

IMAGEN, CINE Y GUERRA CIVIL

<i>Vicente Sánchez-Biosca</i> , Persistencias y paradigmas de la mirada: imagen, cine y Guerra Civil (Editorial)	2
<i>Rafael R. Tranche</i> , Madrid, noviembre de 1937. Madrid, corazón del mundo	6
<i>Vicente Sánchez-Biosca</i> , De la fotogenia del dolor a la imagen-shock. O el ambiguo legado visual de la Guerra Civil española	22
<i>Arturo Lozano Aguilar</i> , Exhumación de fosas. Nuevos avatares audiovisuales de la memoria de la Guerra Civil en el siglo XXI	36
<i>Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen</i> , Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo: de la memoria patética a la memoria sentimental	58

ENTREVISTA

<i>Rebeca Romero Escrivá</i> entrevista a Alfonso del Amo García. Memoria personal e imaginario social. Los archivos fílmicos de la Guerra Civil española	74
---	----

TEMAS

<i>Joseph Jurt</i> , Terror y testimonio: Bernanos, Malraux y la Guerra Civil española	96
<i>Simona Škrabec</i> , La mirada de un vagabundo	116

LIBROS

<i>Andrés Grau</i> , Vida y arte (Giuseppe Di Giacomo, Estética y literatura).	142
<i>Guillermo Quintás</i> , Emilio Lledó: la ética de la razón (Emilio Lledó, Palabra y humanidad)	164
<i>Luis Arenas</i> , Una perspectiva filosófica de la política (Germán Cano, Fuerzas de flaqueza. Nuevas gramáticas políticas).	170
<i>Javier Alcoriza</i> , Experimentos, esfuerzos, descubrimientos, éxitos (Henry James, Lo que sabía Maisie).	178
<i>Ana Meléndez</i> , La constitución del sujeto como reivindicación de la filosofía en la actualidad (Antonio Gómez Ramos, Sí mismo como nadie. Para una filosofía de la subjetividad)	184

Persistencias y paradigmas de la mirada: imagen, cine y Guerra Civil

Una tesis en la actualidad bien consensuada sostiene que la Guerra Civil española desempeñó un papel decisivo en la configuración y representación de las guerras modernas. Si esto es así, una parte nada desdeñable de ese papel debe atribuirse a la difusión de las imágenes. El desarrollo de cámaras ligeras, el despliegue de los grandes equipos de noticiarios del cine, la mayor sensibilidad de películas aptas para captar en régimen de proximidad y sin posados la vida real se puso a prueba (en realidad, dura prueba) en los campos de batalla. La relativa movilidad de los operadores y fotógrafos y el carácter civil del conflicto, que entrañó una feroz represión y desdibujó las fronteras entre frente y retaguardia convirtiendo a la población civil en objetivo militar, fueron algunas de las particularidades de una era de *brutalización de la política* (George Mosse) y de estrategia de exterminio del enemigo ideológico. Por esta razón, el estudio de la relación entre cine y Guerra Civil, fotografía y Guerra Civil, cartelística y Guerra Civil o –más genéricamente– imagen y Guerra Civil, no debería constituir un capítulo separado del estudio global, sino más bien designar una perspectiva o una fuente documental desde cuyo prisma arrojar luz sobre los fenómenos generales. Así, los objetivos de las cámaras se experimentaron ante los nuevos protagonistas de la historia: seres anónimos que padecieron bajo las bombas, abandonaron las ciudades y los frentes y fueron golpeados por la venganza cuando la derrota era ya un hecho incontrovertible; fueron ellos también quienes lucieron sus «multi-formes» (George Orwell *dixit*), perpetrando actos sacrílegos o llorando desconsoladamente la pérdida de algún ser querido... Mas también bellas fotografías de niños jugando entre las ruinas o las fortificaciones, campesinos labrando el campo o improvisados soldados desplomándose al ser alcanzado por una bala también los inmortalizaron.

Hay, pues, entre 1936 y 1939 un curioso concierto entre la nueva condición de la guerra que se anuncia como un vuelco sin retorno y los modos de captarla. La imaginería de la *guerra de España* tenía sus precedentes en un exceso de esceni-

ficación y una desmesura propagandista al filo de la inverosimilitud, tal y como fue práctica frecuente durante la Gran Guerra. Pero también precedía, presagiaba y difería de la inmersión en el horror que caracterizó el consumo de imágenes en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial.

Un ejemplo ayudará a comprender la posición tan singular en el imaginario de guerra. Se trata de Gernika. Cuando en abril de 1937 la Legión Condor bombardeó la simbólica ciudad vasca, ninguna cámara, ni fotográfica ni cinematográfica, captó el acontecimiento. Desde luego, tal manifestación de «guerra total» conmocionó a la opinión pública internacional a raíz del despacho de prensa remitido por George Steer. En realidad, la carencia de imágenes fue sentida como una falla irreparable. No lo habría sido probablemente en 1930 ni en 1935. Pero Gernika sucedía en el tiempo a la ciudad de Madrid bombardeada, al miliciano de Cerro Murriano desplomándose tras ser alcanzado por una bala en la espalda, a las escenas de evacuación de civiles, a los planos de la represión inmisericorde en Badajoz, al fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles, a la Barcelona tomada literalmente por los milicianos y a la incautación de los grandes símbolos del capitalismo... Es decir, la guerra de España había creado un horizonte de expectativas que reclamaba imágenes para que cualquier suceso accediese al estatuto de *noticiable*. Sin tales imágenes o sus semejantes, ya nada podía resultar convincente. Puesto que la imagen no podía faltar a la cita, se recurrió con carácter de urgencia a dos procedimientos que compensasen la ausencia: la metonimia, mediante la cual las ruinas, el frontón, un perro errando entre las cenizas, o una enigmática bobina *amateur* de edificios todavía humeantes que la alemana casa AGFA hizo desaparecer, sirvieron para evocar lo que había escapado al ojo mecánico; también la metáfora, de modo que el vacío icónico del bombardeo de Gernika fue colmado con imágenes extraídas de otros lugares (Bilbao, Madrid, Barcelona e incluso otros todavía más exóticos e inverosímiles ante ojos mínimamente entrenados), los cuales, camuflados por un montaje corto, disimularían el engaño. Tras los primeros meses de nuestra guerra ya no había duda: cualquier acontecimiento que aspirase a serlo de verdad había de venir acompañado de imágenes.

Las cuestiones anteriores están en la base del dossier que ofrece el presente número de *Pasajes*, pero no constituyen su nudo. En realidad, no nos hemos propuesto analizar la producción de guerra ni tampoco la reconstrucción memorística que a lo largo de ochenta largos años ha venido sucediéndose sobre un conflicto bélico, político, social, ideológico y humano cuyas imágenes marcaron el siglo xx. Nuestra pretensión es más modesta en la casuística, aunque más ambiciosa en la perspectiva. Aspiramos a proponer una primera reflexión sobre el régimen de visibilidad que instituye esta guerra en relación con otras registradas por los medios de comunicación y recreadas por el cine. En este sentido, es la *imagería de guerra*, la representación de los aconteceres y de sus protagonistas, víctimas y héroes (mas no en absoluto los villanos) lo que se abordará en el dos-

sier, tratando siempre de proyectar las imágenes de 1936-1939 sobre un futuro que ya ha dejado de serlo. Por ello, sin ánimo de exhaustividad ni mimetismo, las imágenes fotográficas y sobre todo cinematográficas de la Guerra Civil española serán inyectadas sobre nuevos fenómenos como los bombardeos de los últimos años en Siria y la procesión de refugiados por Europa; asimismo, se verán confrontadas con los films de atrocidades que sumieron al mundo en el *shock* en abril-mayo de 1945; pero no menos se leerá tras ellas el resurgimiento de la memoria de los vencidos a comienzos del nuevo milenio y los esfuerzos por dar imágenes a la memoria del maquis en films que tratan de las consecuencias de nuestra guerra.

Dicho en otros términos, los textos que componen este dossier se plantean, cada uno a su manera, la historicidad no como algo externo a la imagen, sino como algo impreso en el archivo visual; algo que se arrastra como marca indeleble cuando las imágenes desfilan por exposiciones, libros, documentales retrospectivos o incluso se incrustan en films o series de ficción: huellas de unos aconteceres, soporte de memorias compartidas o escindidas, regímenes de visibilidad. En suma, ecos y proyecciones. A la postre, no son sino huellas imborrables porque, lo queramos o no, están todavía vivas.

Vicente Sánchez-Biosca



PANCHROMATIC



EASTMAN T



EASTMAN T

