosa y kitsch figurita de un helado en un banquete conmemorativo, que al ser rociado de una mermelada de fresa provoca una escalofriante asociación con la sangre derramada y denuncia, de paso, la impudicia del acto.

Una imagen fotográfica que se desembaraza de sus coordenadas concretas (su tiempo, sus protagonistas, su contexto militar y político) para abstraerse y designar una generalidad, una idea; una imagen que condensa, por su extraña alquimia de personajes y acciones, un relato; una imagen que emociona porque ensalza símbolos que permiten a una nación reconocerse y reforzar los lazos que los unen frente a otros; una imagen, por último, que circula por distintos canales, atraviesa el espacio e, incluso, el tiempo y que, a la postre, sirve para modelar otras imágenes del futuro. Todas estas condiciones unidas le otorgan su consistencia, su potencial, su hábito de perdurar.

### IMÁGENES DEL S. XX

Las más agudas reflexiones acerca de la fotografía (Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Gisèle Freund y algún otro) no dejaron de remontarse a los orígenes de esa forma pseudoartística para reivindicar el azar (incluso si minúsculo) con que la realidad chamusca, sacude o impregna la representación. Ese aquí y ahora (en adelante ya inaccesible) en el que se realizó la fotografía permanece inerte y acechando el futuro. Extraña condición en el tiempo que conecta indefectiblemente con la muerte, de la que todos ellos hablarán (el *memento*

*mori* de Sontag, el *punctum* barthesiano...). Lo que estos autores enfatizan no es el arte fotográfico, sino, al contrario, la resistencia que la placa fotoquímica opone a la creatividad. Sin embargo, no es menos cierto que el uso de la foto en su difusión masiva, en la prensa ilustrada, su deslizamiento por los documentales cinematográficos o su fijación en carteles, amenaza con esclerotizar las condiciones singulares del aquí y el ahora (su aura, si seguimos a Benjamin) y, al dejar de designar lo singular, alzarse en busca de lo general. Ésa es la condición y el privilegio de los que goza una fotografía como la de Rosenthal y también otras que representan los grandes hitos del siglo XX, no tanto en sí cuanto por la fuerza que el medio tiene sobre la socialización de la memoria.

Una feroz dialéctica se abre: el carácter nostálgico de la fotografía y la cualidad que algunas de ellas adquieren, por su coyuntura, su difusión, su concentración narrativa o su patetismo, para despojarse de su aura. Estas fotos no son legión, sino escasas y no resulta fácil *a priori* desentrañar las razones de su transmutación<sup>1</sup>. Sea como fuere, el siglo XX está atravesado por imágenes de este signo; fotos en las que cristalizan menos los hitos cruciales de la historia que la manera en que han sido difundidos y se han asentado en convenciones. Como en el caso examinado, apenas una imagen, de entre las miles que probablemente se dispararon, se conservan e incluso se exhiben en exposiciones y museos, es capaz en ocasiones de representar un acontecimiento nodal. No cabe duda de que los estándares varían en función de los grupos sociales, las nacionalidades o las ideologías. Dada la relación siniestra que mantenemos con las catástrofes provocadas por los hombres, no es sorprendente que buena parte de esas imágenes-emblema pertenezcan a acontecimientos bélicos, atentados o crímenes colectivos y que pertenezcan al mundo del reportaje<sup>2</sup>. Este no es el lugar ni el momento adecuado para hacer un inventario; pero la mención de algunos ejemplos puede servir para ilustrar la hipótesis.

La foto tomada por el ucraniano Eugeni Khaldei en la que un soldado ruso coloca la bandera roja en la cima del Reichstag (una vez más izamiento de bandera) mientras, al fondo, arde Berlín (2 de mayo de 1945), condensa, en apariencia, el triunfo de los aliados, pero alcanza mucho más: revela que los Soviéticos llegaron primero que los norteamericanos al corazón de la bestia, que un signo (la bandera roja, la hoz y el martillo) se enseñoa del lugar y se impone a otro (la esvástica), pero también recuerda que esa fue la sede del Parlamento alemán liquidado por el régimen de Hitler, que había sido incendiado a comienzos de la era nazi sirviendo de excusa para desencadenar la persecución sobre los comunistas y justificar su represión inmediata; y —mirémosla bajo esta luz ahora— en el fondo de la foto de Khaldei arde precisamente, no el Reichstag, sino Berlín entero. Hay algo, pues, de ajuste de cuentas en la composición de esta fotografía; no

1. Aunque también el observador atento puede retornar a una de esas fotos, despojarla de su abstracción y ritualidad social y analizarla o degustarla en su singularidad. Análisis es justamente lo que hace GEORGES DIDI-HUBERMAN con las fotos tomadas por los *Sonderkommando* de Auschwitz (*Images malgré tout*, París, Minuit, 2003): restituir su aquí y ahora, el riesgo de muerte al ser tomadas (inscrito en las propias fotos), revalorizar su nula calidad (alguna incluso de legibilidad imposible) como parte de su condición... en lugar de solo verlas como símbolo del exterminio judío por los nazis.

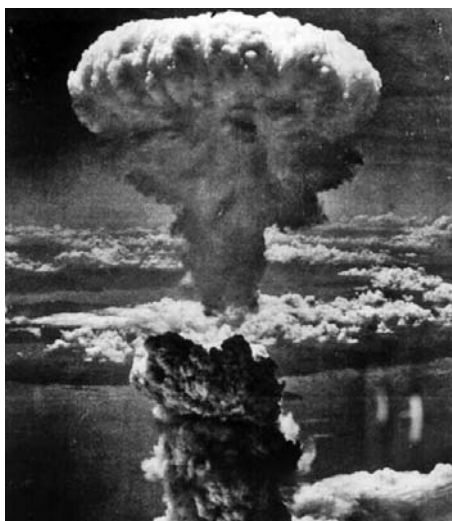
2. En su texto más célebre, "El instante decisivo" (1952), HENRI CARTIER-BRESSON insiste en su obsesión por atrapar en una sola imagen la esencia de una escena; tanto es así que justifica las series fotográficas en los reportajes por la dificultad para que una única foto tenga la fuerza suficiente (en *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003)





se refiere al fin del nazismo, sino a la pugna particular entre el comunismo (aludido por sus signos) y el nacionalsocialismo. Y, con todo, al igual que la del monte Suribachi, sabemos que esta foto fue también escenificada.

Acaso la Segunda Guerra mundial en el Pacífico pueda añadir a la analizada por Eastwood la del hongo atómico provocado por 'Fat Man' sobre Nagasaki (lanzado el 9 de agosto de 1945, que *Life* publicó en un doblete junto a la de Hiroshima —menos impactante— el 20 de dicho mes). Es esta una extraña imagen, pues parece adoptar un punto de vista demiúrgico, elevado y a una distancia inaccesible a lo humano y, por consiguiente, ajena en su plástica al sufrimiento (cuando este era, bien lo sabemos, atroz). Todo en ella revela la asepsia monstruosa propia, no ya del piloto que lanzó la bomba, sino de la mirada de un físico nuclear. Hubo fotógrafos de guerra japoneses, como Yotsugi Kwahara, Satsuo Nakata y Onuka, quienes captaron los efectos devastadores en el ámbito de las víctimas. Yosuke Yamahata (llegado el día siguiente de la explosión) fue encargado por la Armada imperial japonesa de registrar los horrores y usar las instantá-



neas (unas 120) para la propaganda<sup>3</sup>. No fueron esas las fotos ‘socializadas’, las que conservamos en la memoria, y no solo porque su origen fuese japonés. Cuando en 1966, George Weller prologaba sus despachos de prensa emitidos desde Nagasaki y censurados y destruidos por MacArthur, lo que evocaba era precisamente una imagen: “Siempre que veo la palabra ‘Nagasaki’ —escribió— surge en mi mente *una visión* de la ciudad tal como la vi cuando, el día 6 de septiembre de 1945, me convertí en el primer hombre libre occidental que entró en ella después del fin de la guerra”<sup>4</sup>. ¿No es sintomático que esta fuera la única imagen bélica —como Susan Sontag nos recordó— que serigrafió Andy Warhol, probablemente porque este frígido devoto de la cultura de masas se había sentido asfixiado por su presencia mediática?

Y, desde luego, queda el rosario (también resumido en unas cuantas fotos) de los campos de concentración nazis, tomadas por George Rodgers o Margaret Bourke-White en Bergen-Belsen o de Lee Miller en Dachau que datan de abril de ese mismo año. Son desde luego pocas imágenes en relación con la variedad de conflictos que se saldó en esos seis infernales años. Acaso la foto de procedencia alemana, tantas veces recortada, reencuadrada, ampliada, de ese niño que alza las manos en 1943 ante la policía (fuera de campo) en el ghetto de Varsovia y que —recordémoslo— la actriz protagonista de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), cuyo conflicto es la maternidad, se lleva consigo, como si de un talismán se tratase, a la clínica psiquiátrica en la que es internada. Y Bergman la explora con su inquisidora cámara y su montaje analítico.<sup>5</sup>

Un puñado de imágenes de Vietnam conservan en las retinas y disparan en la mente y en la emoción lo que ha sido recordado de esa guerra en la que la televisión fue una intrusa, pero dejó una indeleble impronta y desencadenó una respuesta cívica letal para el gobierno norteamericano<sup>6</sup>. La foto de Huynh Cong, que *LIFE* publicó el 18 de junio de 1972, en la que un poblado vietnamita acaba de ser arrasado por el napalm y un grupo de niños, una niña desnuda en el centro, corren despavoridos rodeados por soldados americanos; la foto de Eddie Adams (Associated Press), también escenificada pero por uno de sus protagonistas, en la que el jefe de policía de Vietnam del Sur, Nguyen Ngoc Loan dispara ante las cámaras (también de Vo Suc, de la NBC) a quemarropa sobre un miembro del vietcong el primero de febrero de 1968 en Saigón<sup>7</sup>. ¿No sugiere esta última foto, por ejemplo, que la guerra de Vietnam fue una guerra civil y no una guerra de norteamericanos imperialistas contra una población indefensa y homogénea en su tierra? ¿A nadie se le ha ocurrido pensar que estas dos fotos —una en su encarnación del horror vivido por víctimas inocentes rociadas con napalm por los norteamericanos y la otra representando hasta la obscenidad una batalla entre vietnamitas— no se compenetran fácilmente entre sí ni se avienen al ima-

3. ERICA DEUBER ZIEGLER y JEAN-LOUIS FEUZ: “Marcel Junod, la guerra atómica et le CICR”, en Ph. KAENEL y F. VALLOTTON (eds.): *Les images en guerre (1914-1945)*.

*De la Suisse à l'Europe*, Lausana, Antipodes, 2008, págs. 187-208.

4. GEORGE WELLER: *Nagasaki. Las crónicas destruidas por MacArthur*, Barcelona, Crítica, 2006, pág. 23. La cursiva es nuestra.

5. Véase una análisis de las migraciones de esta imagen en SYLVIE LINDEPERG: *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, París, Odile Jacob, 2007, págs. 64-65.

6. Regresando a *Persona*, su protagonista, sumida en la mudez, queda fascinada y extasiada ante el reportaje televisivo de aquel hombre que se quema a lo bonzo en protesta por la guerra de Vietnam.

7. El último libro de SUSAN SONTAG (*Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004) contiene algunas finisimas reflexiones sobre muchas de estas fotografías.



ginario común que ve la guerra de Vietnam como una simple invasión norteamericana de un país soberano y pacífico? ¿No es más exacto decir, hasta que se demuestre lo contrario, que estas dos fotos encarnan relatos casi opuestos?

Sin ánimo de ampliar el catálogo, las fotos de la prisión de Abu Ghraib en Bagdad, como las ‘invisibles’ de Ruanda que Alfredo Jaar encerró en una caja con motivo de una exposición,<sup>8</sup> las televisivas de la cola del pan o del mercado de Sarajevo (mayo de 1992 y febrero de 1994, respectivamente) ¿no resumen acaso casi todo lo que creemos saber de esas masacres?<sup>9</sup>

8. Forma parte del extenso trabajo de ALFREDO JAAR: *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998* (Barcelona, Actar, 1998). Véase también [www.alfredojaar.net].

9. El lector podrá encontrar un desarrollo más convincente de estos asuntos desde la óptica de la guerra, tanto en fotografía, como en arte, activismo o museos en Antonio Monegal: “Iconos polémicos”, en ANTONIO MONEGAL (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007, págs. 9-35. Un recorrido ilustrado de las representaciones fotográficas de la guerra, así como de sus motivos genéricos, se encuentra en *Voir / Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, París, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine / Somogy, 2001.

### ANGUSTIAS, AUSENCIAS

No deja de ser sintomático que la selección se haya operado con independencia de la variedad de fotos disponibles, como si de una selección natural se tratara. Pero algo más: los dramas que no han ‘conquistado’ imágenes o, más exactamente, que no hallaron en su consecución el azar o el oficio del ojo de una cámara, no han escapado necesariamente a su tiranía, aunque la han gestionado de forma muy distinta. Valgan dos ejemplos: Guernica y Auschwitz. Y una excepción: el archipiélago Gulag.

De la primera, que pasa por ser el primer bombardeo de civiles de la historia de las guerras occidentales, no se poseen imágenes *in situ*, es decir, en sincronía o ni siquiera capaces de reemplazar el hecho con verosimilitud. Las pocas que hubo eran posteriores a aquel dramático 26 de abril de 1937; ningún ser humano había en ellas (lo que desactivaba, según toda verosimilitud, el mito del ataque contra la población civil); y eran, por añadidura, escasísimas. Todas ellas metonímicas, pues mostraban el efecto por la causa, la situación parecía indicar que el bombardeo de Guernica no pasaría a la historia, pese a su rotunda significación,



si no hubiera sido por el despacho de George Steer que salió publicado al día siguiente en la prensa británica y norteamericana y desencadenó una guerra carente de imágenes sin precedentes, combinada con una incomprensible (y pertinaz) denegación por parte de los servicios nacionales de propaganda radicados en Salamanca capitaneados por Luis Bolín<sup>10</sup>. Lo curioso, desde el punto de vista histórico, es que la ausencia de imágenes fue sentida como un callejón sin salida: imposible que un acontecimiento tuviera relevancia a la altura de abril de 1937 (auge de las revistas ilustradas, abundantes fotógrafos *freelance*, circulación profusa de imágenes por prensa, intercambio de noticiarios o incluso contratipado y pirateo de imágenes del enemigo) sin cristalizar en imágenes concretas; imposible, por otra parte (y esto funda la paradoja), ignorar un hecho que había sido difundido por todo un mundo atento a los avatares de la guerra de España y ansioso por su destino. Tal vez esta aguda contradicción convirtió el mural de Picasso para la Exposición Internacional de París de 1937 en un icono, contemplado, contra toda evidencia empírica (vanguardismo plástico, estructura de *collage*, dificultad de lectura por las masas), como un documento. Una ventaja tenía el mural respecto a cualquier fotografía existente: la presencia emocionante y aterrorizada (patética) de lo humano.

El segundo caso —Auschwitz— no es menos interesante. Liberado por el Ejército Rojo el 27 de enero de 1945, su difusión de imágenes estuvo sometida a más estricto control que la de los campos a los que arribaron las tropas británicas o norteamericanas, a menudo acompañadas o, más exactamente, seguidas de fotógrafos más o menos autónomos, amén de los servicios del propio ejército. La política que decidieron un día de abril de 1945 Dwight Eisenhower, Omar Bradley y George Patton de hacer circular las imágenes, obligar a los alemanes a ver aquello que decían ignorar, convirtiéndose, desde su mentalidad castrense y su ojo impresionado, en psicólogos de la visión, cambió el rumbo del díptico verentender y, a continuación, la imagen se convirtió en soporte de la acusación y de una culpabilidad ciertamente difusa. Esta fue la llamada *pedagogía del horror*<sup>11</sup>. Tal vez esto se encuentre en la base de que Auschwitz, sinónimo del *infierno en la tierra* para nuestra cultura actual, no exhiba las imágenes fijadas que, en cambio, sí poseemos de Buchenwald, Mauthausen y, sobre todo, Belsen. Sin lugar a dudas, no se han escatimado esfuerzos por dar forma visual a ese infausto lugar (maquetas, memoriales, museos, objetos, fotografías, films...); pero dos pruebas certifican la impotencia última: la desproporción entre los relatos testimoniales y la pobreza icónica y la primacía de las imágenes socializadas de Bergen-Belsen sobre las de Auschwitz cuando de campos nazis se trata.

En cambio, la memoria del Gulag se ha producido sin imágenes, con solo relatos testimoniales y literarios. De ahí probablemente que el rechazo de la depor-

**10.** Respecto a la batalla mediática, sigue siendo imprescindible HERBERT SOUTHWORTH: *La destrucción de Guernica. Periodismo, información, propaganda e historia*, París, Ruedo Ibérico, 1977. Véase el artículo de NANCY BERTHIER que cierra el presente volumen.

**11.** Véase, entre otros, AAVV: *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruselas, Complexe, 1995.

tación comunista no haya alcanzado las cotas de indignación pública que en el discurso corriente está asociada al horror de otras masacres. O, en otros términos, que su repulsión es más teórica que *visceral*.

### FOTO, MEMORIA, RELATO

La fotografía ocupa un lugar de honor en la fijación de la imagen socializada de la historia, si por historia se entiende (restricción que sigue la perversa lógica de los medios de comunicación) catástrofes humanas. Pero no se encuentra sola: lejos de pugnar con las revistas, el cine, la cartelística, las artes plásticas, la moderna museística y la arquitectura conmemorativa, se alía con estas formas y las pone en circulación. La bibliografía reciente ha profundizado en cada uno de los medios de expresión, pero no abundan los estudios comparados, los seguimientos detectivescos de imágenes por soportes distintos. Y, en ese contexto, resulta poco útil reivindicar la idoneidad esencial de la fotografía para la fijación memorística. Aun cuando este aserto no carezca de verosimilitud, el mundo de las imágenes no es exclusivista, sino más bien promiscuo, dúctil y de incomparable labilidad. Valga un ejemplo que nos aproximará a nuestro tema de estudio.

Entre las fotos que representan la marcha hacia el exilio de republicanos al final de la guerra civil, una está dotada de innegables poderes: muestra a un padre (¿cómo saberlo?) con su hija caminando con el auxilio de una muleta. Es el crudo invierno de la derrota y esta foto helada fue tomada tras el desplome del frente catalán y la precipitación de la victoria franquista. La periodista de *El País* Lola Huete la retomó recientemente para un reportaje (“Ese de la foto soy yo”, 2006), dirigido por Cuini Amelio Ortiz, a raíz de una serie de reportajes gráficos (“Historia de una foto”) que el diario español realizó. La maquinaria, puesta en marcha, condujo a identificar a un niño protagonista, Amadeo Gracia Bamala. Hay más: la instantánea reproduce un ángulo y capta una escena que fue asimismo filmada por un operador cinematográfico y que Enrique Líster conservó tras su paso a Francia en un film de homenaje a las Brigadas Internacionales. El hijo de Líster, del mismo nombre, hispanista en la Universidad de Poitiers, había citado en sus trabajos esta misma foto, así como el material cinematográfico. No solo el relato de víctimas inocentes que presenta estuvo prendido en foto e imagen filmica, sino que en el pueblo de La Vajal (Girona) había sido erigido un monumento que recogía, sobre una roca, esa misma figuración, congelándola. La escena familiar y el éxodo ven acrecentada su eficacia emocional por la herida de la niña. De ahí que tantos medios de expresión la prefieran en razón de su eficacia narrativa (por más que ambigua) y su intensidad emocional.



En su postrer ensayo, ya citado, Susan Sontag afirmaba:

*“[E]l problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan solo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo. (...). Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”<sup>12</sup>.*

¿No resulta acaso excesiva y forzada esta oposición radical entre imagen y narración? Si revisamos nuestra sucinta lectura de las fotos anteriores, ¿no les otorga precisamente valor añadido —tal vez un valor genuino— el hecho de que cuentan historias, aunque plagadas de lagunas, fantasean victorias y derrotas, sufriamientos injustos y triunfos merecidos; todo lo cual equivale a las peripecias o cambios de fortuna?, ¿cómo juzgar, entonces, el que estén habitadas por signos de reconocimiento, héroes humanos y, en ocasiones, ecos iconográficos procedentes del pasado? Dicho en otros términos, si estas fotografías, y también otras secuencias de imágenes, poseen la energía que les suponemos sobre la memoria no es porque detienen, coagulan o interceptan un relato, sino, al contrario, porque son capaces de cristalizar en ellas un proyecto de narración, por mucho que este sea ambiguo, inconcluso y vacilante. Más exactamente, su éxito depende de dicha ambigüedad y anfibología.

Damos al término cristalización dos significados: por una parte, reiteración, persistencia, es decir, exclusión de otras imágenes una vez lograda aquella que se trasciende en generalidad y condensa un relato; por otra, circulación incesante, pues la repetición se produce bajo la forma de deslizamientos a contextos discursivos, políticos, mediáticos, distintos y en cada uno de ellos el sentido, por abstracto e inmóvil que se pretenda, sufre una tensión y una alteración. Es una dia-

léctica compleja: lo propio de la estabilización del sentido es la inmutabilidad. Ahora bien, la compulsión a proyectar esa imagen sobre nuevos discursos obliga a negociar el discurso fijado con otras cadenas de sentido. Es una pugna agónica que determina, poco a poco, la variación de sentidos y los deslizamientos sutiles. Empero, la cuestión es aún más delicada, pues el deslizamiento no solo se produce en horizontal, en sincronía, es decir, entre medios de comunicación contemporáneos: de la serie fotográfica a la prensa ilustrada, donde es montada con unos pies de foto determinados y en relación con otras imágenes<sup>13</sup>; de ahí a noticiarios cinematográficos o reportajes televisivos, cuyas cámaras se hallaban codo con codo con la del fotógrafo<sup>14</sup>; luego deslizándose de país en país por noticiarios o, más recientemente, hasta los hogares por cadenas de televisión o internet... Hay una segunda dimensión del desplazamiento que se produce en diacronía: una imagen pugna con otras, vence por su sincretismo, su capacidad de absorción de tradiciones iconográficas, su sensibilidad narrativa, etc., se fija y fosiliza. Quienes la usan confían en que el sentido está fijado de una vez y para siempre, pero no parece ser así. Desconociendo el contexto en el que fue producida y consumida, esta imagen puede devenir en *exemplum*, en modelo aplicable a otros conflictos o a la gestión particular que se quiera hacer de la memoria del que representa. La mutación es lenta, pero inevitable, fatal.

*Veillées d'armes. Histoire du journalisme en temps de guerre* (Marcel Ophuls, 1994) se ocupa del conflicto de los Balcanes. Su instrumento formal es la entrevista, su tema la centralidad del reportero; su medio, la cámara cinematográfica en la era de la difusión televisiva. Y, sin embargo, por dos veces la reflexión sobre el periodismo se remonta a una fotografía del pasado remoto: aquella que Robert Capa tomó en Cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936, la célebre caída de un miliciano. Ophuls la reproduce, la recorta, le aplica un zoom. La foto de Capa designa un origen en el proceso de “hacer imágenes simbólicas”. ¿En qué —cabe plantearse— un asalto de milicianos débilmente disciplinados y con máusers propios de museo serviría para ilustrar la mediática guerra de Serbia contra Bosnia? ¿Cuál es la concomitancia, más allá del tiempo, de un genocidio moderno y la primitiva lucha de un país olvidado en el pasado, como fue la España rural, revolucionaria y clerical (o anticlerical) de 1936? La asociación no es política ni histórica; tampoco ética. Es mediática. Y Ophuls no se encuentra a solas en esta certeza: la guerra civil española, oscurecida por la inhumanidad y la hipérbole de la Segunda Guerra mundial, permanece en los anales de la representación visual de conflictos bélicos como la primera captada en vivo, la primera transmitida por los medios técnicos emergentes que interesó al mundo entero. De ahí que el término ‘fotogénico’ haya sido aplicado tan recurrentemente a nuestro conflicto.

13. Reaparece aquí la idea de montaje. No es extraño que BERTOLT BRECHT, quien había sido uno de los más radicales profetas del montaje, lo reconociera en la prensa ilustrada y, a su vez, lo pervirtiera para fines políticos en los cuadernos titulados *Kriegsfibel*, donde se ocupa precisamente de un análisis de la guerra. Véase el reciente estudio de GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.

14. La mencionada foto de la ejecución sumaria tomada por Eddie Adams y las cámaras de la NBC, las del simulacro del fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles (7 de agosto de 1936 que analizamos en nuestro artículo dentro de este volumen)... Christian Frei realizó en 2001 un documental sobre el fotógrafo de guerra James Nachtway, acompañando durante dos años a este reportero americano e incrustando una microcámara en su cámara fotográfica (*War Photographer*).



### UNA INSTANTÁNEA EN EL ORIGEN

Sea, pues, la citada fotografía de Capa que captaba a un miliciano en el instante de caer fulminado, según todas las apariencias, por una bala que estalló en su espalda. La foto ha tenido una extensa e intensa vida gráfica y ha circulado profusamente como símbolo, con independencia de la veracidad de la muerte de aquel que fue identificado como Federico Borrell. Publicada por primera vez en el número 445, pág. 1106, de la revista ilustrada francesa *Vu* (23 de septiembre de 1936), su impacto inusual irradiaba sobre el texto que comentaba con plásticos efectos retóricos el *shock*: “Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d’un chaume raide... Soudain l’essor est brisé, une balle a sifflé —une balle fratricide— et leur sang est bu par la terre natale...” (Con la pantorrilla tensa, pecho al viento, empuñando el fusil, descendían la pen-

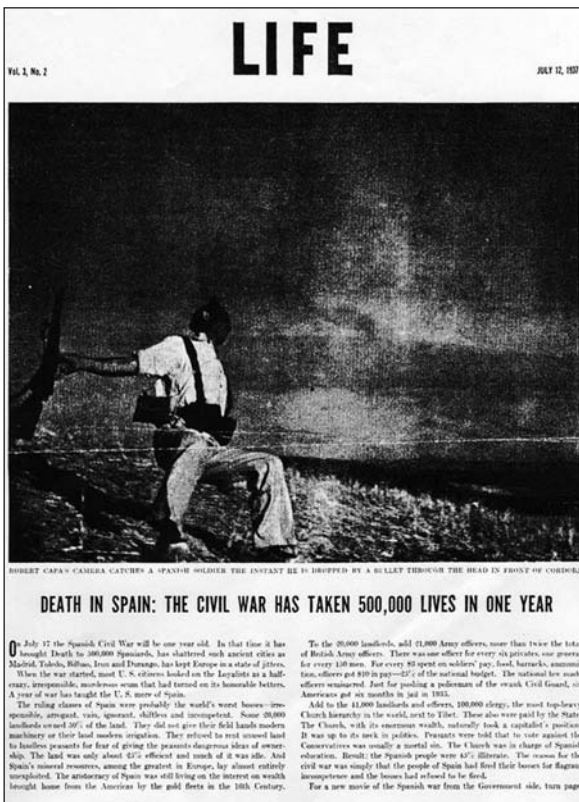


diente cubierta de áridos rastrojos. Súbitamente, el impulso se quiebra, una bala silba —una bala fratricida— y la sangre es absorbida por la tierra natal...). Ninguna precisión informativa; antes bien, una vacilación de tiempos verbales que revela el esfuerzo por acentuar la poética del instante. Pero la foto no iba sola. El reportaje, titulado “La guerre civile en Espagne”, se componía de un díptico: “Comment ils sont tombés” (Cómo cayeron) y “Comment ils ont fui” (Cómo huyeron), en páginas correlativas y ambas provistas de instantáneas de Capa en Cerro Muriano. El primer bloque estaba compuesto por la mencionada foto en su mitad superior y otra en la inferior que presentaba a un segundo miliciano desplomándose sobre un terraplén casi idéntico, ya besando el suelo. La siguiente página, con cinco fotos de tamaño menor, discurría en torno al éxodo y huida de la población civil, compuesta por mujeres y niños.

Después de reaparecer como portada en *Paris-Soir* (28 de junio de 1937), la foto ocupó página completa, el 12 de julio de 1937, en la revista norteamericana *Life*, cuyos responsables la habían comprado a los editores de *Vu. Life* (cuyo primer número se publicó el 23 de noviembre de 1936) se había convertido a la sazón en una de las más pujantes revistas ilustradas del momento. Lo curioso es que la foto de Capa ya se había desprendido de aquella otra que compartió protagonismo en su bautismo gráfico (e igualmente en *Paris-Soir*), mientras se asentaba como icono de la guerra española y de la idea del pueblo en armas. Su condición de lejana actualidad no solo no empañaba su función, sino que la consolidaba. El



pie de foto no ofrecía dudas: “Robert Capa’s camera catches a spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba” (La cámara de Robert Capa capta a un soldado español en el instante en que es alcanzado por una bala en la cabeza en el frente de Córdoba”). El texto enfatizaba justamente la fugacidad de la toma, agregando un aventurado comentario sobre la diana del disparo. El artículo se quería síntesis del estado de la guerra, llevaba por significativo título “Death in Spain” y deploraba las 500.000 víctimas mortales (sic) que se había cobrado ya la contienda.



24

Lo más relevante, con todo, es que la foto presidía un reportaje gráfico sobre *The Spanish Earth* (1937), la película encomendada al cineasta Joris Ivens por el grupo de intelectuales neoyorkinos *Contemporary Historians* en su afán por intervenir ante el gobierno de F.D. Roosevelt para levantar el embargo de armas que pesaba sobre la República. La secuencia de fotogramas del film que el reportaje reproducía en las páginas siguientes iba acompañada de comentarios al pie de Ernest Hemingway, el enviado de la North American News Alliance (NANA)

que se había convertido en una firma emblemática en todo cuanto se refería a la contienda española.

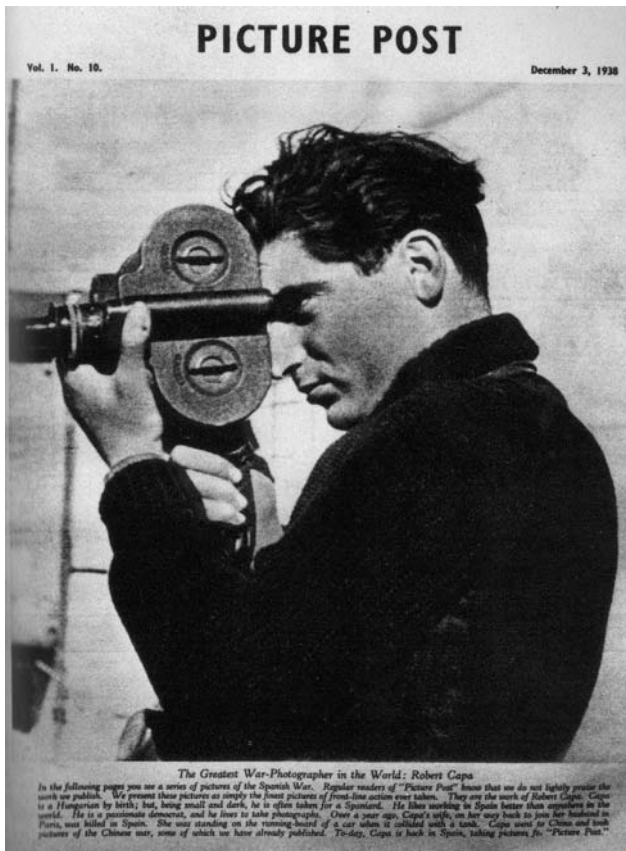
A poco que reflexionemos sobre estos hechos, se impone la celeridad con que la imagen migra entre medios gráficos distintos y distantes, así como la interacción que se produce entre crónicas periodísticas, fotografía, cine, pies de foto, etc. Entre un uso y otro de la foto en cuestión no solo se confirma su papel emblemático, sino que se acrecienta el valor de novedad (paradójica novedad) que contiene cada reaparición.

Sin embargo, la riqueza del fenómeno dista de agotarse aquí. También para el sujeto que disparó la foto significó un punto de inflexión, convirtiéndolo en un héroe moderno. Las hazañas del reportero gráfico consistían en arrostrar mil peligros, aproximarse al instante dramático con su arma, olfatear o intuir dónde se hallaba la médula de la nueva relación del ojo con la realidad. Nada como la *muerte en directo* para expresar el paroxismo de ese sueño naciente. Punto de no retorno en la relación de la fotografía con lo real, la instantánea sucedía en una coyuntura histórica en la que la nueva tecnología de cámaras manejables y rápidas (la mítica Leica, la Contax), permitían la aproximación a los hechos de un modo insólito para la mirada de Occidente. El nombre de Capa representaba, en realidad, a un grupo de fotógrafos que advenían a la condición de héroes. La portada del número correspondiente al 3 de diciembre de 1938 de la británica *Picture Post* lucía al fotógrafo húngaro; su titular proclamaba a los cuatro vientos que el interés se había desplazado (o debía desplazarse) del objeto al sujeto: “The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa”. Se recordaba la autoría de sus fotos, se evocaba la muerte de Gerda Taro en España, aunque sin pronunciar su nombre, y, tras referir la estancia del fotógrafo en China, foco candente de la actualidad bélica, se relataba su retorno a España por encargo precisamente de *Picture Post*. Pese a todo, en su mano no se hallaba la esperada Leica que tanta fortuna le había proporcionado, sino una cámara cinematográfica Eyemo<sup>15</sup>. Todo hace pensar que la virtud (casi una mística) de la mirada minimizaba la importancia del medio técnico de captación de la realidad.

Dos mitos se daban la mano asistiéndose mutuamente: el reportero de guerra transformado en protagonista de los hechos dramáticos que recogía (porque los daba a ver al mundo y garantizaba que la ‘instantánea’ constituía la verdad última) y, por otra parte, la paradoja aparente de que una instantánea, fugaz, tomada casi al azar pudiera ser el emblema de algo tan complejo como la guerra civil española. A tal evidencia debió rendirse el propio Capa cuando escogió como portada de su libro *Death in the Making* la célebre foto del miliciano (no incluida, en cambio, en su interior), proponiendo la convergencia de ambos mitos, el que se refería a su personalidad de fotógrafo y el que representaba, en rápido trazo, la guerra española<sup>16</sup>.

15. Debo este dato a los conocimientos técnicos de RAFAEL R. TRANCHE.

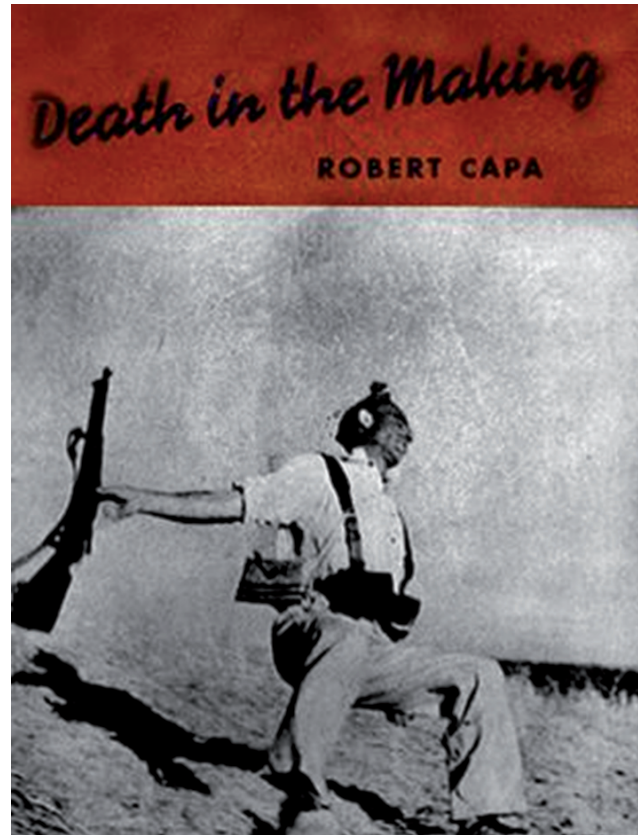
16. ROBERT CAPA: *Death in the Making*, Nueva York, Covici/Friede, 1938.



Un estudio de las migraciones que sufrió esta foto, de su conversión en portada de libros y cartel de exposiciones, de programa de congresos y objeto de documentales cinematográficos sería interminable<sup>17</sup>. Con todo, un gesto de los últimos tiempos nos parece digno de ser rescatado. José Manuel Navia regresó a ciertos lugares emblemáticos de la memoria colectiva de la guerra, en busca, no de los sucesos que allí ocurrieron, sino de su fijación fotográfica<sup>18</sup>. Su objetivo era captar la distancia del tiempo, la ausencia de los protagonistas de entonces, el vacío ensordecedor de los lugares. Entre ellos, no podía faltar Cerro Muriano. Colocó su visor en un emplazamiento semejante al que adoptó la cámara de Capa y registró el fantasma de la muerte del miliciano a través de un campo amarillo y un cielo azul proyectándose hacia el horizonte. Este acto visual operaba en el terreno de una memoria iconográfica o, más exactamente, acentuando la distancia que mediaba entre una foto ya convertida en imagen mental y una ausencia sobre el escenario actual, que reclamaba ser colmado con la muerte y, al propio tiempo, rechazaba esa posibilidad.

**17.** Dos documentales recientes tratan específicamente sobre la foto del miliciano: *Los héroes nunca mueren*, de Jan Arnold, 2005; y *La sombra del iceberg*, de Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer, 2007.

**18.** Véase una selección de estas fotografías en "Lugares de la guerra", introducción de SANTOS JULIÁ, texto de JUAN JOSÉ MILLÁS y fotografías de JOSÉ MANUEL NAVIA, *El País Semanal* nº 1554, 9 de julio de 2006, págs. 32-49.



19. GERVASIO SÁNCHEZ: “Agustí Centelles, el fotógrafo universal”, en *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona, Lunberg, 2006, págs. 244-249; y, sobre todo, la parte por él dispuesta para la exposición de la Virreina de Barcelona, 2006-2007. El mismo escenario de guerra fue fotografiado extensamente por el artista Francesc Torres para su instalación de 1988 *Belchite / South Bronx* (F. Torres: “Si no puedes hacer nada, no deberías estar ahí”, en A. MONEGAL (ed.): *Política y (po)ética...*, ya cit., págs. 168-172)

La tentativa estaba lejos de ser una ocurrencia personal; por el contrario, pone de manifiesto un sello propio de su época. Así lo demuestra, por ejemplo, el tratamiento igualmente reflexivo de Gervasio Sánchez sobre las fotos realizadas por Agustí Centelles en Belchite. Sánchez visitó el pueblo de tan ardiente y feroz batalla, trató de recomponer el ojo mecánico del fotógrafo de antaño sobre el escenario actual y disparó de nuevo<sup>19</sup>.

### CONVERGENCIAS

Recapitulemos. Durante la guerra civil española convergen una serie de factores entreverados, en los que las causas y los efectos se transforman en una red tupida de intercambios. Enumeremos, aunque sea sintéticamente, los más importantes:

-el desarrollo espectacular de la propaganda debido a la presión asfixiante de los totalitarismos (que habían deshumanizado al enemigo incluso antes de





emprender la guerra abierta contra él) y la tensión política en Europa con el múltiple asalto a las democracias. Todo ello nos sitúa —permítasenos el anacronismo— muy lejos de la verosimilitud informativa de nuestros días, por lo que su comprensión nos exige un previo ejercicio de ‘desactualización’ de nuestra experiencia mediática. España estaba colocada en el eje de la actualidad internacional y los corresponsales de prensa más audaces no pudieron ni quisieron esquivar el paso por nuestras tierras, particularmente durante el primer año de guerra<sup>20</sup>.

-el crecimiento y difusión de las revistas ilustradas en las que imagen y texto se combinan de forma compleja, a menudo en series o secuencias fotográficas que los ‘contactos’ hicieron posible (tales revistas permitían además la inserción, muy eficaz, de comentarios sintéticos);<sup>21</sup>

-el avance de la tecnología fotográfica en sensibilidad de la película que permitía disparos rápidos y seriados, sin necesidad de cargar la cámara en lugares cerrados y que despierta en el fotógrafo una nueva relación con lo real<sup>22</sup>.

-la igualmente llamativa movilidad de los reporteros de noticiarios provistos de cámaras mucho más ligeras que en cualquier otro conflicto armado conocido y, aunque con dificultades para la captación del sonido directo en exteriores (salvo en discursos y actos protocolarios estáticos), aptas para filmaciones cercanas al frente; a ello hay que añadir la relativa libertad de movimientos de que gozaban estos operadores (especialmente en zona republicana), en comparación con el control mayor al que se vieron sometidos desde la Segunda Guerra mundial.

**20.** Valga, entre la creciente bibliografía existente, el catálogo de la exposición *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006; asimismo, *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006. PAUL PRESTON ha dedicado un volumen reciente a los reporteros de prensa en su *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debate, 2007

**21.** Véanse, respecto a la prensa y revistas francesas, FRANÇOIS FONTAINE: *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, París, BDIC/Berg Internacional, 2003. Con carácter más general, *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (traducción de la publicación de la Bienal de Venecia correspondiente a 1976); y el catálogo *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bolonia, Editrice Compositori, 1999. Un objeto más amplio es abordado en KATHLEEN VERNON (ed.): *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Cornell, Center for Internacional Studies, 1990.

**22.** Las memorias de numerosos fotógrafos, amén de la bibliografía general, confirman este cambio de actitud. Sin embargo, no es menos cierto que en la guerra de España coexisten dos modos de hacer fotografías: la del *instante*, que Capa (pero también sus colegas de la posterior Mágnum, fundada en 1947) representan emblemáticamente, y, por otra parte, la que encarna, entre otros, Albert-Louis Deschamps, quien trabajó para *L'Illustration* desde el lado nacional en el último año de combate (MARIE-LOUP SOUGEZ: *Albert-Louis Deschamps. Fotógrafo en la Guerra Civil Española*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003).

-la labilidad que introdujo el noticiario de la era sonora por medio de intercambios, remontajes, resúmenes, etc. del material ajeno. Dada la escasa homogeneización que poseía la calidad fotográfica de los noticiarios (procedentes de filmaciones distintas, en condiciones de luz muy diferentes y con tecnologías muy diversas), la disparidad no hubo de resultar nada molesta para los espectadores. Aun cuando el llamado por Jay Leyda *compilation film* se remonta a las obras de Esfir Shub<sup>23</sup>, los noticiarios, menos rigurosos en dar un sentido ideológicamente fuerte al montaje, ampliarían hasta el éxtasis los métodos de *collage*. De ahí el constante deslizamiento de los fragmentos filmados entre documentales y noticiarios en todos los formatos: abreviados, montados, usando, ora los procedimientos de la noticia rápida, ora los del remontaje y la apropiación para fines de contrapropaganda. Tampoco conviene olvidar la posibilidad de migrar a otros medios gráficos o iconográficos (cartel o foto fija, principalmente).<sup>24</sup>

La bibliografía en torno a estas cuestiones se ha multiplicado en los últimos tiempos, mas rara vez examina las fluctuaciones entre medios distintos, es decir, lo que nosotros denominamos *migración de imágenes*.

### UN LEGADO ICONOGRÁFICO

Ahora bien, en una iconografía de corta vida como es la fotomecánica, que no se remonta más allá de mediados del s. XIX y que, en lo que a guerras se refiere, apenas alcanza a la de Crimea (1854-1856) y la de Secesión norteamericana (1861-1865), la guerra civil española, por las razones expuestas, desempeña un papel crucial. Nuevos rostros de la guerra coinciden con instrumentos tecnológicamente inéditos de captación y, en la chispa que se produce entre ambos, se fijan géneros fotográficos, cinematográficos (visuales, en todo caso). Tal novedad radica en un asentamiento de formas que, en adelante, se harán inseparables de la visión que tenemos de la guerra; o, por decirlo de otra manera, de modelos (como el del miliciano de Capa) que servirán no solo para sintetizar en un imaginario colectivo forzosamente impreciso la guerra en cuestión, sino los prejuicios que genere la aparición de nuevas imágenes. ¿Qué papel tuvo, pues, la guerra de España en el establecimiento de géneros del periodismo gráfico y en sus formas visuales, teniendo en cuenta que estas aúnan instantaneidad, relato, emoción y eficacia simbólica? ¿Cuál ha sido la contribución de la iconografía de nuestra guerra (cuya autoría es —recordémoslo— internacional) a una historia de la representación del horror, de la ética y del humanitarismo en el siglo XX?

La cuestión excede los objetivos del presente texto y aun los de este volumen colectivo, pero desearíamos que el lector lo mantuviera en su horizonte mental mientras recorriera sus páginas. Por una parte, la fotografía y los medios técni-

23. Véase el clásico libro de JAY LEYDA: *Films beget Films. A Study of the compilation film*, Nueva York, George Allen & Unwin Ltd., 1964. Véase el artículo de R. R. Tranche en este volumen.

24. En lo que respecta a los noticiarios, la referencia de conjunto es ALFONSO DEL AMO, en colaboración con M<sup>a</sup> LUISA IBÁÑEZ (eds.): *Catálogo General del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1996. Muchos artículos han venido a tratar aspectos parciales. Sigue siendo libro de referencia respecto al caso británico el ensayo de ANTHONY ALDGATE: *Cinema & History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scholar Press, 1979.

cos que le suceden no parten de cero; heredan iconografías pictóricas anteriores, del cristianismo, por ejemplo (¿cuántas Pietà, Descendimientos, Crucifixiones, desollamientos, torturas y martirios son convocados, deliberadamente o no, en las modernas imágenes de la guerra!). Pero también ¿cuántas fotografías evocan, por poner un ejemplo cercano, “Los fusilamientos del 3 de mayo”, de Goya (1813-1814)? Son ellas las que aportan un ingrediente fundamental: la emoción, empática, admirativa, atemorizada. Por otra, algunos géneros permanecen enraizados en esa ‘primigenia’ forma ‘española’ a pesar de las mudas posteriores. Los bombardeos contra la población civil han quedado fijados a una representación curiosa del fuera de campo, a saber: las ansiosas miradas de civiles madrileños (que se asociarán metafóricamente a los indefensos ciudadanos, y permanentemente ausentes de las imágenes, de Guernica). Los planos cinematográficos del operador de la *Soiuzkinochronika* soviética Roman Karmen y algunas fotos de Capa habrán quedado soldadas al imaginario occidental de la guerra (¿no sería más acertado decir que le dieron forma?). El exilio de civiles, uno de los más dramáticos daños de la guerra moderna, tiene a su vez una deuda plástica española: las fotos y los planos del puente de Irún, los de Le Perthus, el paso de los Pirineos, el internamiento en campos del Sur de Francia, el éxodo de familias enteras, con su jumento cargado de los enseres que resumen la pérdida del hogar, en las cercanías de Madrid, Córdoba o cualquier otro lugar.

Entre los dudosos récords de nuestro s. XX (y el siguiente progresa sin vacilación por la misma senda) está la progresión geométrica de los exilios, los éxodos, los atentados contra la población civil, el genocidio y el terrorismo. Las dimensiones de estos atentados del periodo 1936-1939 serían irrisorias en relación con lo sucedido en los años inmediatamente posteriores en un arco espacial inconmensurablemente mayor. Y, pese a todo, las imágenes de la inhumanidad en España, de la guerra total, del acoso a la población civil, poseen todavía un impacto *original*. Y quien se remonta al origen no puede por menos que referirse al universo del mito. Tal vez solo el género visual del exterminio judío sea radicalmente nuevo en el conflicto mundial. Más tarde, también lo serán el terrorismo, en su faz despiadadamente moderna,<sup>25</sup> y la tortura salvaje de las dictaduras latinoamericanas.

No es cuestión de elaborar aquí siniestros rankings. No nos cabe duda de que las últimas afirmaciones deberían ser matizadas, corregidas y enriquecidas. Sea como fuere, la apelación constante que se hace en nuestro universo mediático a las imágenes de la guerra civil española (referencias, citas, exposiciones, atracciones entre el pasado y el presente por parte de los artistas...) confirma su papel en la configuración de un determinado imaginario de guerra que ha permeado fuertemente en nuestras sociedades. Es eso lo que la tradición clásica llama tópicos:

25. El terrorismo había logrado una soberbia forma literaria y Turgueniev o Conrad formularon magistralmente algunas de sus claves en la narración escrita. La imagen entrañaba otros riesgos.

motivos fijados a su vez narrativa e iconográficamente. Y resulta fascinante pensar que esa deuda de horror es la que ha hecho nuestra guerra tan... *fotogénica*.

### Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil

**La guerra civil española estalló en una coyuntura crucial del desarrollo militar**, político, pero también mediático de Occidente. España fue noticia para todo el mundo y la cobertura internacional espoleó a su vez el desarrollo de nuevas formas de reportaje y de información, difícilmente discernibles de la propaganda. La tecnología fotográfica, el desarrollo de las revistas ilustradas y el periodismo gráfico, el intercambio de los noticieros cinematográficos, entre otros factores, conocieron un antes y un después en la contienda española. De ahí que las imágenes de la lucha circularan profusamente a través del globo y asentaran algunos géneros duraderos en la representación de las guerras. Todavía hoy la herencia de la guerra civil española constituye un arsenal iconográfico fundamental y es sentido como un origen en la migración constante de imágenes, desde la fotografía hasta el cine, pasando por la cartelística, las revistas o la prensa.

**Palabras clave:** migración de imágenes, cine, guerra civil española, iconografía de guerra, representación de la historia

### The circulation of images in the Spanish Civil War

**The Spanish Civil War broke out within a complex of political factors**, military progress and the mass media. Spain was highlighted in the news worldwide, and international coverage of the war spurred on new forms of reporting, often indistinguishable from propaganda. Advances in photography, illustration-filled magazines and newspapers, and the use of cinemas for disseminating information would mark a new era for journalism. It was in this context that images of the war were circulated around the globe and played a part in establishing what would eventually become permanent genres in war journalism. These artefacts from the Spanish Civil War constitute a rich and fundamental source of cultural iconography, and can be seen as the first example of worldwide circulation of images in photographs, posters, magazines, newspapers and cinema.

**Key words:** circulation of images/migrating images, film, Spanish Civil War, war iconography, historical representations