

Madrid, noviembre 1936

Madrid, corazón del mundo

Rafael R. Tranche

Tendremos una nueva poesía y pintura de las ruinas, pero no serán como las del siglo XVIII. En aquel entonces, uno se entregaba con placer y con dulce y lacrimosa melancolía a la idea de la transitoriedad; los castillos y monasterios medievales en ruinas y, más aún, los templos y palacios de la Antigüedad, habían sido destruidos hacía tantos siglos que el dolor por su destino era muy genéricamente humano, muy filosófico y, por consiguiente, muy suave y agradable, a decir verdad. En este caso, sin embargo, bajo este enorme montón de escombros aún yacen quizá tus parientes desaparecidos, entre estas cuatro paredes que ya no contienen nada ha quedado reducido a cenizas todo cuanto adquiriste en el transcurso de décadas. Cosas irrecuperables: tus libros, tu piano... No, nuestras ruinas no causan una dulce melancolía.

VICTOR KLEMPERER,

LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo

LÓGICAS INFORMATIVAS DEL PRESENTE

En los últimos meses de 2015 la actualidad informativa internacional se vio sacudida por un inesperado conflicto olvidado: la guerra de Siria. Ignorantes de su devenir, los espectadores occidentales despertaron al horror en varias oleadas informativas. Primero, la crisis migratoria que empujó a cientos de miles de civiles sirios hacia las fronteras europeas; después, las imágenes que daban cuenta de su travesía hasta las costas griegas; más tarde, los cruentos atentados de París, perpetrados por terroristas que decían actuar en venganza por la intervención francesa en el conflicto; y, por último, en un curioso efecto de vuelta al epicentro original, nuevas escenas de combates y bombardeos en territorio sirio aparecían en los telediaros.

Si ponemos en relación esta cadena de sucesos cuesta trabajo encontrar un hilo conductor que permita entender su complejo significado e interrelaciones. Servidas en caliente por los medios, las noticias relativas a los mismos han vuelto a poner de manifiesto una tendencia creciente: la ausencia de una contextua-

lización eficaz de los hechos. A cambio, se privilegia el impacto emocional, la impresión momentánea que invita más al consumo emotivo de las imágenes que a la reflexión duradera sobre el texto que las acompaña. A ello hay que añadir los «apagones informativos», ese inesperado desigmo por medio del cual un foco noticioso salta de la actualidad al silencio. Dicho de otro modo, los acontecimientos que se prolongan en el tiempo casan mal con el desmedido afán de instantaneidad que ahora impera en los medios. Una voluntad de instalarse en el presente que es, ante todo, un efecto discursivo más que un compromiso con la inmediatez informativa y las fuentes fidedignas.

Todo esto ocurría mientras la presencia destacada al pie del terreno de reporteros y corresponsales en la guerra de Siria hace tiempo que desapareció. Precisamente, esta guerra ha discurrido en paralelo con la atrocidad y devastación propias de los conflictos civiles. Pese a ello y a la transcendencia que ha adquirido al convertirse en un nuevo tablero de la geoestrategia de las grandes potencias, su eco mediático ha sido irrelevante. De hecho, en su cobertura informativa se han aplicado dos mecanismos habituales, aunque en apariencia contradictorios, en el discurso televisivo actual: saturación y déficit de imágenes. Por un lado, las mismas imágenes, servidas por agencias, se repiten incesantemente durante un tiempo limitado en la mayoría de los telediarios para dar cuenta de una noticia aislada que, momentáneamente, devuelve el conflicto a la actualidad. Imágenes que, además, suelen mantener una débil conexión con la redacción de la noticia. Al tiempo, hay un déficit, cubierto por las primeras, de las verdaderas imágenes, las que mostrarían el presente del conflicto y permitirían entender su desarrollo. Estas imágenes requieren un despliegue difícil de sostener para unos medios sacudidos por la revolución de internet. También precisan de analistas que sepan traducirlas. El resultado es que la cobertura permanente acaba siendo sustituida por un sistema de intermitencias, de noticias aisladas que choca con la vertiginosidad y predilección exhibidas para servir información intrascendente basada en la rutina o en los sucesos locales, en una versión devaluada del *fait divers*.¹

Un escenario paradigmático para entender este tratamiento ha sido la ciudad de Aleppo, la más poblada de Siria. Tras cuatro años (los combates se iniciaron el 19 julio de 2012) de lucha encarnizada, la ciudad ha quedado completamente destruida y continúa siendo motivo de disputa entre diversos bandos. En pleno siglo XXI vuelve a ponerse en evidencia la relación entre conflicto bélico y escenarios civiles, actualizando el concepto de «guerra total» que utiliza a la población como rehén y víctima de sus consecuencias. En las guerras actuales los campos de batalla tienen una eficacia mediática limitada, mientras que las ciudades dejan una constancia inmediata de los efectos de la guerra y pueden ser instrumentalizadas con fines propagandísticos. Dentro de las escasas noticias que genera el conflicto sirio, Aleppo ha tenido el macabro privilegio de saltar periódicamente a los medios. Sin duda porque ha suministrado una buena dosis de imágenes cruentas, escenas de impacto despachadas, a falta de información precisa, con

una exhortación tan inane como palmaria: el sinsentido de las guerras. Sin embargo, un rastreo por las imágenes de archivo almacenadas en las webs de diferentes medios y en canales alternativos arroja un resultado desconcertante: al margen de productos propagandísticos solapados, es muy complicado saber qué ha pasado en Alepo en todo este tiempo y el mapa de la ciudad, con las zonas que ocupan las distintas facciones en lucha, es un puzzle movedizo tan caótico como el que representa todo el país.

GUERRAS MEDIÁTICAS

Por alejado que pueda parecer, este escenario guarda precisas coincidencias con el modo en que los medios de comunicación contaron los acontecimientos que vivió la ciudad de Madrid en noviembre de 1936. Los paralelismos entre ese Madrid y el Alepo actual van más allá de lo evidente. En esos días, como al comienzo de la guerra siria, toda la atención de los medios internacionales y de las cancillerías occidentales estaba pendiente de la capital, convencidos de su caída inminente. Aquí también el frente se enquistó y tomó como rehén a toda la ciudad. Es más, la línea divisoria en la Ciudad Universitaria fue por momentos invisible y se llegó a luchar durante días en el interior de un mismo edificio. Los combates generaron imágenes de asombrosa cercanía, como las captadas por Robert Capa. Pese a las campañas de evacuación, una parte sustancial de la población quedó atrapada en el asedio. La otra vagó, en un éxodo intermitente, por caminos y centros de refugiados o, en el caso de muchos niños, en colonias y hogares de acogida separados de sus familias. Igualmente, aquí hubo una lucha clandestina en el interior de la ciudad con una red de espías y activistas, la famosa quinta columna, que activó un clima de sospecha generalizado y ajustes de cuentas incontrolados; tal y como refleja la novela de Edgar Neville, *Frente de Madrid* (1939). Por último, lo que empezó siendo un conflicto interno derivó en teatro de operaciones internacional.

Más allá de su dimensión militar, este acontecimiento suscitó un complejo relato en el que participaron los medios de comunicación, la propaganda de partidos, sindicatos y gobierno, la movilización ciudadana, las artes plásticas, la literatura, la fotografía, el cine, la cartelística, la música... Este variopinto conglomerado de acciones tuvo como finalidad narrar las vicisitudes del Madrid en guerra, convirtiendo a la ciudad en un sujeto colectivo cuya suerte quedó unida a la de sus habitantes. Lo que al principio fue una estrategia de combate para organizar la resistencia, derivó en un florecimiento insólito de actitudes vitales, manifestaciones artísticas y construcciones míticas que dieron pie a una iconografía intensa y duradera. Muy especialmente las imágenes (carteles, fotos, revistas gráficas) tuvieron un protagonismo decisivo para alentar a la población y crear una moral de victoria. Así, el Madrid del «No pasarán», con sus luces y sombras, se convirtió

en símbolo de la lucha civil, en un referente para la solidaridad internacional y en un caso insólito de ciudad sitiada durante el curso de una guerra moderna.

Pero lo relevante para nuestras reflexiones es que su visibilidad será el resultado de una nueva etapa en los medios de comunicación basada en la inmediatez, la crónica en vivo y el uso de las imágenes con valor probatorio. Destacados corresponsales, reporteros y fotógrafos vinieron para dejar constancia de los acontecimientos. En esta constelación de medios, el cine, más concretamente los noticiarios y los documentales, jugarán un papel primordial. Esta producción cinematográfica será, sin duda, la más intensa y vívida de todo el conflicto. Dado que el bando sublevado apenas contaba con medios y el único servicio efectivo de propaganda era el de Falange, los documentales y noticiarios realizados en la zona republicana fueron los que forjaron esta imaginería llamada a representar el conflicto en su conjunto. Lo que nos muestran las imágenes captadas en noviembre de 1936 son hechos determinantes: los preparativos de la defensa, la fortificación en torno a la Ciudad Universitaria, el alistamiento de la población, las campañas de concienciación a los madrileños, los primeros evacuados y los bombardeos sobre la ciudad para sembrar el terror... Todo ello cristalizará posteriormente en una suerte de imágenes fundacionales que surtirán a los enfoques posteriores sobre la guerra, cuya estela se prolonga hasta nuestros días. A este respecto, resulta artificioso pensar que el cine estuvo solo en esta tarea o desarrolló mitos propios. Por el contrario, funcionó en conjunción (manifiesta o espontánea) con otros medios como la fotografía, la prensa gráfica o el cartel.

MADRID EN GUERRA

Recordemos que durante los meses previos las tropas sublevadas procedentes del Protectorado de Marruecos habían avanzado en dirección a la capital sin encontrar apenas resistencia. Cuando el 6 de noviembre llegaron a las inmediaciones de la ciudad, muchos, incluido el gobierno en pleno (que al día siguiente saldría camino de su nueva sede en Valencia), la daban por perdida. Una estimación lógica si pensamos que el grueso de las fuerzas sublevadas estaba formado por tropas Regulares marroquíes y la Legión Española, más el apoyo logístico y material de la Alemania nazi y la Italia fascista. Sin embargo, una suma de factores, incluido el descubrimiento fortuito del plan de ataque enemigo, permitió resistir el asalto iniciado el 7 de noviembre. Aunque previamente se habían producido duros enfrentamientos armados en otras zonas, la lucha por la conquista de Madrid fue durísima y brutal. Como relataba Manuel Chaves Nogales en su crónica *La defensa de Madrid*: «...se produjo lo que hasta entonces no había habido en toda la Guerra Civil, una mortandad espantosa, unas cifras de bajas aterradoras». Estas circunstancias convirtieron la denominada «Defensa de Madrid» en un acto heroico cuya mitificación épica será un ingrediente destacado de la estrategia

propagandística republicana. Así lo formulan numerosas crónicas de la época, como la del general Vicente Rojo, uno de los principales artífices de la defensa: «...en Madrid había una crisis de moral, crisis de posibilidades, crisis de organización, crisis de disciplina y crisis de pánico. Este último se había producido en la cumbre, pero se resistía a descender hacia abajo, al llano... ¿Por qué? Tal vez porque en aquella masa ciudadana de Madrid y en aquella situación vibraban más hondamente las virtudes, era más genuino el patriotismo, más claro y firme el sentido del deber».² Este clima de resistencia será rápidamente alentado por diversos sectores de la cultura y por la prensa de partidos y sindicatos. Dos ideas centrales se pondrán en marcha para llamar a la movilización: la antropomorfización de la ciudad y el eco histórico del 2 de mayo de 1808. Madrid deviene sujeto colectivo que encarna el sufrimiento y la resistencia de la población civil en su conjunto: «Con los ojos heridos todavía de sueño,/ con escopeta y piedras, Madrid, recién herida,/ te defendiste», escribirá Pablo Neruda. «Madrid sabe defenderse/ con uñas, con pies, con codos,/ con empujones, con dientes» entonará Alberti. «MADRID, corazón del Mundo!/-no ya corazón de España-/como túnica de Cristo/malhechores te desgarran» clamará Lucía Sánchez Saornil.

Por su parte, la analogía con la invasión napoleónica refuerza esa condición popular, heroica por desigual, de la lucha y asienta la idea de que el pueblo defiende solo la villa (frente a unas autoridades en desbandada) y toma las riendas de su destino. Precisamente, la portada del 7 de noviembre del diario ABC reproducía el dibujo de Marcos Hiráldez de Acosta dedicado a Agustina de Aragón para hacer un llamamiento a la resistencia o «...morir sin honor, asesinados a mansalva por los eternos enemigos del pueblo». La misma idea fue motivo central de la producción cartelística en obras como ¡Fuera el invasor! (Bardasano, 1937), donde un majo arremete con su capa contra el enemigo y al fondo un soldado emula la misma actitud, o *Hoy como el 2 de mayo de 1808* (1938), en la que se conjugan dos escenas: el grabado *Lo mismo* de Goya, perteneciente a *Los desastres de la guerra* (1810-1815), y un combate cuerpo a cuerpo de la guerra presente. Otro tanto ocurre en el cine. Al inicio de *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1936), breve documental que llama a la movilización de la ciudad, la actriz Montserrat Blanch arenga a los madrileños ataviada de maja goyesca: «¡Madrid, castillo famoso que al rey moro alivia el miedo! Hoy contra tu independencia se vuelve a alzar un ejército de españoles desleales, de soldados extranjeros y hoy tienes que repetir las jornadas que te vieron vencer a Napoleón hace apenas siglo y medio». Una exhortación que arranca con los versos de Nicolás Fernández de Moratín para trazar rápidamente el paralelismo con la Guerra de la Independencia designando a Madrid como agente de la lucha.

Aunque la defensa fue reforzada en los momentos decisivos por columnas anarquistas comandadas por Durruti (muerto precisamente en las inmediaciones de la Ciudad Universitaria), y sobre todo por las Brigadas Internacionales, prevaleció la imagen de la población civil y las milicias populares resistiendo la embestida de

un ejército profesional. De hecho, esta idea será fundamental en la confrontación de imágenes que realizó la producción cinematográfica dedicada a estos acontecimientos: por un lado, los medios defensivos establecidos (fortificación de la ciudad con trincheras y parapetos, protección de fachadas, escaparates y monumentos...); por otro, la fuerza destructora del enemigo con su moderna maquinaria de guerra. Una lucha tan desigual como anacrónica, pues la ciudad debe amurallarse para resistir un asedio que se realizará con bombardeos aéreos y artilleros.

GUERRA TOTAL Y BOMBARDEOS

Precisamente aquí es donde encaja la estrategia militar de los sublevados. Aunque los bombardeos sobre objetivos civiles se habían empleado desde 1911 en la guerra ítalo-turca, Madrid tuvo el dudoso honor de ser una de las primeras ciudades bombardeadas con tecnología militar moderna y en pleno continente europeo. «La guerra moderna es total, en la medida en que afecta a la vida y el alma de todos y cada uno de los ciudadanos de los países beligerantes. Los bombardeos aéreos han ahondado en el concepto al convertir toda la superficie del país beligerante en campo de batalla».³ Efectivamente, siguiendo la lógica de la guerra total,⁴ el bombardeo aéreo es el instrumento ideal para llevarla a sus últimas consecuencias, pues tiene una doble eficacia: produce una acción inmediata de destrucción y muerte, pero sobre todo siembra el miedo y lo deja instalado en la población. Por tanto, induce a la psicosis colectiva, dado que se ejerce de forma indiscriminada (no selecciona sus objetivos) e imprevista (no ha de formar parte del desarrollo de una batalla). Su presentación visual es inquietante: a ojos de los atacados aparece como una máquina sin rostro humano, en una escala inalcanzable y en un lugar hasta entonces solo destinado a las deidades, a lo sobrehumano. Goza pues del anonimato y se formula con una asimetría total entre la impunidad de su acción (militar) y la indefensión de sus víctimas (civiles). La aviación fascista italiana lo acababa de poner en práctica en Etiopía durante octubre de 1935. Así, los bombardeos no tardarán en producirse en la guerra española. La primera incursión en Madrid será el 7 de agosto. Sin embargo, desde finales de octubre se intensifican sobremanera y ocasionan grandes destrozos y un elevado número de víctimas. El 30 de octubre los bombardeos serán especialmente cruentos, dejando un saldo de unos 200 muertos y 300 heridos; entre ellos muchos niños. Mijaíl Koltsov, en su *Diario de la guerra española*, anotaba el 1 de noviembre: «Ahora los ataques se producen tres y cuatro veces al día, todos los depósitos están abarrotados de cadáveres. En los telegramas yo ya he dejado de describir y hasta de hacer referencia a los bombardeos: son demasiados, es algo demasiado terrible y siempre igual»⁵. La revelación del Koltsov periodista enlaza con esa idea de «apagón informativo» que enunciábamos al principio. Hasta los hechos más dramáticos de una guerra dejan de ser noticia si se reiteran demasia-

do. Esto explica en cierto modo que la prensa madrileña refiera muy de pasada las incursiones sistemáticas de la aviación nacional. Primero minimizando su efecto, sin ofrecer datos ni cifras precisas (evitando también que cundiera el pánico entre la población), y después utilizándolas como mecanismo de denuncia: «Odio infame, despecho atroz, rabia y venganza contra este Madrid que nunca caerá bajo su yugo. Eso representa el vuelo de los aviones enemigos sobre nuestra capital en la tarde de ayer, causando víctimas inocentes, cuyos clamores de dolor ha de escuchar el pueblo que jura no quedarán impunes», podía leerse en *ABC* el 31 de octubre de 1936 como respuesta a esos bombardeos del día anterior.

Pocos días antes habían llegado a Madrid dos operadores y reporteros soviéticos, Roman Karmen y Boris Makasséiev, que llevaban desde agosto cubriendo la guerra para el noticiario oficial *Sobre los sucesos de España (K Sobitiyam V Ispanii)*. El propio Koltsov se encargará de redactar los textos que servirán para las locuciones. Durante varios días captarán con gran habilidad (cámara en mano y simultaneando dos puntos de vista sobre un mismo acontecimiento) los efectos de los bombardeos. Es más, conseguirán registrarlos en el momento en que se están produciendo. El resultado de todo ello aparece en diversas ediciones del noticiario, filmadas entre octubre y noviembre de 1936: los números 9, 10 y 12.

Sin duda, Madrid vivirá posteriormente todas las penalidades de la guerra, pero será en estas fechas donde quedarán fijados los motivos destacados, la iconografía de la guerra asociada al poder devastador de los bombardeos. Y lo que inicialmente apenas tendrá recorrido informativo, se convertirá en un arsenal de imágenes con un poder de diseminación y de reciclaje propagandístico impresionante. Así, la denuncia airada y espontánea de los primeros días dará paso después a la instrumentalización de los efectos de la guerra sobre la ciudad. Como veremos a continuación, periódicos, revistas gráficas, carteles, noticiarios y documentales se llenarán de estas imágenes cruentas.

IMÁGENES DEL DOLOR Y LA DESTRUCCIÓN

Efectivamente, si revisamos la prensa madrileña (*ABC*, *Ahora*, *El Sol*) entre octubre y noviembre de 1936 apenas veremos imágenes de destrucción. Prevalen las escenas del frente y la actividad en la retaguardia. Otro tanto ocurre con la producción documental. En sendos documentales producidos por el Socorro Rojo Internacional, el ya aludido *Defensa de Madrid* y su continuación del mismo título, *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937), encontramos una minuciosa descripción de los preparativos de la ciudad para defenderse y el modo en que la población debe protegerse de los ataques aéreos. Esta «información selectiva» tiene claros propósitos movilizadores y obedece a una fase en la que la propaganda de partidos, sindicatos y gobierno concentra su acción en ensalzar el esfuerzo bélico realizado por la ciudad.

Sin embargo, a medida que la situación bélica se cronifica, reaparecen o salen a la luz imágenes donde se muestran los efectos de la guerra. Es más, tras el filtro informativo que decanta unos hechos sobre otros, la propaganda, en confluencia con la acción artística, se encargará de seleccionar y depurar los motivos.

Así, una de las formulaciones gráficas más recurrentes la constituye el eje atacante-víctima, cuyo esquema compositivo es preciso: en un extremo se representan los aviones alejados, recortados contra el cielo y desde un marcado contrapicado que se asimila el punto de vista de la víctima, ubicada en el otro extremo. La disposición arriba-abajo, con frecuencia recurriendo a la diagonal, subraya el efecto de indefensión. Es, claro está, la única mirada posible desde la dimensión humana, pero al juntar en la composición ambos elementos se intensifica la relación causa-efecto y su fuerza intimidatoria. Esta idea encontrará su medio idóneo en la pintura, el dibujo y sobre todo en el cartel. Además, el papel de la víctima será encarnado por mujeres y niños. Pero será la escena maternal, la madre portando en sus brazos a un bebé (con todas sus resonancias religiosas o, al menos, invocando en muchos casos su iconografía), la más habitual. Una *mater dolorosa* que, en actitud protectora, abraza a su criatura ofreciendo su vida para salvar la de un ser indefenso. Se trata, en suma, de unir el horror al dolor más extremo:

el de la pérdida del hijo. El cartel *¿Qué haces tú para evitar esto?* (1937) (fig. 1) es un ejemplo perfecto de esta fórmula en combinación con la ubicación del texto en dos líneas para enfatizar la interpelación al lector. Sin embargo, este cartel carece de un vector que en otros casos permitirá incluso desplazar la amenaza fuera de campo: la mirada de los personajes dirigida al cielo. Esa mirada, unida a un gesto crispado y un entorno de devastación, invita al espectador a especular con el otro extremo; como ocurre en el cuadro de Horacio Ferrer *Madrid, 1937 (los aviones negros)*. Por su parte, la fotografía también usará esta escena

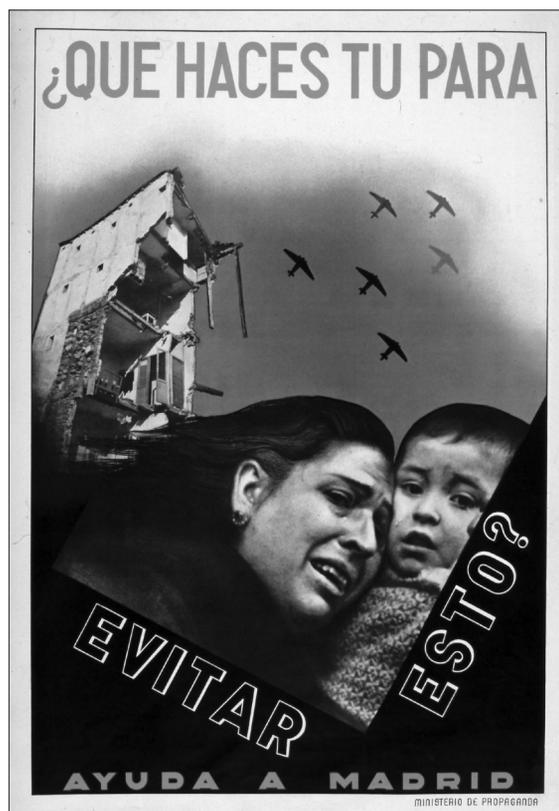


Fig. 1. *¿Qué haces tú para evitar esto?* (1937), anónimo.

hasta tal punto que las imágenes de personas mirando al cielo llegarán a connotar, por asociación con este eje, el temor, la angustia ante los bombardeos y la presencia indudable, fuera de campo, del avión. A veces, ni siquiera será necesario que originalmente las imágenes surjan de ese contexto. Es el caso de la famosa foto captada por David Seymour (Chim) el 8 de marzo de 1936 en Badajoz durante un mitin sobre la reforma agraria. En ella aparece una mujer que mira ostensiblemente hacia arriba mientras amamanta a su hijo. Aunque fue publicada por la revista francesa *Regards* el 14 abril de 1937 en su contexto, el gesto tenso de la mujer era lo suficientemente elocuente como para desplazarlo a otro campo semántico. Así ocurre en el cartel titulado Madrid, perteneciente al álbum *Madrid (1937)*, donde la foto recortada se confronta con un cielo surcado de aviones en formación y una bomba cayendo en primer término con la cruz gamada inscrita. En este caso, la asociación debía estar tan asentada que ni siquiera el diseño se ajusta para que cuadre el eje de miradas entre personajes y objetos. Un caso semejante es el del cartel antes comentado, *¿Qué haces tú para evitar esto?*, en el que la imagen de la madre con el niño corresponde a una foto de Capa tomada durante el entierro de Durruti en Barcelona el 22 de noviembre de 1936. Por último,

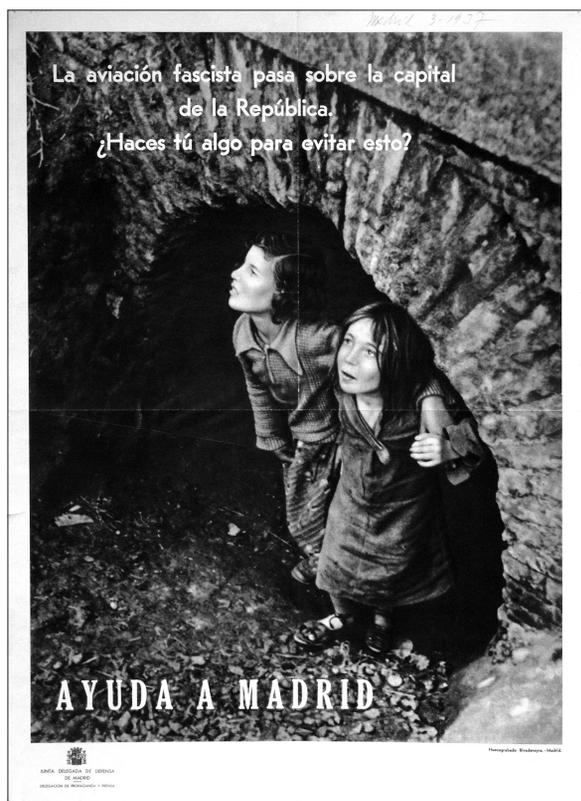


Fig. 2. *Ayuda a Madrid*, cartel de la Junta Delegada de Defensa de Madrid editado a partir de la fotografía de Manuel Albero y Francisco Segovia.

la foto de Manuel Albero y Francisco Segovia en la que dos niñas se cobijan en un túnel mientras miran inquietas al cielo también se transmutó en cartel, editado por la Junta de Defensa de Madrid. Aquí el elemento perturbador se integra vía texto, precisamente ubicado en la parte superior: «La aviación fascista pasa sobre la capital de la República. ¿Haces tú algo para evitar esto?» (fig. 2).

Aunque estos casos parezcan manipulaciones sobre la concepción original del suceso, forman parte del reciclaje propagandístico de imágenes al que recurren tanto el cartel como el fotomontaje.

Por el contrario, resulta revelador que cuando en 1940 se reconstruye el bombardeo de El Alcázar para la coproducción italo-española *Sin novedad en El Alcázar*, el punto de vista predominante en la mayoría de los planos iniciales sea el de los aviones con su perspectiva cenital. Es decir, la perspectiva del atacante que conlleva la miniaturización de la víctima hasta hacerla imperceptible.

Una derivación temática de los bombardeos será la evacuación. El desplazamiento de la población hacia zonas más seguras representa el paso de la denuncia a la acción, utilizar el miedo como elemento movilizador. Además, forma parte de un conjunto de medidas que la República adoptó para proteger a los madrileños: qué hacer en caso de bombardeos, la utilización de refugios antiaéreos, la salida de la ciudad y, especialmente, el envío de niños a colonias y residencias para librarlos de las penalidades de la guerra. De ahí que carteles como *Evacuad Madrid* (Cañavate, 1937), *Evacuad Madrid* (Pedrero, 1937) o *¿Consentirás tú esto? Ayuda a la evacuación* (Cervigón), pese a emplear la escena maternal amenazada por aviones sobrevolando sus cabezas, transformen la incertidumbre original de dicha escena orientándola a la acción con el mensaje textual.

Otro motivo destacado es el efecto de los bombardeos. Las imágenes que muestran los daños materiales de la guerra son palmarias y elocuentes y están en el paisaje de los temas anteriores, pero en realidad simbolizan un nuevo imaginario: la fractura de la vida civil en un escenario, la ciudad, propio de la modernidad y progreso, ahora devastado. Los edificios abiertos por la mitad, suspendidos en el vacío (como en el cartel ya indicado), semiderruidos y exhibiendo su interior, nos permiten reconstruir con la imaginación cómo fueron antes y tomar conciencia del trágico destino de sus antiguos moradores. Frente a ellos, nuestra mirada accede impudicamente a un cotidianidad rota, a un espacio familiar despojado. Al tiempo, cobran un valor escenográfico: se solapan, concatenan, amontonan en una perfecta representación del caos. Inútil buscar una cadena lógica en su interior. Esta topografía del horror queda patente en las imágenes de Kati Horna, fotógrafa húngara especialmente sensible a la violenta transformación del espacio urbano que ocasiona la guerra. Sin duda podemos hablar de una «morfología de las ruinas»: el socavón que deja a la vista el subsuelo de la ciudad o el agujero que muestra el otro lado de la pared, el edificio reducido a escombros que borra su forma original por una masa informe, las viviendas sin fachada convertidas en casas de muñecas... A ello hay que añadir los montones de enseres esparcidos en la calle que emergen de entre las ruinas como restos del naufragio. Sin su espacio protector, las paredes que los envolvían, los objetos se presentan ante nosotros carentes de toda funcionalidad y cobran una intensa consistencia por la incomparecencia de los que los poseyeron. Horna los fotografía como si fueran esculturas del caos, teatros mudos de la desolación. Esta misma idea recorre la parte central del documental *Madrid* (M. Villegas López, 1937), donde sobre un largo recorrido por el paisaje de las ruinas se afirma: «Es una ciudad vacía, destruida, con sus paredes blancas bajo el sol que a nadie

alumbra. Con sus muebles abandonados y sus relojes parados por las explosiones marcando la hora de la muerte». Una visión fantasmagórica que también encontrará su eco en la prosa falangista en forma de exaltación de lo perdido.

LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

En su ensayo *Tres guineas* (1938), Virginia Woolf se preguntaba precisamente por el papel movilizador de las imágenes ante la visión de las fotografías enviadas por los servicios de propaganda del gobierno republicano español: «...eso que se ve ahí ciertamente son niños muertos, y aquella es indudablemente alguna parte de una casa. Una bomba desgarró el costado de la construcción, todavía cuelga una jaula para pájaros en lo que probablemente haya sido la sala de estar». Ciertamente, tras el horror producido por la Primera Guerra Mundial, hacía tiempo que Europa había olvidado sus devastadores efectos sobre la población civil. Cuando a finales de 1936 empezaron a circular imágenes de las consecuencias de los bombardeos en Madrid, la opinión pública se movilizó en su mayor parte a favor de la causa republicana. Para lograrlo, el bando republicano no dudó en difundir imágenes de cadáveres, especialmente de niños con terribles heridas. En concreto, de los ya aludidos bombardeos del 30 de octubre, que causaron un gran número de muertes. El 4 de noviembre Koltsov anota en su diario: «Hace poco me han traído y colocado sobre la mesa veinte fotos. Unas fotos grandes, hermosas, de niños como muñecos. Muñecos destrozados. Tienen unos grandes boquetes negros en la frente, en el cuello, junto a las orejas. De no ser por esas oquedades negras, los niños parecerían vivos. Algunos tienen los ojos abiertos, como asombrados. Las trenzas desparramadas; los labios ríen y entre ellos asoman los dientecillos blancos»⁶. Es más que probable que se refiera a esas fotos, pues describe con precisión el efecto perturbador que produce mirarlas. Pero lo más llamativo es su concepción: no están hechas en el lugar de los hechos, sino en el depósito de cadáveres. No son fotos de reportero ni forman parte de un reportaje; son fotos de archivo en las que la víctima aparece en plano medio sobre un fondo neutro con un número de registro destacado en su pequeño cuerpo. Esta asignación numérica trasgrede la idea de identidad, como si ahora fueran solo un simple dato. Al estar tomadas en posición cenital, algo por otro lado lógico, esa configuración produce dos efectos: la sugestión de que adoptamos el punto de vista del perpetrador y la confrontación directa con la víctima, aunque frente a una mirada que ya no nos puede ser devuelta. Es decir, la presentación de estas imágenes produce un fuerte efecto interpelativo que, al situarse fuera de su contexto bélico, hace más intolerable la muerte.

La diseminación de estas imágenes fue realmente prolija. La revista francesa *Regards* las reproducirá a los pocos días, en su número 148 (11 de noviembre de 1936), a doble página y gran tamaño con un título provocador: «Nous Accu-

sons...». Días después, el 21 de noviembre, *La Vanguardia* publicaba a toda página nueve fotos creando un estremecedor efecto de celdas de nichos. El titular rezumaba igualmente indignación: «Víctimas de la criminal aviación fascista». Entre otras utilidades, también aparecen reproducidas en un pasquín que edita la Federación de Trabajadores de la Enseñanza de UGT para su difusión en francés. Pero lo más interesante es el trasvase al cartel de estas imágenes. ¡Asesinos! (1937) (fig. 3) toma el motivo fotográfico tal cual y lo incardina en una composición seccionada en tres espacios. El primero aprovecha el título para incitar a la acción al



Fig. 3. ¡Asesinos! (1937), anónimo.

espectador. En el centro figuran las fotos en una nueva disposición geométrica y en un tercer bloque un texto que sitúa los hechos. Con todo ello el cartel esgrime una fuerza enunciativa fuera de todo artificio retórico o juego alegórico (solo un sencillo elemento gráfico, dos bombas apuntando hacia el centro, permitirá explorar de otro modo la lectura) para situarnos todavía más cerca de estas terribles imágenes.

Sin embargo, una de ellas tendrá un recorrido particular, exprimiendo aún más la fórmula. Se trata de la foto de la niña que aparece en el primer lugar de la izquierda.⁷ En un cartel editado por el Ministerio de Propaganda su imagen se recorta sobre un firmamento surcado de aviones. Una llamativa trasposición, en vez de abajo parece estar arriba, que sugiere suspender a la niña sobre el cielo causante de su final. Pero es el texto el que agudiza el mensaje: «If you tolerate this your children will be next». No obstante, la formulación más sutil, por su economía textual y el modo en que da a leer la imagen, la encontramos en el cartel *Bombes sur Madrid...* (1937), de Jean Carlu (fig. 4). Aquí los ingredientes habituales han quedado abstraídos y convertidos en referentes para producir una ecuación inapelable: Aviones-bombas-sangre-víctima = civilización. Un elemento gráfico resulta especialmente logrado a modo de acento cromático: la estela que recorre el enunciado en forma de subrayado «Bombes sur Madrid». El color rojo traduce su efecto devastador. La palabra que rubrica la composición, «CIVILISATION!», es tanto una apelación como un sarcasmo. Por



Fig. 4. *Bombes sur Madrid*, Atelier Jean Carlu (1937).

sobre la capital. Tanto las imágenes captadas como el modo de organizarlas, establecen una pauta de rápida comprensión e impacto. Se trata de una operación compleja, a la que contribuye decisivamente el poder del montaje, por cuanto intenta instaurar el sentido, la progresión lógica de los hechos en medio del caos y la destrucción reinantes. Es decir, el montaje organiza los sucesos conjugando la simultaneidad (varios puntos de la ciudad) y la sucesión (formulando un orden) para que adopten un *crescendo* dramático: avistamiento inicial de aviones, miradas al cielo de los transeúntes, carreras en busca de refugio, explosiones, huida con enseres de las casas destruidas, efectos materiales del bombardeo y, finalmente, presencia destacada de la víctima. No parece casualidad que la misma escena maternal aparezca también a modo de impacto final (fig. 5). Solo que aquí, frente al cartel o la fotografía, se integra en una lógica narrativa que opera con otra estrategia persuasiva: la fuerza de los hechos. De ahí su pregnancia y la tentación de imitar su modelo en lo sucesivo. Hasta el punto de que estas imágenes nutrirán cualquier intento posterior de narrar los bombardeos sobre Madrid y por extensión durante la Guerra Civil. Sin ánimo de ser exhaustivos, las encontraremos profusamente en *España 1936* (1937, J. P. Le Chanois), *Madrid Today* (1937), *Attentat contre Madrid* (Arnold, 1937), *Madrid en llamas* (N. Karamzinsky, 1937), *Ispania* (E. Shub, 1939), *Mourir à Madrid* (F. Rossif, 1963) o *Madrid* (B. Martín Patino, 1987).

último, el rostro infantil con un gesto de agonía permanente, ahora como inmenso primer plano enmarcado en vértice, queda confrontado (como en ningún otro caso) frente a nuestra mirada. Con su disposición ingravida, ese rostro nos invita a asomarnos al tiempo que la banda roja que lo corona nos expulsa.

En paralelo a estas imágenes, el noticiario *Sobre los sucesos de España* había trabajado con otras equivalentes, sobre todo en su edición n.º 10 (noviembre 1936). En su interior encontramos por primera vez el ciclo completo de un bombardeo



Fig. 5. Fotograma de *Sobre los sucesos de España* n° 10 (noviembre 1936). Imagen: Roman Karmen y Boris Makaseiev

Pero del mismo modo que constatamos el éxito y la pervivencia de estas imágenes fundacionales soviéticas, debemos preguntarnos por la incomparecencia de otras que debieron dar cuenta de acontecimientos posteriores. Una misma lógica mediática, ya lo decíamos, se impone: la transformación de la guerra en rutina deja de ser noticia. El déficit de imágenes se cubre con las anteriores. De manera que, como la guerra siria, la Guerra Civil acabó siendo desplazada de las pantallas y de las portadas. Algo que pudo constatar casi al principio del conflicto el corresponsal del *Paris-Soir*, Louis Delaprée, cuyas crónicas eran relegadas por los ecos de sociedad de la familia real inglesa.

Con todo, hay algo de irreductible en estas imágenes al límite que saltaron a la opinión pública en una fecha tan decisiva para la suerte de la guerra como noviembre de 1936. Su «exagerado realismo» y su capacidad para embalsamar la muerte las convirtieron en un instrumento extremo de denuncia. Mas una extraña incomodidad las atraviesa: el eje que establecemos para mirarlas es el mismo que, a vista de pájaro, las ha conducido hasta ahí. También su frialdad pericial, desplazada al contexto mediático, les otorga una dimensión sacrílega: esos niños y niñas deberían estar descansando, ocultos a una mirada que solo puede ser morbosa. Pese a ello, fueron concebidas para conmocionarnos, para instarnos a la acción y cabe preguntarse cuál fue su capacidad para representar el trágico destino de cientos de civiles en el Madrid bombardeado. Su intensa

difusión y mutación (foto, cine, cartel) parecen refrendar su éxito como un modo de atestiguar el horror, la asimetría entre la maquinaria militar y el objeto de su acción. Sin embargo, su verdadero alcance está en el presente, en su condición de *imágenes inextinguibles* si decidimos confrontarnos a ellas. Al situarnos en ese lugar nuestra mirada las desentierra. En su último ensayo, *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag se interesaba por el sentido de las imágenes que captan el sufrimiento o la muerte de las personas. «Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan».

Pese a la profusión de imágenes y al poder de los medios para producirlas, para la guerra de Siria aún no tenemos imágenes como esas ni narraciones que las comprendan.

NOTAS

1. Véase al respecto, Rafael R. Tranche, «La perversión del espacio público en televisión», *El País*, 10 de junio de 2014.
2. General Vicente Rojo, *Así fue la defensa de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, p. 65.
3. Sven Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, Madrid, Turner, 2002, p. 145.
4. Aunque el concepto es anterior, la expresión cuajaría a partir de las estrategias desarrolladas por el general Erich Ludendorff durante la Primera Guerra Mundial, quien años después escribiría *Der totale Krieg* (1935).
5. Mijaíl Koltsov, *Diario de la guerra española*, Madrid, Akal, 1978, p. 183.
6. Mijaíl Koltsov, op. cit., p. 195.
7. La identidad de la niña ha podido ser desvelada gracias a los archivos del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, donde figuraba la foto con una ficha identificativa: María Santiago Robert. Tomo la referencia del artículo de Merche Fernández, «La fotografía acusa», aparecido en el catálogo de la exposición *La maleta mexicana. El blog de l'exposició*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012.

.....
RAFAEL R. TRANCHE es profesor titular en Universidad Complutense de Madrid. Como historiador y teórico cinematográfico ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Coautor, con Vicente Sánchez-Biosca, de *NO-DO El tiempo y la memoria* (Cátedra, 2001) y *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Cátedra, 2011), ambas Premio Muñoz Suay de la Academia de Cine. Su último libro es *Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica* (Alianza Ed., 2015).

¿QUE HACES TU PARA



EVITAR

ESTO?

AYUDA A MADRID