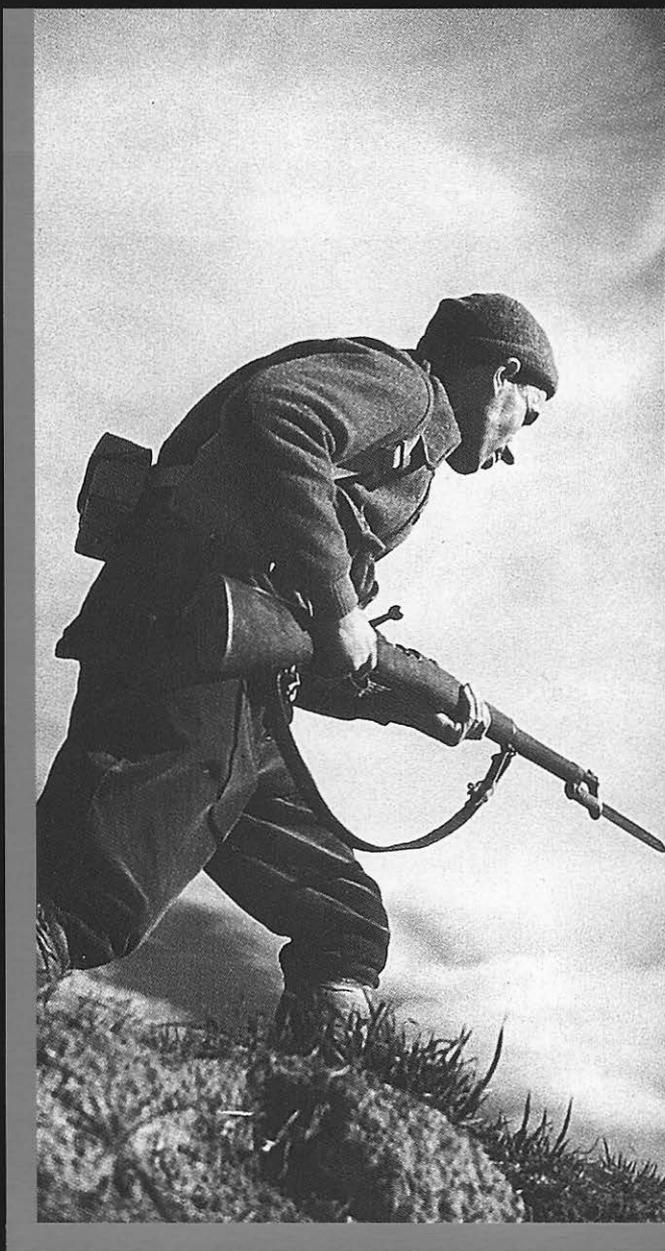


hiStoría Social

Núm. 63

2009



DOSSIER

GUERRAS: CINE, IMAGEN E IMAGINARIOS

V. Sánchez-Biosca,

R. R. Tranche

J.-P. Bertin-Maghit, V. Benet

REPRESIÓN FRANQUISTA EN EL PAÍS VASCO

Francisco Espinosa

BRIGADISTAS CUBANOS

Denise Urcelay-Maragnès

REVOLUCIÓN Y SERVICIOS PÚBLICOS

D. Martínez Fiol

MUTUALISMO EN LA CECA DE MÉXICO

Felipe Castro

¿QUÉ VIENE DESPUÉS DEL GIRO LINGÜÍSTICO?

Ch. Schmidt-Nowara

63

EDITA

- FUNDACIÓN INSTITUTO DE HISTORIA SOCIAL
en colaboración con el CENTRO ALZIRA - VALENCIA DE LA UNED "FRANCISCO TOMÁS Y VALIENTE"

DIRECCIÓN

- Javier Paniagua y José A. Piqueras

CONSEJO REDACCIÓN

- Julián Casanova (Universidad de Zaragoza), Pere Gabriel (Universitat Autònoma de Barcelona), Ricardo García Cárcel (Universitat Autònoma de Barcelona), Mary Nash (Universitat de Barcelona), Javier Paniagua (UNED) y José A. Piqueras (Universitat Jaume I).

SECRETARIO

- Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)

CONSEJO ASESOR (2006-2009)

- Julio Aróstegui (Universidad Complutense de Madrid), Ángel Bahamonde (Universidad Carlos III), Aurora Bosch (Universitat de València), José María Cardesín (Universidade A Coruña), Diego Caro Cancela (Universidad de Cádiz), Luis Castell (Universidad del País Vasco-EHU), Santiago Castillo (Universidad Complutense de Madrid), Jaime Contreras (Universidad de Alcalá de Henares), Francisco Chacón (Universidad de Murcia), Javier Donézar (Universidad Autónoma de Madrid), Manuel González de Molina (Universidad Pablo de Olavide), Helen Graham (University of London), Clara E. Lida (El Colegio de México), Marcel van der Linden (Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis), José Manuel Macarro (Universidad de Sevilla), Carlos Martínez Shaw (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Conxita Mir Curcó (Universitat de Lleida), Feliciano Montero (Universidad de Alcalá), Xosé Manuel Núñez Seixas (Universidad de Santiago de Compostela), Juan-Sisinio Pérez Garzón (Universidad de Castilla-La Mancha), Joaquim Prats (Universitat de Barcelona), Manuel Redero San Román (Universidad de Salamanca), Ofelia Rey Castelao (Universidade de Santiago de Compostela), Adrian Shubert (York University), Julio Valdeón (Universidad de Valladolid), Jorge Uria (Universidad de Oviedo), Ramón Villares (Universidade de Santiago de Compostela), Bernard Vincent (EHESS).

ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES

- Lydia Plumed
CENTRO DE LA UNED
C/ Casa de la Misericordia, 34
46014 Valencia
Tel. 96 313 26 21 / Fax 96 350 27 11
E-mail: fihs@valencia.uned.es
Página web: <http://www.historiasocial.es>

DISTRIBUCIÓN

- Siglo XXI de España Editores, S.A. C/ Menéndez Pidal, 3 bis, 28036 Madrid
Teléfono 91 561 77 48
Adonay, Polígono Industrial la Pahilla. C/ Fuente Forraje, 170. 46370 - Chiva (Valencia).
Teléfono 902 15 46 43
[Librerías de la C. Valenciana]

Ilustración de la portada: Foto de Agustí Centelles (Frente de Aragón)

I.S.S.N. 0214-2575
Depósito Legal: V. 1.579 - 1988
Imprime: Artes Gráficas Soler, S.L.



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España para la totalidad de los números editados en el año 2009.

2009 (I)
Nº 63
SUMARIO

ESTUDIOS

Felipe Castro Gutiérrez: <i>Salud, enfermedad y socorro mutuo en la Real Casa de Moneda de México</i>	— 3
David Martínez Fiol: <i>Revolución y servicios públicos en Cataluña: la disputa de las organizaciones sindicales</i>	— 19
Denise Urcelay-Maragnès: <i>Los voluntarios cubanos en la Guerra Civil española (1936-1939): la Leyenda Roja</i>	— 41
Francisco Espinosa Maestre: <i>Sobre la represión franquista en el País Vasco</i>	— 59

DOSSIER: GUERRAS: CINE, IMAGEN E IMAGINARIOS

Vicente Sánchez-Biosca: <i>Presentación</i>	— 77
Rafael R. Tranche: <i>Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española</i>	— 81
Vicente Sánchez-Biosca: <i>Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah</i>	— 111
Jean-Pierre Bertin-Maghit: <i>Jean-Pierre, Maurice, Pierre y los demás... Los soldados-cineastas amateurs en la guerra de Argelia</i>	— 133
Vicente J. Benet: <i>Documentales sobre la ocupación de Irak: relato fílmico, mediación tecnológica y transmisión de la experiencia</i>	— 149

PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS

Christopher Schmidt-Nowara: <i>Las plantillas rotas de la historia: ¿Qué viene después del giro lingüístico?</i>	— 169
Resúmenes/Abstracts	— 175
Autores	— 179

UNA NUEVA MIRADA: ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE DOCUMENTAL DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*

Rafael R. Tranche

I

COMO es sabido, la Guerra Civil española fue el primer conflicto bélico que recibió una auténtica cobertura mediática a escala mundial.¹ Los medios de comunicación dieron testimonio directo de una guerra con un fuerte protagonismo civil (bombardeo de ciudades, participación activa de la población, desplazamientos, evacuaciones...). Es más, las imágenes obtenidas por fotógrafos, reporteros y documentalistas son hoy inseparables de los propios acontecimientos. Más allá de los resultados estéticos obtenidos, han quedado inmortalizados vívidos retratos de las más diversas circunstancias de aquellos días. Esa capacidad testimonial de la fotografía y el cine documental tiene aquí su punto de arranque (al menos, en su consideración moderna).

Este despliegue informativo fue posible gracias a la utilización de nuevos medios técnicos tanto en el campo de la fotografía como en el cine. Estos avances, que se habían desarrollado a lo largo de los años anteriores, se perfeccionaron y conjugaron dando pie a procedimientos de trabajo novedosos. La finalidad de esta tecnología era atender los requerimientos de la incipiente maquinaria informativa en varios ámbitos: reducir el tamaño de las cámaras, simplificar y hacer más rápido su manejo, aligerar los equipos de rodaje, conseguir objetivos más luminosos y de distintas distancias focales, desarrollar emulsiones fotográficas más sensibles que permitieran captar imágenes en condiciones de luz adversas, perfeccionar los incipientes sistema de sonido... Sin la intervención de estos factores difícilmente se hubieran alcanzado los singulares resultados obtenidos.

Lo que pretendemos analizar es cómo contribuyeron dichos factores técnicos a conformar las imágenes de esta guerra y especialmente los hechos vinculados a las acciones bélicas, donde puede comprobarse mejor la efectividad de los equipos de rodaje frente a situaciones imprevistas. Pero no se trata de establecer un censo de los materiales y equipos empleados sino de extraer su rendimiento expresivo, su forma de representar los aconteci-

* 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).

¹ A este respecto habría que recordar el precedente inmediato de la guerra de Abisinia en 1935-36, donde las imágenes obtenidas por fotógrafos como Alfred Eisenstaedt dejaron patente toda su crudeza con un planteamiento similar al que emplearían los reporteros durante la Guerra Civil española.

mientos a partir de las imágenes resultantes y como ello dio lugar a un nuevo imaginario bélico. Todas esas imágenes inéditas de bombardeos aéreos, ciudades destruidas, soldados heridos, civiles huyendo, niños masacrados fueron completadas por los numerosos relatos, tanto periodísticos como literarios, que siguieron el día a día del conflicto. La acción conjunta de las fotografías publicadas en revistas ilustradas, las crónicas de los corresponsales en los diarios, la cobertura de los noticiarios cinematográficos y la producción documental contribuyó decisivamente a que la Guerra Civil tuviera visibilidad internacional y movilizara a la opinión pública mundial.

Al contemplar este arsenal de imágenes, pese a su heterogeneidad, tenemos la sensación de que nos ponen en contacto directo con lo ocurrido y con ello suscitan la cuestión de su controvertida utilidad como documento histórico. Pero sería imprudente atribuirles ese sello de veracidad sin establecer antes cómo fueron elaboradas. Precisamente, las potencialidades que abrieron los nuevos medios técnicos sirvieron también para refinar los mecanismos discursivos y orientarlos hacia la persuasión y la propaganda. Un primer paso para evaluar su valor documental y su papel testimonial es la datación precisa de las imágenes. Sin embargo, establecer los dispositivos y herramientas con los que fueron obtenidas sería decisivo para determinar los límites de su aportación.

II

En la bibliografía existente sobre el cine de la Guerra Civil, los aspectos técnico-expresivos han quedado con frecuencia desatendidos. Desde el primigenio (y totalmente partidista) libro de Carlos Fernández Cuenca se han sucedido diferentes estudios manteniendo como eje fundamental de análisis la adscripción política de la producción.² Este planteamiento induce a un cierto mecanicismo interpretativo, pues tiende a ver reflejados los postulados ideológicos de cada facción en sus producciones. Pero a menudo una película era el esfuerzo conjunto de diferentes facciones o los mismos técnicos (con su inevitable impronta) participaban en obras de distinto signo político. El curso de la guerra modificó además los postulados de los partidos (véase la reconversión de la producción de Falange a partir de la creación del Departamento Nacional de Cinematografía) y sus estrategias. A su vez, la producción comercial (CIFESA, Films Patria, Films Nueva España...) y la institucional se resisten, por diferentes motivos, a este sistema clasificatorio.

Por otro lado, la división ideológica corre el peligro de borrar la visión sincrónica necesaria para comprender algunas producciones clave; que, sin ser una respuesta directa a otras, obedecen a un impulso semejante en uno y otro bando. Es el caso, por ejemplo, de *España leal en armas* (Jean Paul Le Chanois, 1937) y *España 1937* (1937) desde el bando republicano y *España heroica* (Joaquín Reig, 1938) desde el nacional; que intentan construir una visión retrospectiva de la historia de España y, a partir de ella, denunciar la agresión internacional (fascista/comunista) causante de la guerra. Otro tanto cabe decir de *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, en sus dos entregas de 1936 y 1937) y *La Ciudad Universitaria* (Edgar Neville, 1938), que presentan el Frente de Madrid en términos antitéticos: resistencia heroica del lado republicano (apelando al 2 de Mayo de 1808) frente a la idea de un metódico asedio a una ciudad secuestrada por los rojos. De hecho, su estudio comparado es mucho más revelador y nos sitúa en una perspectiva de enorme interés: las estrategias propagandísticas para presentar los acontecimientos a la población y su consiguiente configuración mitográfica.

² Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el cine*, Editora Nacional, Madrid, 1972, 2 vol.

Otro aspecto relevante, sobre el que no se ha investigado, es la similitud de miradas entre fotografía y cine documental (especialmente en el *modus operandi* de los reporteros de noticiarios) en esos años. Como veremos a continuación, los medios técnicos empleados en ambos casos permitirán a fotógrafos y reporteros adoptar un punto de vista muy semejante ante los acontecimientos.

En suma, sin desestimar estos enfoques ideológicos (algunos de los cuales aluden en parte a estas cuestiones), creemos que la mejor forma de enriquecerlos es sacando a la luz la perspectiva de estudio anteriormente enunciada.

Vaya por delante que hay poca documentación precisa sobre los medios técnicos y los sistemas de trabajo empleados por fotógrafos y cineastas para cubrir los acontecimientos de la guerra. En muchos casos, solo contamos con los testimonios de los propios artífices para determinarlos. De ahí que nos movamos en un terreno donde, con frecuencia, hay que trabajar a partir de datos dispersos y conjeturas. A todo ello deben añadirse las circunstancias generales en las que se desenvuelve la producción durante la guerra y sus vicisitudes posteriores:

a) En la mayoría de los casos, los medios técnicos empleados (tanto en rodaje como en las fases de laboratorio, montaje y sonorización) fueron escasos y la disponibilidad de película virgen muy limitada (sobre todo en la zona nacional). Todo ello supuso que muchas obras se realizaran en condiciones precarias y además se exhibieran con serias deficiencias técnicas.

b) Otro tanto cabe decir de su difusión. Es realmente complicado establecer el circuito de exhibición de esta producción. Las reseñas en prensa solo nos indican la probabilidad de que se presentaran en los cines anunciados, pero no sabemos cuánto o qué público asistía y no digamos el grado de influencia (aleccionamiento o movilización) ejercido sobre la población.

c) Pese a desarrollarse el conflicto en un momento en el que el cine sonoro estaba plenamente asentado, el porcentaje de materiales con sonido original o directo es muy reducido. Esto es debido a que los equipos de registro de sonido de la época eran excesivamente pesados y complicados de manejar en exteriores, sobre todo cuando había que trabajar ante situaciones imprevistas. Las consecuencias de estas limitaciones son que contamos con pocos testimonios sonoros y que la mayoría de las situaciones captadas por las cámaras están acompañadas de "recreaciones" simulando el sonido original.

d) La actividad más intensa fue la emprendida por los noticiarios. Estos son, en gran medida, los responsables de la transformación del conflicto en acontecimiento mediático, al contar con la audiencia potencial de todos los espectadores de cine. A diferencia de la Primera Guerra Mundial, los noticiarios incluían ahora el sonido para reforzar los aspectos narrativos de la noticia. Los grandes noticiarios internacionales (*Fox Movietone News*, *Hearst Metrotone News*, *Gaumont Actualités*, *Pathé Journal*, *Ufa-Tonwoche*, *Cinegiornale LUCE*...) dieron cumplida cuenta de la guerra, pero la frecuencia y dedicación fue disminuyendo a medida que el conflicto se alargaba. De hecho, cuando en julio de 1937 el foco informativo se desplaza a la guerra en China, las noticias sobre la guerra española descenden sensiblemente y, por lo tanto, el material disponible sobre los últimos meses del conflicto. Esto supondrá que, desde entonces, un buen número de noticiarios y documentales recurran a imágenes procedentes de distintas fuentes y a situarlas en ocasiones fuera de su datación y contexto originales. Además, las condiciones impuestas por los dos bandos (sobre todo el nacional) para acceder libremente a los frentes limitaron, en muchas ocasiones, la obtención de imágenes.

Por su parte, los noticiarios editados en España representan un caso particular. Tanto los realizados en una zona como en la otra estuvieron consagrados en su casi totalidad a

las vicisitudes de la guerra (ya fuera en el frente o en la retaguardia) y, salvo contadas excepciones, no incluyeron noticias internacionales.³ En el bando republicano destaca *España al día/Espanya al día* (1936-1939), noticiario producido conjuntamente y por separado por Film Popular y Laya Films. El bando nacional no contó hasta 1938 con un noticiario regular, el *Noticiero español* (1938-1941) producido por un estamento oficial, el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC):⁴

a) Junto a los noticiarios se realizaron una gran cantidad de documentales, muchos de los cuales son en realidad films de archivo o compilación que reutilizan imágenes procedentes de obras anteriores.⁵ La aplicación más inocente consiste en introducir escenas que no corresponden a un hecho porque se carece de ellas (véase el caso de los documentales sobre el bombardeo nazi de Guernica). Sin embargo, numerosos documentales de archivo realizados durante el conflicto instrumentalizaron las imágenes a favor de sus tesis (recurriendo incluso a material del otro bando). Detrás de este uso propagandístico del medio también hay varios factores técnicos que lo posibilitan: el desarrollo de la moviola como herramienta eficaz de montaje, las técnicas de laboratorio que permiten el copiado de las películas y la aparición de materiales especiales, con emulsiones de grano fino, ideados especialmente para la duplicación.⁶

b) Se ha perdido o destruido un porcentaje muy elevado de materiales, sobre todo del producido en la zona republicana.⁷ La causa principal fue el incendio ocasionado en los laboratorios Riera de Madrid en agosto de 1945, donde se guardaba la mayor parte de las producciones que el DNC recopiló o incautó durante la guerra. La magnitud del desastre fue tal que de las películas realizadas durante la guerra y conservadas en España solo se salvó un negativo original: el correspondiente a *El derrumbamiento del Ejército Rojo* (Antonio Calvache, 1938). El resto se ha recuperado o conservado a través de materiales intermedios pero con importantes pérdidas: de las 360 producciones republicanas identificadas se han perdido 209 y de las 93 nacionales han desaparecido 29.⁸

Estas circunstancias limitan las apreciaciones globales sobre dicho material. Pero no sólo eso: imposibilitan los estudios técnicos que podrían haberse planteado partiendo de materiales originales (tipo de película, forma en que fue impresionado el negativo, método de montaje...) y además, hace indetectable la procedencia de los planos. De ahí que, a menudo, sea difícil saber cuál es el material original de una película (rodado ex profeso para la misma) y cuál procede de archivo.

³ El *Noticiero español* incluyó, por circunstancias ajenas a su voluntad ya que se editaba en Berlín, tres noticias de origen alemán presentadas en los números 6 (dos noticias) y 7 (una noticia).

⁴ Véase al respecto Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2000, pp. 35-41.

⁵ Véase al respecto el estudio pionero Jay Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, Hill & Wang, Nueva York, 1964.

⁶ En 1926 Kodak lanzó al mercado una película especial para la reproducción de negativos. Con todo, la calidad de las emulsiones empleadas en muchos casos y los procesos de laboratorio de la época, junto al desgaste o generaciones del material de partida, hacían que el resultado final fuera a veces muy pobre.

⁷ Para tener una visión global de la producción cinematográfica y televisiva relacionada con la Guerra Civil resulta fundamental la obra *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, edición a cargo de Alfonso del Amo, Filmoteca Española/Cátedra, Madrid, 1996.

⁸ Según datos del *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*.

Mas todas estas salvedades no han podido borrar aspectos esenciales del nuevo enfoque foto/cinematográfico que reciben los acontecimientos bélicos.

Una primera aproximación al campo de la fotografía nos hará entender mejor lo que pasó en el ámbito cinematográfico, pues ciertamente ambos medios se encuentran ante obstáculos semejantes.

Se suele considerar también la Guerra Civil como el momento histórico en el que el fotoperiodismo adquiere gran relevancia social. Pero esta nueva forma de concebir la información se origina antes, gracias a la conjunción de dos adelantos técnicos: el desarrollo de los sistemas de impresión y la implantación de las cámaras de paso universal. La aparición del rotograbado en la década de los años diez permitirá un procedimiento económico y sencillo de imprimir conjuntamente texto e imágenes. Este sistema dará paso a un sinfín de publicaciones que difundieron de forma espectacular la fotografía. Pero además, sentó las bases de la prensa ilustrada, artífice de un nuevo tratamiento de la noticia basado en el protagonismo de la imagen sobre el texto, combinado con procedimientos de diseño gráfico y tipográfico.⁹ La imagen se convierte pues en garante y expresión de aquello que la crónica afirma. Así por ejemplo, en el periodo de entreguerras en Alemania (uno de los focos principales del nuevo medio) aparecen semanarios ilustrados baratos como el *Berliner Illustrierte* y el *München Illustrierte Presse*.¹⁰ Poco después, revistas como *Vu*, *Regards*, *Picture Post* o *Life* darían carta de naturaleza al moderno reportaje donde, frente a la fotografía estática y compuesta de antes, el fotógrafo parece “sorprender” la realidad en eso que se denominó *Live photography*. En esta concepción del reportaje, el texto queda minimizado o reducido a un simple pie de foto, ante un conjunto de imágenes que pueden relacionarse entre sí tanto plástica como narrativamente.

Esta “fotografía instantánea” encontrará una tecnología afín a raíz de la implantación, entre finales de los años veinte y principios de los años treinta, de cámaras de tamaño reducido como la Leica o la Contax (figura 1).¹¹ Estos modelos utilizan como formato una película del mismo tamaño que la cinematográfica de 35 mm. (el llamado después “paso universal”). El negativo va arrollado dentro de un chasis, que lo protege de la luz y permite cargarlo rápidamente en la cámara en cualquier situación. Con el carrete como unidad de trabajo es posible hacer hasta 36 exposiciones seguidas. Gracias a ello, el fotógrafo puede salir a la calle con gran libertad de movimientos (sin trípode) y autonomía (sin cargar con pesadas placas que se colocaban y retiraban de la cámara una a una y a oscuras para no velarlas). Tanto la fotografía instantánea (se habían conseguido velocidades de obturación muy altas en cámaras anteriores) como el sistema de carrete (desarrollado por George Eastman en 1884) existían ya, pero es la “filosofía” portátil y ligera de estas cámaras lo que las hace idóneas para los fines del fotoperiodismo y el fotoensayo.¹² Las fotos en las

⁹ Véase al respecto *Fotografía pública 1919-1939*, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

¹⁰ A su vez, la introducción en 1934 de la película y las placas *Kodalith* facilitaron sobremanera los procesos de impresión del rotograbado, pues reemplazaron a las molestas y complicadas placas de colodión húmedo.

¹¹ El diseño de la *Leica* data de 1912 y se debe a Oscar Barnack, aunque fue Ernest Leitz quien empezó a fabricarla industrialmente a partir de 1924. Heinz Küppenbender, de la casa Zeiss Ikon, diseñó la *Contax I* en 1932.

¹² La progresión de los tiempos de exposición durante el siglo XIX fue vertiginosa. Los primeros grabados al asfalto de Niépce tardaban 6 horas (1827), el daguerrotipo con yoduro de plata descendió a 30 minutos (1839), el colodión húmedo se impresionaba en 3 minutos (1851), el colodión al bromuro de plata (1864) bajó a 15 segundos y, por último, la gelatina al bromuro de plata pasó en pocos años de 1/200 seg. (1878) a 1/1.000 seg. (1900).



Leica I Modelo A de 1925

Compur Leica Modelo B de 1926

Contax I (fabricada entre 1932 y 1936)

Figura 1. Primeros modelos de cámaras fotográficas de paso universal (35 mm.)

que vemos en acción a los fotógrafos de la época son reveladoras de la impronta que este instrumental procura. Si quitamos la aureola romántica con la que han sido envueltas (asemejando su figura a la de un héroe aventurero), permiten comprobar la disposición del fotógrafo para estar inmerso en los acontecimientos: ligero de equipo, rompiendo las distancias, entrando en el terreno de la acción, acechando en torno a ella y, al tiempo, intentando pasar desapercibido (figuras 2 y 3). Utilizando una expresión gráfica: el fotógrafo se “sumerge” en la realidad. Como llegará a decir Robert Capa: “si una fotografía no es suficientemente buena es que no estabas suficientemente cerca”. A ello contribuye la portabilidad del equipo y su relativa invisibilidad.

Esta proximidad del fotógrafo contribuye a desarrollar nuevos puntos de vista en detrimento de la toma frontal: el picado, el contrapicado, la toma a ras de suelo, los primeros planos... Todo ello (con la ayuda de las ópticas) permite cambiar la apariencia de la figura humana, su relación con el espacio e interpretar la acción de un modo más intenso e impactante (figuras 4-7). Es más, en muchas ocasiones se podría asociar el uso del contrapicado para el retrato en primeros términos a la “épica revolucionaria” ensayada previamente en la Unión Soviética (tanto en el cine como en la fotografía).



Figura 2. Gerda Taro junto a un soldado



Figura 3. Robert Capa



Figura 4



Figura 5

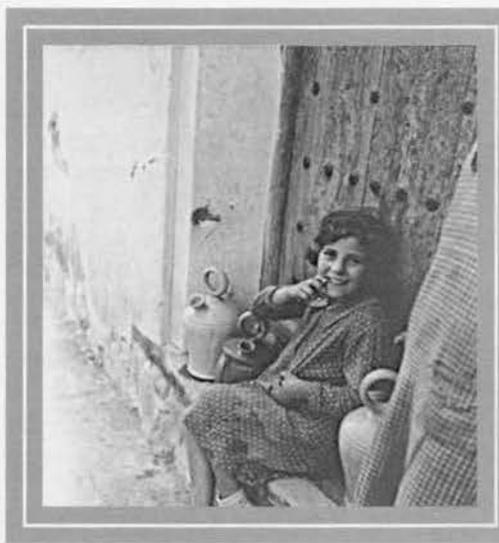


Figura 6

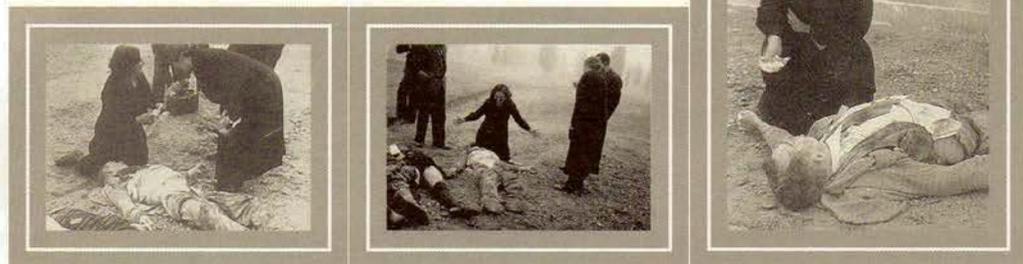


Figura 7

El carrete no solo agiliza las tareas mecánicas del fotógrafo sino que le permitirá concebir la toma de imágenes como secuencia (varias fotos sucesivas sobre un hecho), al contar con la posibilidad de disparar rápidamente una imagen tras otra.¹³ Con ello no sólo se puede trabajar el instante sino “perseguirlo” a base de hacer diferentes pruebas.¹⁴ Algo

¹³ También agiliza las tareas de edición, pues se revela de una vez en el laboratorio y rápidamente se pueden escoger las mejores imágenes. En suma, es idóneo para el ritmo de edición de la prensa.

¹⁴ El mencionado Alfred Eisenstaedt es uno de los artífices de esta nueva forma de mirar: “[...] fotografaba un mismo motivo varias veces, procurando que cada nueva fotografía se acercara aún más a la intención que quería dar a la escena. No ahorra fotografías de los puntos culminantes de los acontecimientos que tenía que



Figuras 8-10. Bombardeo de Lérida.

apreciable, por ejemplo, en la serie de fotos que Agustí Centelles realiza el 2 de noviembre de 1937 del bombardeo de Lérida (figuras 8-10). Concretamente, la serie sobre una mujer que llora ante el cadáver de su marido. Ante este momento irrepetible, el fotógrafo opta por disparar varias fotos girando alrededor de la mujer, buscando la relación más dramática entre la mujer arrodillada y el cuerpo del hombre tendido en el suelo. Dicho de otro modo: ya no es necesaria la pose (detener el motivo ante la cámara) sino que pueden aislarse varios momentos relevantes del continuo real.¹⁵ Sin duda, los fotógrafos alternarán estas dos opciones e, incluso, harán pasar por espontánea una escena compuesta con anterioridad.¹⁶

Lo que está cambiando en esta nueva forma de trabajo es la relación del fotógrafo con el tiempo (el uso de la obturación como factor expresivo). Lejos están los tiempos en que Roger Fenton fotografió la Guerra de Crimea (1855) con placas al colodión húmedo que no le permitían captar la acción del campo de batalla sino tan solo “escenas posadas”.

Esta fórmula también se ajusta perfectamente al concepto de reportaje, entendido como ejercicio de exploración/observación sobre una situación o conflicto, y relativiza el valor representativo de la foto única. El fotógrafo ya no trabaja el acontecimiento pensando en una sola imagen sino proponiéndose captar todos los detalles relevantes. La constatación de esta actitud es el uso del contacto (vista “mosaico” en positivo de todo el carrete expuesto) como método de trabajo. Esta visión de conjunto le permite al fotógrafo no sólo descartar los errores técnicos sino seleccionar, ordenar y reencuadrar cada imagen. Además, puede intervenir físicamente el material a base de cortar y pegar cada fotograma. Se trata de un proceso muy similar al trabajo de montaje en cine, ya que aplica un procedimiento análogo de exploración y selección de la toma y de puesta en relación entre varias

plasmarse, pero al mismo tiempo se dedicaba también a los detalles, que, en calidad de ‘parte por el todo’ pudieran complementar eficazmente todo el reportaje”, Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 81.

¹⁵ Lo que no implica renunciar al poderoso efecto de la mirada a cámara; todo lo contrario, ahora puede ser fruto de un instante fugaz.

¹⁶ En este sentido, resultan un tanto estériles (a nuestro entender) las polémicas desatadas a posteriori sobre las argucias utilizadas para conseguir que una foto pareciera totalmente espontánea. El valor testimonial lo otorga el hecho de que el fotógrafo esté en el lugar de los hechos y, en función de las circunstancias, establezca el modo más apropiado de captar los acontecimientos.

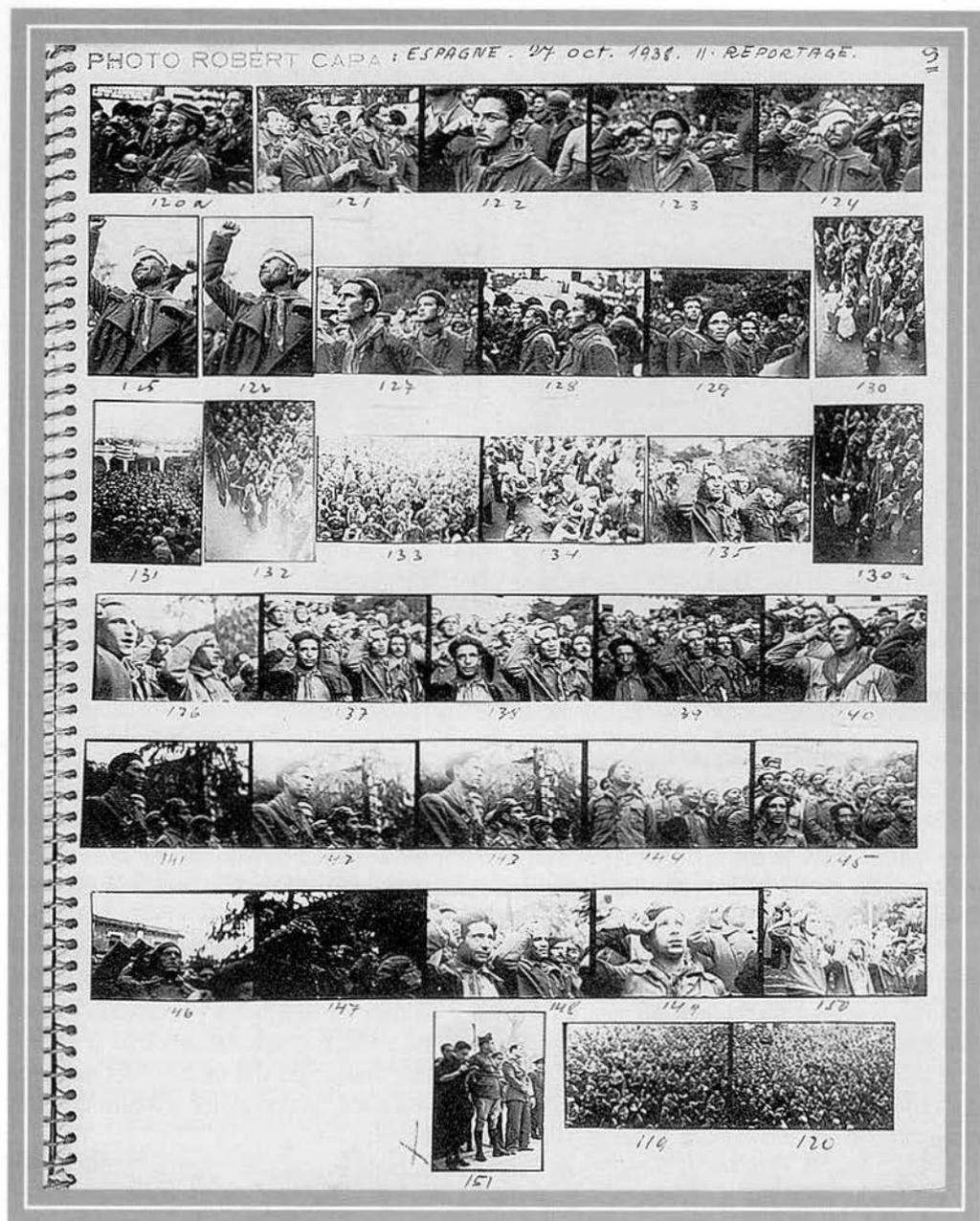


Figura 11. Desfile despedida Brigadas Internacionales

de ellas. De ello dan fe, por ejemplo, los cuadernos de contactos que utiliza Capa durante la Guerra Civil (figura 11). Aquí se puede constatar cómo la idea de serie está presente y la rapidez y la capacidad de reacción con la que trabaja en determinados momentos.¹⁷ Des-

¹⁷ Véase al respecto *Capa: cara a cara fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Apertura, Madrid, 1999.



Figura 12. Revista "Vu" nº 445.

de el punto de vista del historiador, el acceso a esta herramienta es sumamente interesante, pues revela qué elementos han concentrado la actividad del fotógrafo o cómo ha seguido la secuencia de los acontecimientos.

El uso de las cámaras de paso universal se ve acompañado por el desarrollo de nuevas emulsiones más sensibles, de todo tipo de accesorios y de objetivos extraordinariamente luminosos (como los Sonnar 50 mm f:2 y f:1,5 y 85 mm f:2 diseñados por la casa Zeiss), que aumentan las posibilidades de fotografiar con luz ambiente. Emulsiones más sensibles y objetivos más luminosos compensan la considerable reducción del tamaño del negativo de 35 mm respecto al sistema anterior de placas. Con todo, la definición de este formato tiene calidad suficiente para su reproducción fotomecánica.

En suma, la aplicación conjunta de este instrumental entraña una nueva forma de relación con la realidad, cuyo efecto más destacado será la captación del "instante decisivo" (en palabras de Cartier-Bresson) en el que se producen los acontecimientos y la inmersión del fotógrafo en los mismos. Las fotografías del mencionado Capa, Gerda Taro, David Seymour, Katy Horna, Walter Reuter o Agustí Centelles son un claro exponente de ello. Precisamente, una de las imágenes emblemáticas de la Guerra Civil, la del miliciano abatido en Cerro Muriano, es también paradigmática de esa nueva mirada fotográfica que sabe plasmar momentos únicos concentrados en fracciones de segundo (en este caso, el intervalo entre la vida y la muerte) (figura 12):

Cuando la fotografía de Capa se publicó por primera vez, en septiembre de 1936, los lectores quedaron impactados ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces. Las anteriores fotografías

de guerra habían sido necesariamente estáticas y tomadas a distancia. En la Primera Guerra Mundial, no tan lejana de aquella época, la cámara habitual era la Graflex mediana, con un fuelle y placas de cuatro a cinco pulgadas. Además de resultar muy llamativa, impedía prácticamente obtener fotos espontáneas, era muy pesada y dificultaba el margen de maniobra del fotógrafo en situaciones de peligro. Por el contrario, la Leica de 35 mm. de Capa era discreta y le permitía la máxima movilidad.¹⁸

Esta impronta puede contrastarse con la obra de reporteros más tradicionales, como Albert-Louis Deschamps que trabajó en la zona nacional. Sus fotos, pese a poseer un gran valor documental, dan la sensación de estar hechas después de los acontecimientos: “[...] no parece que estuviera nunca en situación de peligro, sino que, más bien, pisaba los talones de las columnas franquistas”.¹⁹

IV

Por su parte, en el ámbito cinematográfico también se producen transformaciones sustanciales. La primera de ellas afecta a la utilización de cámaras, dentro del estándar profesional de 35 mm., que facilitan esa confrontación con los acontecimientos. Cámaras como la *Pancake Akeley* (diseñada en 1917 por Carl Ethan Akeley), la *Kinarrri 35* (presentada en 1924 por la casa Arri como la primera cámara de 35 mm. amateur),²⁰ la *Kinamo N25* (diseñada en 1921 por Emanuel Goldberg, también para uso amateur) o la *Eyemo* (lanzada en 1926 por Bell & Howell con el mismo propósito) habían reducido su tamaño, simplificado el manejo y, sobre todo, estaban pensadas para trabajar en exteriores con condiciones adversas (figura 13).²¹

Lo distintivo ahora es la forma en que se van a usar estos equipos. Poco a poco, el reportero abandona la estabilidad y el estatismo del trípode y sostiene la cámara en sus manos para convertirse en su nuevo trípode. Esto propicia la rápida capacidad de reacción del operador con un equipo que le permite estar constantemente al acecho. El recurso de la cámara en mano no solo significa transportar la herramienta hacia los lugares de la acción como si formara un todo con el operador, sino convertir esta aproximación en ingrediente expresivo que aparece reflejado en la imagen. Con ello se introduce un nuevo ingrediente subjetivo, el movimiento se “personaliza” dejando constancia de la cercanía (implicación) del reportero con los acontecimientos y de su vínculo físico con la cámara: más que situarse frente a los hechos, aquí también se sumerge en ellos. Poco a poco, los defectos derivados de esta forma de trabajo (oscilaciones, desenfoques, movimientos bruscos...) se asimilan a una mayor espontaneidad, al registro “en bruto” de la realidad. De hecho, esta nueva fórmula visual resulta tan sugestiva que, a partir de ese momento, quedará signada como evidencia de veracidad, de auténtica aproximación a la realidad (con unos mecanismos que, si son percibidos, es por su grado de “transparencia”).

La disminución del tamaño y el peso de los aparatos no sólo implican una mayor ma-

¹⁸ Richard Whelan, “Robert Capa en España”, en *Capa: cara a cara fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, p. 32.

¹⁹ Marie-Loup Sougez, *Albert-Louis Deschamps fotógrafo en la Guerra Civil Española*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2003, p. 14.

²⁰ Además, en 1937 se presenta la mítica *Arriflex 35*, una cámara tan ligera y versátil que fue utilizada tanto para los rodajes de ficción como durante la Segunda Guerra Mundial por el ejército alemán para sus reportajes propagandísticos.

²¹ Véase al respecto www.cinematographers.nl/CAMERAS1.htm, Classic Motion Picture Cameras. Última consulta 6 de octubre de 2008.

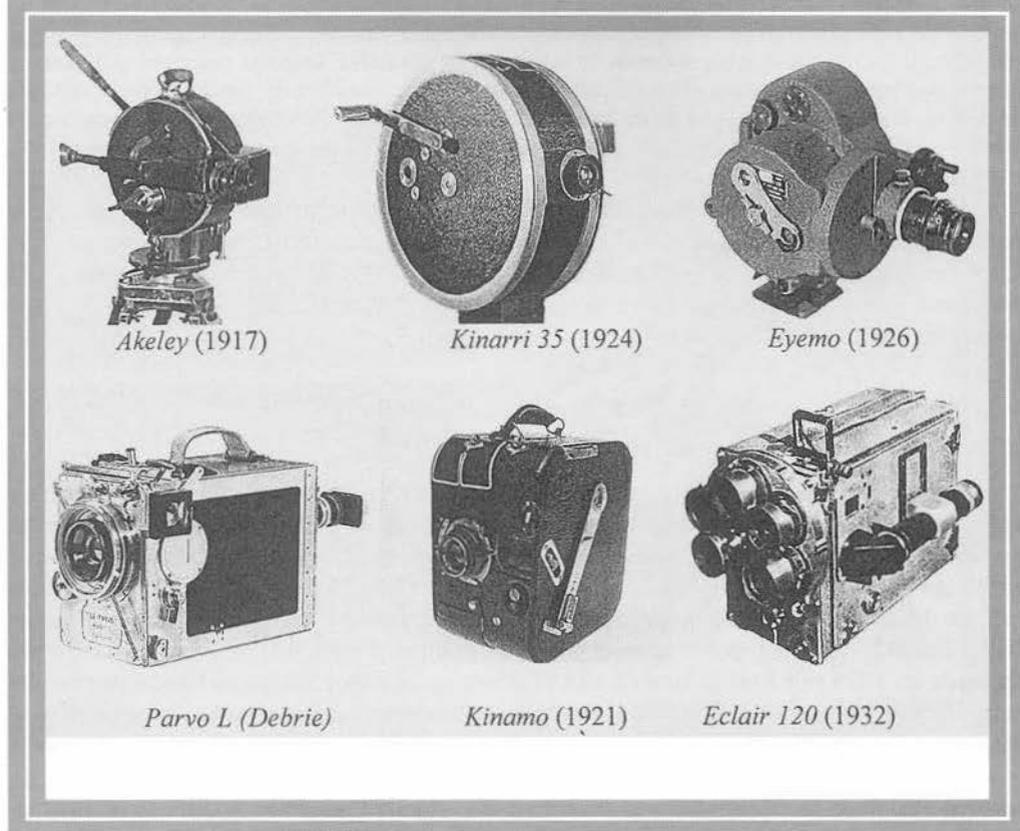


Figura 13. Principales modelos de cámaras cinematográficas ligeras

niobrabilidad sino la reducción drástica de personal, limitándolo a uno o dos técnicos. Esta fórmula era idónea para la práctica documental pues “neutralizaba” el protocolo del rodaje y minimizaba el impacto de la presencia del equipo técnico.

De todas estas cámaras portátiles, la *Eyemo* será la favorita de reporteros y documentalistas. Se trata de una cámara robusta, aunque ligera, prácticamente indestructible, y diseñada para ser utilizada a mano.²² Para facilitar al operador el uso de distintas ópticas, esta cámara incorpora un dispositivo de torreta donde se acoplan tres objetivos a la vez. Mediante un simple giro se puede cambiar rápidamente de óptica sin dejar de encuadrar (frente a otros modelos que no permitían cambios de óptica o resultaba complicado hacerlo).²³ Además, cuenta con un mecanismo de cuerda para el arrastre de la película que libe-

²² También la *Kinamo* era una cámara muy ligera y compacta, que funcionaba con mecanismo de cuerda, pero con menos prestaciones. Sin embargo, cineastas como Joris Ivens o Roman Karmen hicieron sus primeros trabajos con ella. Véase al respecto Michael K. Buckland, “The Kinamo movie camera, Emmanuel Golberg and Joris Ivens”, *Film History: An International Journal*, v. 20/1 (2008). En http://muse.jhu.edu/journals/filmhistory/v020/20.1.buckland_fig02.html.

²³ Estamos muy cerca de la versatilidad que va a proporcionar el zum (objetivo de distancia vocal variable) para cambiar la relación con los hechos sin que se desplace físicamente el operador. Las lentes zum se comercializan a principios de los años 30 con una relación inicial 4:1. A falta de un estudio detallado, no parece que este tipo de óptica se utilizara en los reportajes de la Guerra Civil. Es más, en esos años no se había exten-

Figura 14. Capa con "Eyemo" en la portada de "Picture Post", 3 de diciembre de 1938



ra al operador de baterías o motores eléctricos.²⁴ El chasis se integra en el reducido cuerpo de la cámara, pero tanto la longitud de la película que cabe en él (30 metros, que equivalen a aproximadamente un minuto de duración) como la duración de la cuerda (unos 30 segundos), limitan la autonomía de rodaje. Aún más, el operador debe llevar un cálculo de la película impresionada para no quedarse a medias de una toma (figura 14). Estas circunstancias invitarán a reducir la duración de los planos, a determinar con claridad sus elementos relevantes y obligarán a ser muy selectivo con lo que se debe rodar. Es más, inducirán a desarrollar estrategias como el montaje de cámara (rodar con la idea de que el material quede prácticamente ordenado para su proyección) o idear planos recurso que faciliten la continuidad en el montaje.

Con todo, la aplicación que se le dará a la *Eyemo* no será igual en todos los casos. Como veremos a continuación, los operadores soviéticos Roman Karmen y Boris Makaséiev sacarán el máximo partido expresivo de esta cámara. En el otro extremo, está el uso dado por los operadores del DNC, anclando la *Eyemo* a un trípode como si fuera una cámara convencional (figuras 15 y 16).

Por contra, una cámara muy utilizada en Europa como la *Parvo L* (el primer modelo lo lanza la casa Debrrie en 1908), también de reducidas dimensiones y con buenas prestaciones técnicas, seguirá supeditada al trípode en buena medida por su consagración previa como cámara de estudio. Así puede constatarse en fotografías de rodaje de ambos bandos.²⁵

dido el uso del movimiento de zum en imagen. Lo que sí se detecta en ocasiones es el cambio de óptica desde la torreta en dos planos sucesivos.

²⁴ Hasta la introducción del sonido a finales de los años 20 la mayoría de las cámaras funcionaban con manivela (algunas con cuerda de reloj, motor eléctrico y motor de aire comprimido). La necesidad de una velocidad constante para la sincronización del sonido impuso el uso de mecanismos precisos. De velocidades que oscilaban entre 15 y 25 fotogramas (la velocidad estándar era 16), se pasó a los 24 fotogramas por segundo. Esta circunstancia liberó al operador de la tarea de accionar manualmente el desplazamiento de la película y le permitió concentrarse en otros aspectos técnicos.

²⁵ Es curioso comprobar cómo en la película *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929), un canto al poder de la cámara de aprehender la realidad, la figura del *cameraman* aparece asociada a una *Parvo L* siempre unida al trípode.



Figura 15. Makasséiev rodando con "Eyemo"

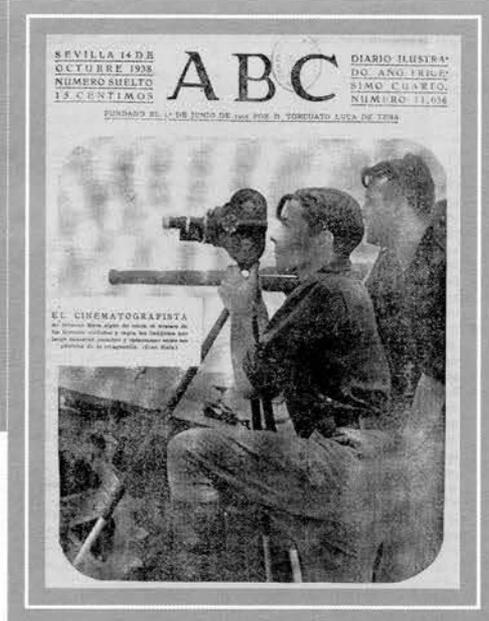


Figura 16. Operador DNC con "Eyemo"

También son relevantes las novedades introducidas en las emulsiones fotográficas. En 1928 Kodak presentó la película pancromática con una emulsión sensible a todo el espectro visible (en sustitución de la ortocromática). Sin embargo, seguía siendo una película con una sensibilidad muy pobre (aproximadamente 20 ASA según la escala actual), lo que limitaba sobremanera el rodaje con poca luz. Pero en 1934 Agfa lanza la Superpan Negative con 32 ASA de sensibilidad y en 1935 aparece la Kodak Super X, que alcanza los 40 ASA.²⁶ Así, en pocos años se había duplicado la sensibilidad y con ello las posibilidades de rodar en condiciones adversas de luz.

En cuanto al sonido, como señalamos, su uso estaba totalmente extendido y era uno de los alicientes de los noticiarios. Sin embargo, la posibilidad de grabar sonido directo fuera del estudio era complicada, la sincronización con la imagen laboriosa y su inclusión dentro del equipo de reporteros hubiera lastrado su movilidad en situaciones de acción. En otras palabras: el micrófono no podía seguir a la cámara. Además, las características técnicas de los micrófonos imposibilitaban el registro a distancia y direccional. Así, la toma de sonido quedó limitada a la declaración a cámara o a aquellos actos públicos donde la grabación podía simultanearse con la intervención del orador (figura 17). Con todo, contamos con valiosos testimonios recogidos en distintos noticiarios y reportajes. Por ejemplo, la declaración de Miguel Primo de Rivera narrando los últimos momentos de vida de su hermano José Antonio (en el nº 17 del *Noticiero español*), el testimonio en estudio de Rafael Sánchez Mazas de su fallido fusilamiento y huida (nº 16 del *Noticiero español*), la impetuosa declamación de Rafael Alberti de su poema *Defensa de Madrid, Defensa de Cataluña* en *Defensa de Madrid* (1937), la narración del miliciano Celestino García Moreno explicando cómo detuvo con granadas varios tanques italianos (Film Popular, 1938) o las declaraciones de José Díaz (nº 7 de *Sobre los sucesos de España*) y Dolores Ibárruri (nº 8 de *Sobre los sucesos de España*).

²⁶ Véase al respecto Barry Salt, *Film Style & Technology. History and Analysis*, Starword, Londres, 1992.

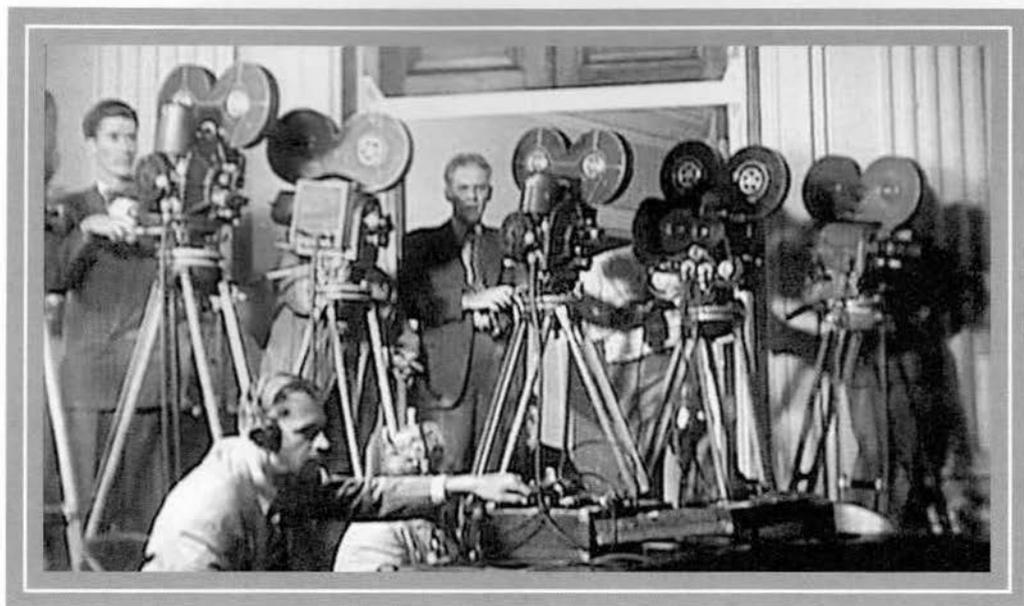


Figura 17. Operadores de noticiarios con sistema de registro sonoro

Otra consecuencia de estas limitaciones es la ausencia de ambientes sonoros originales obtenidos en el lugar de los hechos. En sustitución, las bandas sonoras de estos años recrearán artificialmente los elementos más destacados con un reducido abanico de efectos: ruidos de avión, coches, sirenas, explosiones, voces, vítores...²⁷ Se trata de una convención poco realista (aunque efectiva para el espectador de la época), basada en puntuar o subrayar la imagen de forma intermitente, que a cambio intensifica el componente dramático de los planos. Otra estrategia será recurrir a la música para tapar la ausencia de ambientes. En este sentido, el recurso más eficaz lo constituye la figura del narrador, ya que permite conducir la atención del espectador hacia un relato donde la *voice over* parece explicarlo todo.

En definitiva, las relaciones imagen/sonido en la producción de noticiarios y documentales parten de un déficit irresoluble: una nueva forma de concebir y registrar la imagen se encuentra con una tecnología sonora incipiente. De manera que como señalan Allen y Gomery: “El estilo de los documentales tradicionales, en especial el uso que hacen del sonido, era en un alto grado una cuestión de limitación tecnológica más que de elección estética”.²⁸

²⁷ El sistema de registro óptico de sonido, entonces imperante, no permitía procedimientos multipista ni regrabaciones (algo que sería factible años después con el sistema magnético). Véase al respecto *Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión*, Ediciones Omega, Barcelona, 1976 (voz Grabación del sonido), pp. 479-485.

²⁸ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995, p. 277.



Figura 18. Fusilamiento Cerro de los Ángeles ("L'Illustration", agosto 1936)

V

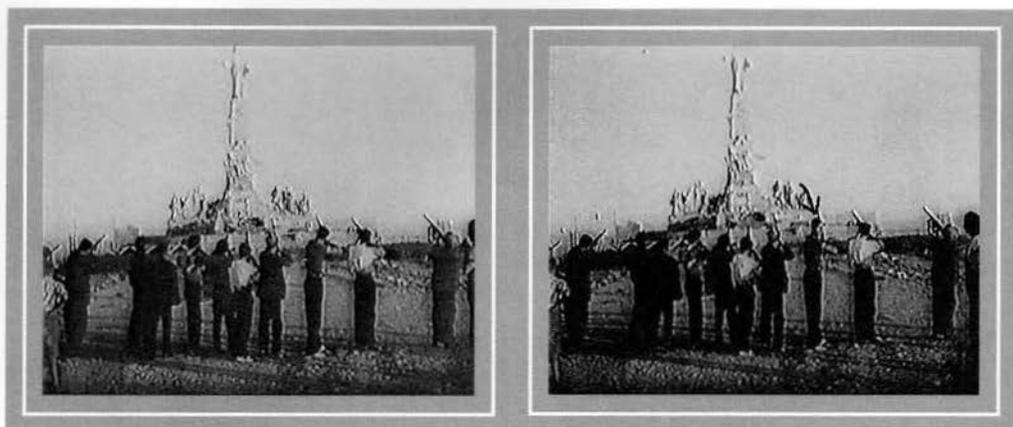
Señalábamos al principio las similitudes en la forma de concebir determinadas imágenes en fotografía y cine durante la Guerra Civil. Es más, hay numerosos ejemplos en los que los resultados obtenidos guardan reveladoras coincidencias. Una primera explicación podría ser que, en algunos casos, se obtuvieran imágenes fijas de los fotogramas de un reportaje para reproducir en prensa. No creemos que este fuera un trasvase corriente pues, salvo contadas excepciones, había una separación precisa entre los medios periodísticos y los cinematográficos y sus respectivos circuitos de difusión.²⁹ Con todo, los casos más interesantes son aquellos que, en vez de producir imágenes idénticas de un acontecimiento, revelan una actitud semejante, una forma de reaccionar y captar análoga. Este proceder ratifica la tesis de que los nuevos medios técnicos mencionados emparentaron las rutinas de trabajo foto/cine y, en consecuencia, propiciaron esa similitud de miradas.

Un primer ejemplo sería la famosa imagen (sin una atribución clara todavía) del fusilamiento del monumento a Cristo Rey en el Cerro de los Ángeles. La fotografía del suceso (enmarcada en distintas versiones) coincide prácticamente con uno de los planos rodados en el momento del simulacro (figura 18). La exactitud de la composición en ambos casos plantea la posibilidad de que la foto fuera obtenida a partir de un fotograma pero, sobre todo, depara un dato revelador: el acto, lejos de ser una algarada hecha por milicianos incontrolados, fue minuciosamente orquestada por los reporteros. De hecho, en la versión cinematográfica uno de los milicianos se gira mirando a cámara como esperando la aprobación del operador (figuras 19 y 20).³⁰

El siguiente ejemplo no implica la coincidencia temporal de fotógrafos y reporteros

²⁹ Una de esas excepciones fue el equipo de fotógrafos y reporteros que trabajaron conjuntamente en la Oficina de Prensa y Propaganda italiana montada en Salamanca desde finales de 1936. Véase al respecto Félix Monguilot-Benzal, "El núcleo foto-cinematográfico del Instituto LUCE", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2006, pp. 117-122.

³⁰ La secuencia de tres planos aparece recogida, entre otras, en *España heroica* (Joaquín Reig, 1938). A su vez, la foto, en un proceso de circulación inversa, se incluye en el documental *La gran angustia española* (1936), una edición especial de *Éclair Journal*.



Figuras 19 y 20. Fusilamiento Cerro de los Angeles (fotogramas)

en un mismo acontecimiento, pero sí una identidad de miradas. Se trata de la presencia del acorazado Jaime I en el puerto de Barcelona, cuya tripulación había dominado la sublevación de los oficiales a favor del golpe. Aquí, las fotos tomadas por Capa, Gerda Taro y Centelles guardan estrecha relación con las imágenes filmadas por Karmen y Makaséiev.³¹ En esencia, se trata de presentar a la tripulación como héroes revolucionarios (trazando un claro paralelismo con la historia del acorazado Potemkin), componiendo escenas donde el ímpetu y la disciplina se sueldan con la maquinaria bélica. Es fácil rastrear el eco de la película de Eisenstein en varias de las composiciones, con sus acusados contrapicados y la elaboración plástica del armamento del buque (figuras 21-28).

El último caso corresponde al bando nacional y, aunque de nuevo revela un desfase temporal, es ilustrativo de cómo fotografía y cine confluyen para fraguar imágenes de gran impacto propagandístico. El número 44 (25 diciembre 1937) de la revista falangista *Fotos* publicaba el reportaje “Mirillas del parapeto” con un llamativo despliegue gráfico. Una serie de fotos dejaban ver el campo enemigo captado a través de un orificio practicado en un muro (figuras 29 y 30). Las imágenes, en vez de mostrar, estaban volcadas en construir un punto de vista enfático desde el que “dominar” al enemigo: “Allí están los parapetos con sus ventanitas oscuras, que como pupilas cuadradas, nos muestran la franja gris del enemigo”.³² Pues bien, poco después, la noticia que inauguraba el primer número (junio 1938) del *Noticiero español* utilizaba el mismo punto de vista para elaborar una fabulación más compleja: La Ciudad Universitaria como punta de lanza que permite tener Madrid a un golpe de vista, al alcance de la mano. La imagen inicial representa esta idea de modo elocuente: una especie de “ojo de la guerra”, como si miráramos a través de una herida, desde el que controlar al enemigo (figura 31).³³

³¹ Las fotos de Capa están incluidas en su libro *Death in the Making*, Covici & Friede Publishers, Nueva York, 1938.

³² Bobby Deglané, “Mirillas del parapeto”, *Fotos*, n° 44, San Sebastián, 25 diciembre 1937.

³³ Esta visión será reiterada en posteriores números de *Fotos* y quedará perfilada en el documental *La Ciudad Universitaria* (Edgar Neville, 1938). Véase al respecto Rafael R. Tranche, “El frente y la ocupación de Madrid a través de la propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil”, *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* n° 12, Universidad Complutense de Madrid (2007), pp. 95-118.

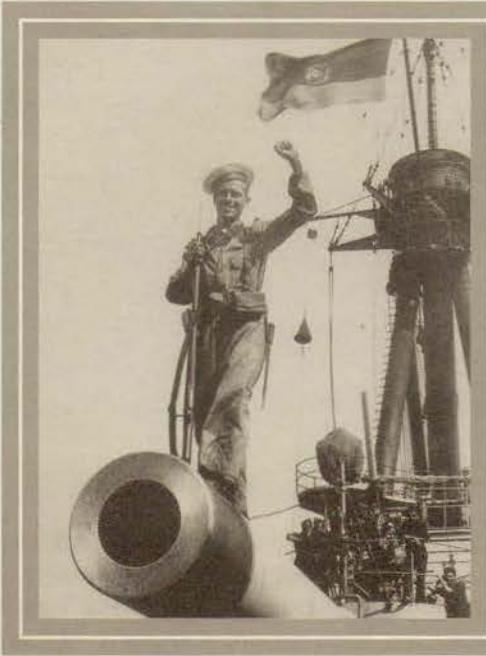


Figura 21. Marino republicano "Jaime I"



The "Jaime" was defenceless against attacks from the air. A rebel bomb blew the lower rig in Mataga harbor in the second month. In Almeria harbor the crew takes delivery of anti-aircraft guns with which the war battles.

Figura 22. Death in the Making "Jaime I"



The look-out kept a weather eye for the enemy in the clouds.

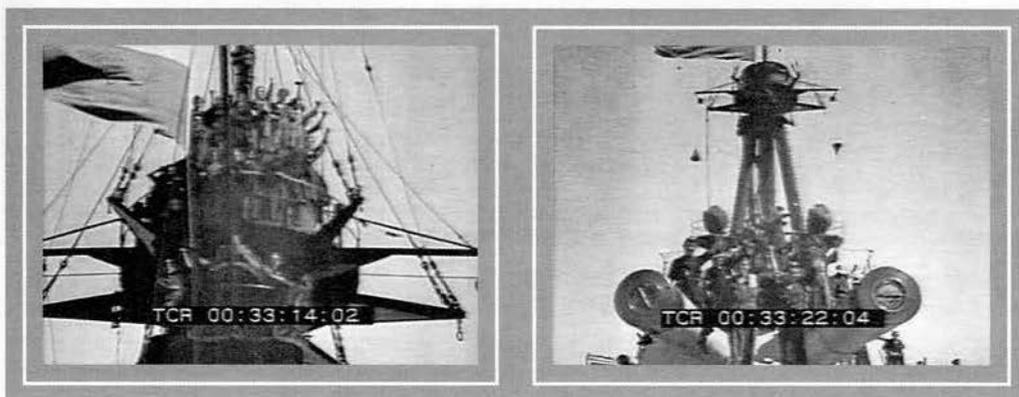
Part from Jaime



Spanish ship Potemkin



Figuras 25 y 26. *Sobre los sucesos de España n° 4*



Figuras 27 y 28. *Sobre los sucesos de España n° 4*

VI

La aplicación que se hizo de toda esta tecnología y procedimientos en el ámbito cinematográfico fue muy dispar. Un modo ilustrativo de comprobarlo es comparar dos producciones que técnica e ideológicamente se sitúan en extremos opuestos. Nos referimos a dos casos ya mencionados: el *Noticiero español* producido por el DNC y el noticiero soviético *Sobre los sucesos de España (K Sobitiyam V Ispanii)*. Ambos constituyen un modelo atípico de noticiero, sin su variedad temática habitual (centrado exclusivamente en la guerra) y con una fuerte componente ideológica. Además, alcanzan un número semejante de ediciones realizadas durante la guerra aunque en momentos distintos.³⁴

Del *Noticiero español* se editaron 18 números durante la guerra, fechados entre junio de 1938 y abril de 1939.³⁵ El equipo de operadores estuvo compuesto por Enrique Gartner, Andrés Pérez Cubero y Mariano García Ruiz Capillas. Además, Aurelio Torres y

³⁴ Además, se conservan prácticamente en su totalidad, lo que permite establecer valoraciones de conjunto.

³⁵ Simultáneamente se realizaron 11 documentales de entre 10 y 20 minutos de duración.



Figuras 29 y 30. "Fotos" n° 44 (25 diciembre 1937)



Figura 31. Noticiero español n° 1

Juan García trabajaron como ayudantes de cámara. Todos ellos eran profesionales con experiencia en el cine de ficción, pero poco habituados a la producción de documentales o noticieros y menos a retratar una guerra tanto en el frente como en la retaguardia.³⁶ Para la filmación del noticiero utilizaron medios procedentes de Falange y de la productora

³⁶ El hecho de configurar los equipos de rodaje con un ayudante de cámara revela un sistema de trabajo más parecido al de la ficción.

CEA. Hay constancia de que, al menos, emplearon una cámara *Eclair 300 m.* (con equipo sonoro Tobis-Klangfilm que permitió rodar varias noticias con sonido directo), una cámara *Eyemo* y una cámara *Parvo L.*³⁷ Un material muy variopinto que, lógicamente, implicaba distintos métodos de trabajo.

De entrada, puede afirmarse que el Noticiero estuvo más atento a la actividad de retaguardia, a los actos oficiales de carácter conmemorativo y a las labores de reconstrucción y auxilio que al seguimiento puntual de los frentes de combate. A mediados de 1938 la guerra parecía ya ganada y para el equipo responsable del DNC (Manuel Augusto García Viñolas, Antonio de Obregón y Manuel J. Goyanes), en sintonía con la Dirección General de Prensa y Propaganda que dirigía Dionisio Ridruejo, era más prioritario hacer un noticiero doctrinal que pegado a los acontecimientos. Además, al carecer de laboratorios y medios técnicos para la sonorización y el montaje, los materiales eran enviados a Berlín, donde se realizaban las tareas de edición, lo que demoraba considerablemente el proceso. En consecuencia, el noticiero no podía jugar la baza de la actualidad. Ello explica que en esas 18 ediciones la información sobre el curso de la guerra no sea abundante. Concretamente, de un total de 113 noticias solo 22 están dedicadas directamente al curso de la guerra. Pero lo más relevante, desde la perspectiva de este texto, es la forma en que se registran los acontecimientos. Como ya ocurría con la producción anterior de Falange, da la sensación de que los operadores del DNC trabajan con una concepción visual de la noticia muy “estática”, situándose a una prudencial distancia de la acción y cuando la batalla ha concluido.

Un ejemplo del tratamiento que recibe el curso de la guerra en la producción falangista es *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937). Este documental sigue a las tropas nacionales durante la campaña del Frente Norte en su avance desde Villarreal hasta Bilbao. Pero, salvo unas breves escenas de fuego artillero mostrado en la lejanía, las cámaras llegan con la retaguardia, cuando todo ha pasado ya. Aquí encontramos otro elemento que después retomará la producción del DNC: la fuerte dependencia de las imágenes de un texto que las sanciona en términos ideológicos. Así, por ejemplo, el narrador hará especial énfasis en las escenas de destrucción que encuentran las tropas a su paso. Estas huellas inevitables de toda guerra serán asociadas, y atribuida su total responsabilidad, al enemigo mientras que el ejército nacional libera y reconstruye. El caso de la destrucción de Guernica será el más escandaloso. Para ocultar su bombardeo por la Legión Cóndor alemana el narrador dirá:

Guernica. No queda de ella más que el nombre. La meca del legítimo fuerismo vasco ha desaparecido. La prensa judía y masónica del mundo y las hipócritas plañideras de Valencia rasgaron sus vestiduras frente al Caudillo cuyo nombre, limpio como nuestro cielo, pretendieron manchar con la baba de su información calumniosa. La cámara fotográfica, que no sabe mentir, dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue sino obra de incendiarios y dinamiteros.

Esta argumentación se fundamenta paradójicamente en el valor probatorio que se le atribuye a las imágenes. El texto apela a la cámara como instrumento imparcial que garantiza lo realmente sucedido sin necesidad de más explicaciones. Sin embargo, las imágenes revelan que ya ha pasado un cierto tiempo, pues no aparece ni rastro de fuego, humo o labores de extinción, desescombrado... Y, no menos elocuente, no hay ni rastro de cadáveres, víctimas, población desolada... La conflictiva presencia humana parece haber sido borrada del terreno.

Esta fe en la veracidad de las imágenes también será esgrimida por el DNC como una

³⁷ Antonio de Obregón, “Informe de la disolución de Sección de cine de Falange y sus relaciones con el DNC”. Burgos, 23 de septiembre de 1938. Ministerio de Cultura: caja 267, AGA.



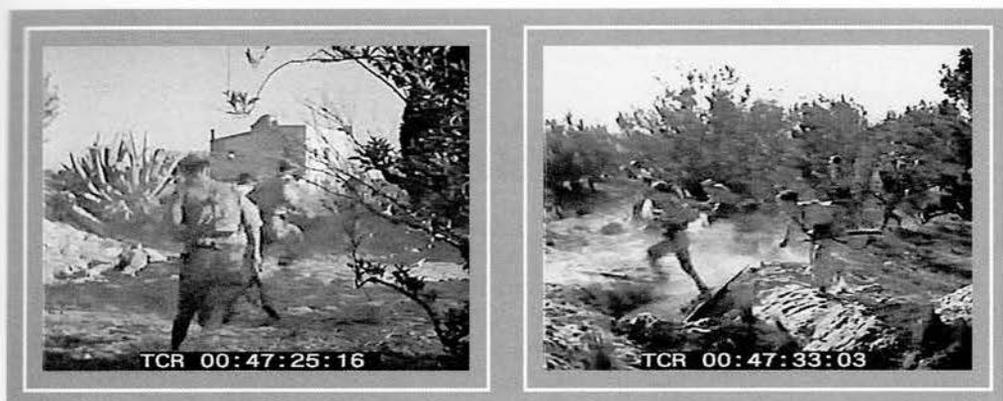
Figura 32. Guener rodando a Franco con "Parvo L"

de sus estrategias propagandísticas para encubrir, en muchos casos, la baja intensidad de las noticias del frente. Una de las razones es, como decíamos antes, el desfase temporal entre el suceso y su captación. A esta circunstancia no es ajeno el modo de trabajo de sus operadores: la cámara casi siempre está estable, anclada en el trípode, dando a entender que la formulación de la toma parte siempre de una preparación (escoger el emplazamiento de la cámara, situar el trípode, hacer los ajustes de cámara...) (figura 32). Los escasos movimientos de cámara parecen ensayados y quedan limitados a seguimientos descriptivos, sin que se vean sorprendidos por situaciones imprevistas.

Una rara excepción es la noticia sobre la guerra en Levante aparecida en la edición nº 4 (agosto/septiembre 1938). Aquí se muestran escenas de combate antes de la conquista de Burriana y Nules con la clara sensación de que la cámara se encuentra "dentro de la escena" (figuras 33 y 34). De hecho, el equipo que participó en el rodaje fue alcanzado por un proyectil.³⁸ Aunque la cámara permanece una vez más estática (como si la acción no la inquietara), la alternancia rápida de varios planos de combate (con cadáveres esparcidos por el terreno) transmite la impresión de la "guerra en vivo". Este atisbo de espontaneidad queda diluido en el desarrollo de la noticia, donde se recurrirá a escenas recreadas e incluso a la dramatización para hacer una lectura "poetizante" de las ruinas de Burriana. Es el caso del plano donde un sargento de Regulares sale de un edificio destruido con un niño en brazos y se lo entrega a una mujer. Según la narración se trata del momento en que el soldado rescata al niño para entregárselo a la madre. En realidad, es una burda simulación en la que cada personaje sincroniza su entrada en cuadro para coincidir en el centro, mientras el niño mira plácidamente a cámara (figura 35). A continuación, el narrador se entrega a un verdadero delirio lírico cuando extrae de las imágenes de casas en ruinas los vestigios de sus habitantes: "Restos de la vida que fue. Retratos venerados de la madre que contemplan atónitos la destrucción de su hogar. La pierna ortopédica de un enfermito que ¡Dios sabe la suerte que habrá corrido!" (figuras 36 y 37). Es un cruce realmente chocante que anuda, de modo inverosímil, el patetismo del texto con una visión inerte, inanimada de la desolación causada por la guerra.

El tratamiento cambiará en la otra noticia que se hace eco de modo explícito de las

³⁸ Según se recoge en el informe "Constitución del Departamento de Cinematografía" un obús estalló junto al coche del equipo e hirió a Manuel J. Goyanes, Andrés Pérez Cubero y Aurelio Torres. Burgos, 4 de enero de 1939. Ministerio de Cultura, caja 276, AGA.



Figuras 33 y 34. *Noticiero español n° 4*

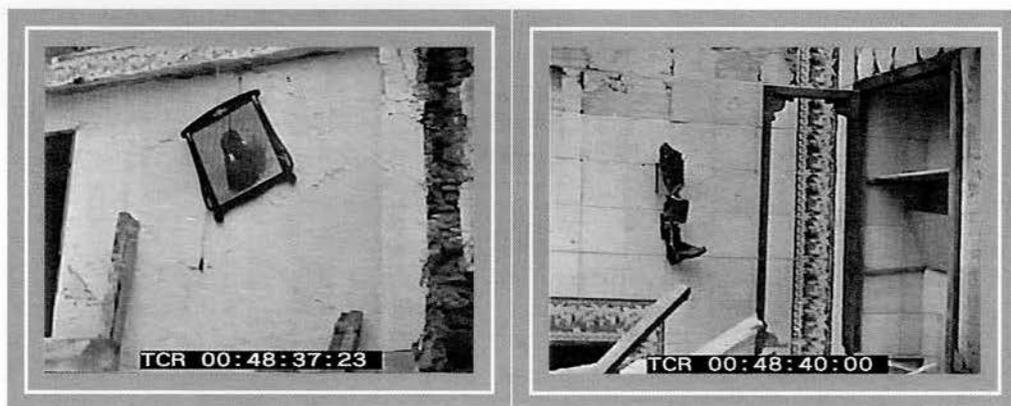


Figura 35. *Noticiero español n° 4*

víctimas civiles en el Noticiero. Se trata del bombardeo de Cabra (edición n° 10, diciembre 1938). Aquí el texto utiliza un tono inculpatario, denunciando a la aviación republicana como causante: "...cerca de 200 muertos y más de 300 heridos, niños y mujeres en su mayoría, hicieron las bombas de los rojos". Sin embargo, una vez más las imágenes carecen de emoción, son una sucesión de planos con casas destruidas, donde no aparecen vestigios humanos ni la tensión dramática de acontecimientos recientes (tan solo tareas de demolición en algunos de ellos). Solo al final se incluyen escenas de heridos en el hospital. El propio texto se encarga de justificar la ausencia de esta prueba de cargo: "Omitimos el trágico espectáculo de estas víctimas, pero queda constancia en el hecho del dolor de estas gentes humildes, que han sufrido la terrible presencia del enemigo sobre su ciudad".

La frialdad de estas imágenes está completamente alejada de la emoción que transmiten los materiales republicanos dedicados a los bombardeos sobre ciudades. En ellos aparecen los efectos con toda su crudeza y dramatismo. Es el caso de *Alas negras* (1937), reportaje de la productora anarquista SIE Films, que muestra el desolador paisaje de las calles de Lérida tras un bombardeo de la aviación nacional.

Otra excepción a esta tendencia general de la producción del DNC la encontramos en el n° 14 (febrero 1939) con la noticia del hundimiento del Frente de Cataluña. Aquí se in-



Figuras 36 y 37. *Noticario español* n° 4

cluyen escenas del reparto de víveres entre la población. Aunque elaboradas en la retaguardia, estas imágenes captan vívidamente el clima de desconcierto y miedo de los civiles. Esa misma sensación de haber plasmado momentos únicos la transmite *La liberación de Madrid* (1939). Este documental recoge los primeros momentos de la ocupación de la ciudad por las tropas franquistas y las aclamaciones de la población. Sus imágenes destilan además un poderoso efecto de simultaneidad, de estar a la vez en muchos lugares (como si también se hubiera ocupado visualmente la ciudad), gracias a la acción conjunta de siete operadores que rodaron todas las situaciones clave.³⁹

Un último ejemplo nos ofrece una rara aplicación de la técnica para fines propagandísticos. Se trata del documental, ya mencionado, *La Ciudad Universitaria*, que en su parte final se consagra a mostrar imágenes de Madrid como si estuvieran tomadas desde su interior. Esta sugestión se debe al uso eficaz del teleobjetivo, que permite “acercar” las calles y edificios anticipando así la idea de ocupación. El proceso es tan sencillo como efectivo: crear una sensación progresiva de aproximación al corazón de la ciudad, pasando de planos generales a cortos, y ofrecer visiones desde diferentes perspectivas para “rodearla” con la cámara. De hecho, la serie acaba con un plano muy cercano del edificio de la Telefónica (entonces el más alto de la ciudad y observatorio estratégico desde el lado republicano) (figuras 38-41).

VII

Al estallar la guerra, la entidad oficial soviética Soiuzkinochronica envía a dos de sus mejores operadores para cubrir los acontecimientos: Roman Karmen y Boris Makasséiev. Las circunstancias en las que se desarrolla su trabajo durante los primeros meses de la contienda son conocidas (en parte, gracias al libro de memorias del primero).⁴⁰ Ambos llegan a la frontera de Irún el 23 de agosto de 1936 y permanecen en España hasta julio de 1937.⁴¹

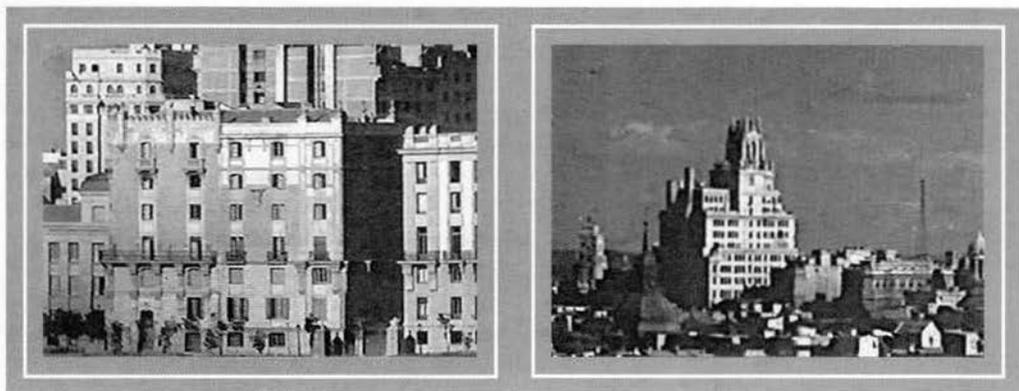
³⁹ Este énfasis en dar cuenta de todos los detalles de la ocupación se acompañó con el afán propagandístico de mostrar lo antes posible a la población sus resultados: pocos días después, el 8 de abril, el documental estaba terminado y se realizaron veinte copias para su estreno inmediato en los cines en sesiones de propaganda.

⁴⁰ Roman Karmen, *¡No pasarán!*, Ed. Progreso, Moscú (edición en español de 1976).

⁴¹ Según aparece indicado en un intertítulo de la edición n° 1 de *Sobre los sucesos de España*. En esta misma edición se retratan mutuamente pasando el control fronterizo y son identificados mediante sendos intertítulos. La aparición en imagen del reportero, que se repetirá varias veces a lo largo del noticiero, da cuenta de has-



Figuras 38 y 39. La Ciudad Universitaria (1938)



Figuras 40 y 41. La Ciudad Universitaria (1938)

Durante ese tiempo rodarán unos 18.000 m. de película (aproximadamente 11 horas de material) recogiendo los acontecimientos más relevantes de la guerra. El destino inmediato de este material será la edición del noticiario, ya mencionado, *Sobre los sucesos de España (K Sobitiyam V Ispanii)*, que alcanzará 20 números (estrenados entre septiembre de 1936 y julio de 1937). Este noticiario no mantiene la estructura de un noticiario convencional con noticias claramente delimitadas (no hay carteles de separación, solo ocasionalmente fundidos o cortinillas). Además, combina hábilmente diferentes tonos en los que se alternan la cobertura de acontecimientos (bombardeos, acciones bélicas) con estampas de la vida cotidiana, recreaciones de algunas situaciones y episodios propagandísticos. Aunque no aparece acreditado, el redactor principal de los textos fue seguramente el conocido periodista y “hombre del Kremlin” Mijaíl Koltsov a través de sus crónicas para el diario *Pravda* (figura 42).⁴² Pero, más allá del sesgo ideológico de este noticiario, volcado en reforzar las tesis comunistas y acercar la guerra al público soviético, lo que nos interesa aquí es determinar la capacidad testimonial de sus imágenes gracias a la solvencia de sus reporteros.

ta qué punto esta figura había adquirido un protagonismo dentro del universo mediático. Al tiempo, otorgaba credibilidad (la presencia del corresponsal en el lugar de los hechos) a las imágenes de cara a la audiencia. Por otro lado, Karmen señala en su libro que llegaron a Irún el 21 de agosto, es decir, dos días antes.

⁴² Véase al respecto Paul Preston, *Idealistas bajo las balas*, Debate, Madrid, 2007.



Figura 42. Karmen y Koltsov

Un aspecto determinante de este material es que posee un carácter “fundacional”. Es decir, son imágenes que corresponden exactamente (en tiempo y espacio) a los acontecimientos referidos, frente a otros muchos trabajos contemporáneos y posteriores que recurren a compilaciones o material de archivo. De hecho, las imágenes de este noticiario circularán ampliamente, erigiéndose en la visión única o hegemónica de los sucesos que retratan. Así por ejemplo, las escenas de bombardeos captadas por ambos operadores en Madrid en noviembre de 1936 (ediciones 9, 10, 11 y 12) se han convertido no solo en las imágenes que mejor reflejan esos sucesos sino que han sido elevadas a la categoría de paradigma del sufrimiento de la población civil durante la contienda.

El método de trabajo establecido por Karmen y Makasséiev, junto con su habilidad para saber estar en el momento oportuno, permitirá obtener brillantes resultados.⁴³ Ambos utilizan sendas cámaras *Eyemo* aprovechando todas sus ventajas técnicas (ya estaban entrenados en su uso y posibilidades) y le dan una aplicación distinta, análoga a las técnicas del reportaje televisivo actual: trabajan siempre cámara en mano buscando encuadres impactantes, reaccionan con rapidez para captar el instante, doblan los puntos de vista sobre una misma acción (al rodar con dos cámaras a la vez), se ayudan del sistema de torreta de la *Eyemo* para hacer rápidos cambios de óptica sin desplazarse. Su libertad de movimientos es aún mayor porque no van acompañados de equipo de sonido. Además, utilizan la película más sensible del mercado en ese momento, la Kodak Super X. La sensibilidad de esta película les va a permitir hacer hasta tomas nocturnas, como las del incendio del mercado del Carmen en Madrid (edición n° 12).⁴⁴

Estos sistemas de trabajo se combinan con actitudes como procurar la invisibilidad de la cámara, pasar desapercibidos. No solo no quieren reconstruir cuando no es necesario sino que intentan no interferir en los hechos: evitan las miradas a cámara (salvo cuando quieren hacer un retrato) o ruedan con teleobjetivo (es decir, a mayor distancia de los acontecimientos pero aproximándose con la óptica). “Rodamos sin llamar la atención, con teleobjetivo. Algunas veces la gente mira hacia el objetivo de nuestra cámara; seguimos filmando”.⁴⁵ Sin embargo, si la situación lo requiere, se pegan a los acontecimientos:

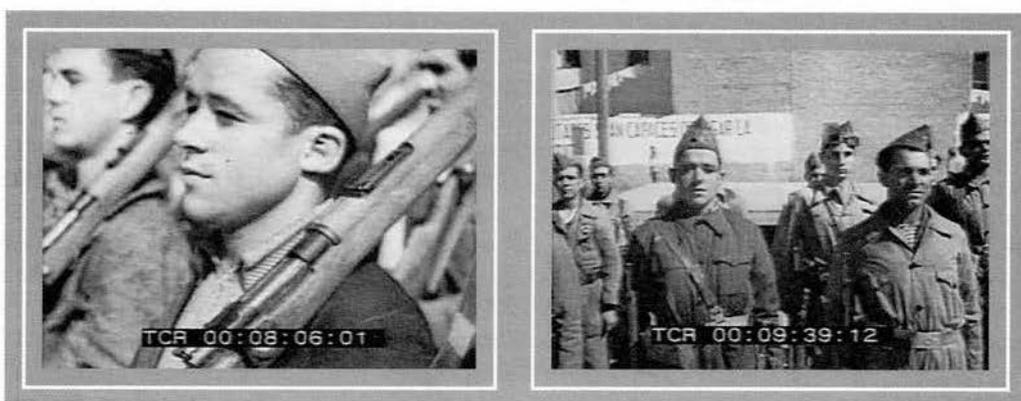
⁴³ Esa “intuición” les permitirá, por ejemplo, captar las últimas imágenes de Durruti poco antes de morir (edición n° 11).

⁴⁴ Karmen relata que en octubre de 1936 recibe de París una gran partida de esta película. Roman Karmen, *¡No pasarán!*, p. 269.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 257.



Figuras 43 y 44. *Sobre los sucesos de España n° 7*



Figuras 45 y 46. *Sobre los sucesos de España n° 7*

“¡Qué repulsivo debe ser para la madre, que aúlla sobre el cadáver de su hija, el aspecto tranquilo de un hombre con una chirriante filmadora en las manos! Ese hombre se acerca muy junto a ella y se pone a filmar su dolor en un primer plano. Luego cambia el objetivo, recarga el chasis. Nuevamente está filmando”.⁴⁶ Esta declaración de Karmen, más allá de su reflexión ética, revela un método en el que la determinación de captar el acontecimiento y la versatilidad de la herramienta permiten variar la estrategia: invisibilidad/presencia, lejanía/proximidad son respuestas aparentemente contradictorias pero encaminadas a un mismo fin.

Por otro lado, tienen una visión clara del suceso y saben cómo traducirlo en diferentes planos. Es decir, trabajan con una cierta previsión del montaje y en función de él recurren a planos recurso que reconstruyen el conjunto de la acción. Así, en la edición n° 7 (octubre 1936) la instrucción de voluntarios en el cuartel del V Regimiento será mostrada con una gran variedad de recursos: la sugestión de un proceso (comprimido en pocos minutos) que va desde el alistamiento hasta la conversión en soldados, la utilización de un personaje protagonista para intensificar la idea de transformación (figuras 43-46), el uso

⁴⁶ *Ibidem*, p. 287.

de puntos de vista muy diversos que alternan posiciones fijas y seguimientos cámara en mano, la aplicación del plano (oficial dando órdenes)/contraplano (reclutas haciendo instrucción) con dos cámaras para crear efectos de continuidad, la inserción de planos de reacción (oficiales mirando la instrucción). El resultado final es un reportaje donde el realismo fotográfico de las imágenes, una compleja planificación y lo propagandístico (ensalzar la reconversión de civiles en soldados) se conjugan perfectamente.

Todos estos procedimientos permitirán plasmar aspectos decisivos de la contienda. Por un lado, la acción bélica en todo su fragor, sin recreaciones, visiones alejadas del campo de batalla o captada desde la retaguardia. Por otro, la formulación de la guerra en escenarios civiles, principalmente a través de las imágenes de bombardeos sobre ciudades. Así, por ejemplo, en la edición nº 1 aparecen los combates en torno al convento de San Marcial antes de la toma de Irún. Karmen y Makasséiev sitúan sus cámaras justo en la línea de las posiciones republicanas, miran desde la trinchera recogiendo todo el estrépito de la batalla y aplican puntos de vista que intensifican la continuidad de las acciones mediante el cambio rápido de óptica (figuras 47-50).⁴⁷ Con ello consigue recrear las circunstancias del combate en vez de ilustrarlo con unas cuantas tomas sin relación entre sí. Este dispositivo visual sugiere ese efecto “inmersivo” ya señalado y deja a las claras la veracidad de los acontecimientos retratados.

Su capacidad de reacción frente a situaciones imprevistas puede apreciarse en la misma edición nº 1, cuando se ven sorprendidos por un bombardeo mientras ruedan en las calles de San Sebastián: “Pero la guerra irrumpe en nuestra filmadora en ese mismo momento inesperadamente. No llego a terminar una panorámica lenta que filmaba manteniendo en el cuadro a la mujer que empujaba el cochecito, cuando retumba el estrépito de un estallido”.⁴⁸ Lo que a continuación muestran las imágenes son las reacciones espontáneas de terror de los paseantes huyendo despavoridos. A ello se añade un dispositivo de montaje que quedará asentado en lo sucesivo: los planos de la población son contrapuestos a las tomas del cielo con los amenazantes aviones simbolizando la acción del bombardeo. Se trata, en suma, de una primera formulación de los “efectos” de la guerra sobre la población civil que, poco después, quedará perfectamente perfilada en las ediciones donde se recogen los bombardeos sobre Madrid y Bilbao. Esa confrontación asimétrica entre la maquinaria bélica y la indefensión civil queda plasmada en imágenes que pasarán a formar parte de la configuración mitográfica de la Guerra Civil: escenas de la gente huyendo o refugiándose, destrucción de la ciudad (en los signos más directamente asociados a sus habitantes) y la aparición de la muerte (niños, mujeres, ancianos) como denuncia de una agresión que escapa a la “lógica” de la guerra. Dos personajes condensarán la imagen del sufrimiento de la población: la madre aferrada a su hijo en distintas formulaciones.

Así pues, en algo menos de un año, Karmen y Makasséiev mostrarán los aspectos esenciales de la guerra, recorriendo los principales frentes y, sobre todo, plasmarán en toda su crudeza y dramatismo las consecuencias de la misma sobre la población.

⁴⁷ Es decir, consiguen un sugestivo efecto de *raccord* entre algunas tomas que recuerda un tratamiento más propio del cine de ficción.

⁴⁸ Roman Karmen, *¡No pasarán!*, p. 261.



Figuras 47 y 48. Sobre los sucesos de España n° 1



Figuras 49 y 50. Sobre los sucesos de España n° 1

...