

COLECCIÓN DE LA CASA DE VELÁZQUEZ VOLUMEN 119



RETÓRICAS DEL MIEDO
IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

ESTUDIOS REUNIDOS POR NANCY BERTHIER
Y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Durante la Guerra Civil española, el individuo comenzó a adquirir un protagonismo creciente. Activo o pasivo, la población civil se convirtió en objetivo militar, sufrió los bombardeos, las evacuaciones y la represión. Esta libro profundiza en el conocimiento del mundo a través de sus diversos lenguajes, incluido el teatro y la poesía. No se detiene en los campos de batalla, sino que pretende un conocimiento más amplio de la situación. Se refiere a la representación del miedo, más allá de la guerra, su presentación en imágenes como son la prensa ilustrada, la pintura, el dibujo, el cartel, la fotografía o el cine. Se analizarán así las imágenes de la Guerra Civil española bajo el aspecto de las nuevas retóricas del miedo.



RETÓRICAS DEL MIEDO 119

**RETÓRICAS DEL
MIEDO**
IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

ESTUDIOS REUNIDOS POR NANCY BERTHIER
Y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

CASA DE VELÁZQUEZ

CASA DE VELÁZQUEZ

Contribuyentes de:

NANCY BERTHIER
FRANCIE CATE-ARRIES
GIULIANA DI FERD
EDUARDO GONZÁLEZ CALLEJA
DANIEL KOWALSKI
ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ
ANTONIO MONREAL
MARTA NÚÑEZ DÍAZ-BALART
EDDÉ M. NÚÑEZ DE HARO
SANTIAGO DE PARÍS
VÉRONIQUE PUGIBET
RAFAEL RODRÍGUEZ TRANCHE
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
PIERRE SERLIN
JACQUES TERRASA
ENZO TRAVERSA

Rafael Rodríguez Tranche

Miedo y terror en el Madrid republicano. De los bombardeos a la quinta columna 115

Santiago de Pablo

Un país aterrorizado: la retórica del miedo en el cine de la Guerra Civil en el País Vasco 127

IV. — LA MIRADA DE LOS OTROS

Daniel Kowalsky

The Spanish Civil War in black and white: fear and hope in soviet newsreels and short films (1936-1939) 147

Francie Cate-Arries

Ione Robinson and the Art of Bearing Witness picturing trauma among the ruins of war 159

V. — POSGUERRA: ESCARMIENTO Y DEMONIZACIÓN

Giuliana Di Febo

Redefinición de la historia y escarmiento en las fiestas de la Victoria en Salamanca 179

Ángel Llorente Hernández

Vencidos y enemigos en la pintura y la ilustración franquistas de la primera postguerra 191

VI. — RECORDAR EL MIEDO: ENFOQUES RETROSPECTIVOS

Nancy Berthier

Ficcionalización del miedo en el cine: la mirada retrospectiva de Carlos Saura 209

Jacques Terrasa

Voces y rostros de los vencidos: lo que queda del miedo (1936-2003) 223

MIEDO Y TERROR EN EL MADRID REPUBLICANO

DE LOS BOMBARDEOS A LA QUINTA COLUMNA*

Rafael Rodríguez Tranche

Universidad Complutense, Madrid

Al sol de la mañana la bomba de aviación que cae es una pompita de jabón que en un instante raya el cielo azul de arriba abajo. Vibra al sentirse herido el gran diapasón del espacio y, luego, si se está cerca, se sufre en las entrañas un tirón de descuaje como si le rebanasen a uno por dentro y le quisieren volcar fuera... Después comienza el espectáculo de la tragedia. ¿Dónde ha caído la bomba?... En el caso de la ciudad las bombas de los aviones hacen carne siempre¹.

I. — FRENTE DE MADRID

Si hay una ciudad que ha quedado asociada a la Guerra Civil española en su conjunto, en comparación con otras que sufrieron en un momento concreto los efectos de los combates, los bombardeos o la represión, esa es Madrid. Ambos bandos eran conscientes de la importancia que suponía tener su control. Por eso, tras ser derrotada la rebelión militar en el Cuartel de la Montaña durante los primeros días de la sublevación, las tropas nacionales intentarán ocupar la capital y asestar con ello un golpe definitivo a la República. Sin embargo, la ofensiva que se inicia el 6 de noviembre de 1936 fracasa (aunque el avance nacional se queda a las puertas de la ciudad) y Madrid permanecerá durante toda la guerra en zona republicana. A cambio, se convertirá en frente de combate permanente y los madrileños experimentarán en carne propia y como hecho cotidiano todos los horrores de la guerra. Esta convivencia diaria con la guerra, la transformación de una ciudad en objetivo bélico y la «militarización» de la población civil provocarán hondos efectos en sus habitantes.

* El presente artículo forma parte del proyecto *Víctimas de la Guerra Civil y de la represión franquista: género, imágenes y experiencias*, subvencionado por el M^o de la Presidencia al amparo de la Orden PREJ786/2010, de 24 de marzo (BOE del 29), para la concesión de subvenciones destinadas a actividades relacionadas con las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo.

¹ M. CHAVES NOGALES, *A sangre y fuego*, pp. 19-20.

Tanto por su significación política y estratégica como por su prolongada disputa, ambos bandos intentarán ganar la batalla psicológica de su dominio y control, forjar una mitología que exprese la tenacidad y el heroísmo de unos y otros a través de los medios de comunicación y la propaganda. Simplificando, esta lucha en el terreno de las ideas podría condensarse en la dialéctica liberación/defensa de Madrid². Su plasmación propagandística tendrá en la imagen (cartel, fotografía, cine documental, noticiarios, prensa gráfica...) un medio idóneo: tanto el Madrid cercado como el Madrid del «No pasarán», darán pie a formulaciones muy diversas, ya sea en el frente o en la retaguardia.

En esta lógica, el miedo en sus más variadas manifestaciones y formas será un instrumento de gran utilidad para afinar las técnicas de persuasión e intimidación sobre la población civil. El miedo provocado por la maquinaria de guerra, pero también el miedo al enemigo, a la represión que se ejerce en su zona contra los oponentes que han quedado «atrapados». Y el miedo alentado por las autoridades de cada bando para movilizar a la lucha y, a la vez, neutralizar toda disidencia interna. Aquí nos limitaremos a estudiar su uso o transmisión a partir de dos situaciones que sacudieron el Madrid republicano: los bombardeos sobre la ciudad y la presencia del «enemigo interior» o la denominada quinta columna. Si en un caso el miedo es una reacción instintiva frente a un hecho concreto, en el otro constituye un estado de psicosis colectiva ante un clima de sospecha generalizada que se agiganta a medida que avanza la guerra. Para ello, analizaremos algunos casos emblemáticos de la prensa y la propaganda republicanas presentes en el cartel, la fotografía y el cine.

II. — MADRID BAJO LAS BOMBAS

El 7 de agosto de 1936 se produce la primera incursión aérea nacional sobre Madrid. Se trata del inicio de una metódica campaña de acoso sobre la ciudad que se prolongará durante toda la guerra. El 23 de octubre de 1936, en el contexto del inminente avance terrestre sobre la ciudad, aviones Junker 52 bombardean Madrid y las bombas caídas en las calles de Preciados, Fuencarral y de la Luna, ocasionan grandes destrozos y muchas víctimas. Esta acción representa la intensificación de esa estrategia con el propósito deliberado de causar víctimas civiles. Por tanto, para el bando nacional estos bombardeos tienen objetivos tácticos y psicológicos: más que la destrucción, lo que se persigue es desmoralizar al enemigo y aterrorizar a la población. En buena medida es la respuesta a su incapacidad para tomar Madrid por métodos convencionales. Este proceder se basa en una novedosa táctica militar: la idea de la guerra total, según la cual el campo enemigo se extiende a la superficie de un país, región, etc. y todos sus habitantes son considerados objetivos militares. El bombardeo aéreo es el instrumento idóneo para llevarla a cabo, pues posee una doble función: produce una acción directa de muerte y destrucción, pero sobre todo siembra el miedo

² Véase al respecto R. RODRÍGUEZ TRANCHE, «Escenas de Madrid bajo las bombas», pp. 63-70.

y lo deja instalado en la población. Se trata además de un tipo de ataque que induce a la psicosis colectiva, dado que se ejerce de forma indiscriminada (no selecciona sus objetivos) e imprevista (no forma parte del desarrollo de una batalla)³. Además, su disposición visual es inquietante: a ojos de las víctimas se presenta como una máquina sin rostro humano, en una escala inalcanzable y en un lugar hasta entonces solo destinado a las deidades, al más allá, a todo lo que tiene que ver con 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).

Es precisamente este eje el que veremos representado con frecuencia en la imaginería republicana (y en sus aliados internacionales): los aviones aparecen alejados, recortados contra el cielo y desde un marcado contrapicado que refuerza el punto de vista de la víctima. 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 intimidatoria⁴. Hasta tal punto que las fotografías 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.

Un ejemplo puede ilustrar la previsible reacción del espectador de la época ante este tipo de imágenes. La conocida fotografía de Manuel Albero y Francisco Segovia, que muestra a dos niñas agazapadas a la entrada de un túnel con la mirada elevada al cielo, se transforma en un cartel de interpretación diáfana. El cartel *Ayuda a Madrid* (editado por la Junta de Defensa de Madrid) reproduce exactamente esta foto, pero ahora la mirada de las niñas solo puede interpretarse como una expresión de miedo ante el mensaje que incorpora la imagen: «La aviación fascista pasa sobre la capital de la República ¿Haces tú algo para evitar esto?». Incluso, la pregunta incide en la relación directa entre una idea general (la amenaza del bombardeo) y una circunstancia concreta (las protagonistas de la imagen son, su mirada vuelve a ser la prueba, víctimas potenciales).

Madrid será, por tanto, escenario destacado de esta estrategia de guerra psicológica, circunstancia que la propaganda republicana se encargará de aprovechar para ganarse a la opinión pública internacional. Es la población, indefensa, desprotegida, la que centrará numerosas campañas de denuncia del desplazamiento del conflicto al territorio civil. Al tiempo, en otra variación de esta idea, la República se presenta como la figura protectora que garantiza la seguridad de la población. Así se plasma en las campañas institucionales que destacan la protección civil y el traslado de parte de los habitantes (sobre todo, niños) a otros lugares más seguros.

³ Véase al respecto, S. LINDQVIST, *Historia de los bombardeos*.

⁴ Precisamente, el otro extremo del eje, el que representa el punto de vista del avión, será el más utilizado por la propaganda fascista y nazi para construir la dimensión heroica de su lucha. Tanto las imágenes del cielo (captadas desde otro avión) como los planos a vista de pájaro, transforman por completo la lectura del bombardeo como acción militar, al quedar minimizados o invisibles sus efectos.

III. — LA DENUNCIA DE LOS BOMBARDEOS EN EL CARTEL DE GUERRA

Una primera formulación de todo esto aparece recogida en numerosos carteles de las principales fuerzas republicanas, donde el ataque aéreo se representa con una tríada de elementos⁵:

- El icono del avión (o la bomba), como agente de la acción, siempre representado en una escala distante y reducido a sus líneas esquemáticas.
- Las ruinas como efecto y representación de su poder destructor.
- Las víctimas civiles como grito de acusación que dramatiza el eje anterior. Lo evidente de su inocencia revela lo injustificado de la acción.

Estos tres ingredientes aparecen relacionados de distintas maneras, pero manteniendo esta vinculación efectiva. Es decir, el avión se presenta como un arma destructiva, una máquina amenazante que confiere al enemigo un carácter inhumano, sin rostro. Frente a ello, la víctima sí lo tiene y por añadidura esgrime en su cuerpo las huellas del horror, las marcas de la guerra. Es un cartel inculpatario, que incluye en muchos casos la prueba, la presencia testimonial de la víctima real.

Así, en el cartel anarquista *¡Kultur!*, esta idea se concreta en la aviación nazi a través de un juego de diseño de gran eficacia: la imagen aérea de un grupo de aviones en acción ha sido rasgada dejando un hueco en forma de cruz gamada sangrante. En su interior, emerge el resultado: una galería de fotografías sobrecogedoras del Madrid bombardeado. La relación arriba (avión-militar)/abajo (destrucción-civil) ha sido transformada por un dispositivo más sutil: la imagen aérea es una máscara detrás de la cual emerge el horror. En esta impugnación es determinante el valor probatorio de la fotografía. La presentación explícita de la muerte, en toda su morbosa obscenidad, junto a esas imágenes colmadas de destrucción, señalan un primer modo de canalización de este miedo: la denuncia (sarcástica si la confrontamos con el título del cartel) como mecanismo de sensibilización.

Dentro de esta fórmula de trabajar con el testimonio gráfico y la presencia inculpatoria de la víctima, el modo más directo e impactante será recurrir, como apuntábamos más arriba, a los niños (víctimas inocentes por excelencia). Así puede verse en tres carteles que guardan un intenso nexo común: *¡Asesinos!*, *Madrid L'action « militaire » des rebelles y Bombes sur Madrid... Civilisation !* La propuesta plástica en ellos es extrema y parece seguir un *crescendo* del primero al último (aunque tengan procedencias distintas). En el primer caso, la serie de fotos en primer plano de varios niños muertos (a la manera de un retrato de archivo) polariza la mirada del espectador. En un segundo tiempo de lectura,

⁵ El análisis de los carteles que se mencionan en el texto se ha realizado a partir de la colección *Carteles del Archivo de la Guerra Civil Española*, Ministerio de Cultura, Madrid, t. I (2002) y t. II (2005). La colección incluye unos 2.000 carteles y puede consultarse en [<http://pares.mcu.es/cartelesGC/AdminControlServlet?COP=6>].

reconocemos el icono de la bomba y el contundente mensaje de denuncia: ante la inocencia infantil el ataque aéreo es un crimen sin paliativos. Los otros dos carteles trabajan con la misma lógica, solo que reduciendo ingredientes hasta quedarse con los dos principales: el objeto causante (avión/bomba) y la víctima (casualmente, la misma niña aparece en los tres carteles) casi abstraídos de toda referencia concreta. En el tercer cartel, la depuración, vía diseño, ha producido una confrontación directa, cara a cara, con el espectador. El rostro único de la niña, en primer plano, parece interpelarnos con sus ojos sin vida. Una estela de humo rojo cruza su frente.

Un mensaje común se destila de los tres: más que la denuncia, ahora es la indignación la que debe impeler al espectador.

Pero la formulación más intensa de estos tres elementos recurre a una escena universal con un sentido inequívoco: el binomio madre/hijo (con todas sus resonancias bíblicas o, al menos, invocando en muchos casos su iconografía). La madre en actitud protectora abrazando 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, que ahora queda inscrito en la composición con la presencia de la madre.

Uno de los carteles más conocidos de esta fórmula, *¿Qué haces tú para evitar esto?*, recurre a la combinación de fotografía y dibujo para potenciar esa sensación amenazante. Madre e hijo aparecen con un gesto crispado, ligeramente ladeados, como si huyeran de una amenaza ya consumada: los aviones planean por encima de sus cabezas y al fondo aparece el esqueleto de un edificio. Un acusado punto de vista contrapicado, al que parecen asomarse los personajes, enfatiza aún más la sensación de pánico. En realidad, la imagen de la madre abrazando a su hijo pertenece a un contexto muy distinto: la fotografía de una manifestación en Barcelona. Es, una vez más, la construcción de ese eje conceptual el que polariza todo el sentido hacia el horror y, como mensaje final, la toma de conciencia.

Una formulación idéntica, en términos más pictóricos, podemos encontrarla en *Diada de Madrid. Ajudem-lo*. Solo que aquí, la serenidad y estatismo del cuadro maternal parece apelar más a la memoria del espectador que a provocar su respuesta indignada. Un efecto diametralmente opuesto es el cartel, sin título, que dispone el eje cielo (avión)/tierra (destrucción) en dos áreas horizontales perfectamente delimitadas. En medio, la figura madre/hijo ha quedado reducida a unas líneas esquemáticas sobre la que pende, amenazadora, una bomba. Pese al paisaje desolador que recrea la composición (bombardeo nocturno sobre una calle destruida) el texto invoca la capacidad de resistencia del pueblo madrileño.

Esta misma escena aparece asociada a una de las derivaciones temáticas de los bombardeos: la evacuación. La evacuación 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 adopta para calmar la inquietud de la población, dentro de lo que podríamos calificar como «pedagogía de la protección»: qué hacer en caso de bombardeos, utilización de refugios antiaéreos, evacuación de la ciudad y, especialmente, 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) recurran con, distintos diseños, a la escena maternal siempre amenazada por aviones sobrevolando sus cabezas. Sin embargo, la exhortación a la huida que incluyen estos carteles transforma la incertidumbre original de dicha escena orientándola a la acción.

En línea con lo anterior, otros carteles mostrarán los resultados de la evacuación. El cartel *¡Estoy muy bien madre!* (Ministerio de Instrucción Pública) integra todo un relato, apoyado en imágenes y texto, con claro afán pedagógico. Una serie fotográfica nos ilustra la distancia entre el Madrid bombardeado, en el que los niños corren serio peligro, y las colonias organizadas para ellos donde: «... han vuelto a la vida, a ellos les corresponde la paz». En primer término, una niña sonriente escribe una carta a su madre. Una terapia contra el miedo que tiene una doble misión: convencer de la necesidad de la evacuación (aunque sea separando a los padres de sus hijos) y demostrar los beneficios de tal medida.

La República representa aquí el papel de madre que salva, protege y tranquiliza a la población. En cierto modo, esta propaganda equilibra el efecto perturbador de la anterior, da una respuesta al miedo irracional ante un peligro desconocido.

Pero esta encomiable intención también puede ser instrumentalizada por el enemigo. Desde la revista falangista *Fotos* estos desplazamientos se transforman en secuestros. En el nº 47 se mostraba una ilustración plasmando esta idea⁶. Así, frente a la evidencia fotográfica del cartel anterior, aquí se opone el dibujo que le da un tono de cuento, de relato oral truculento (mucho más eficaz si se quiere alimentar la especulación o el rumor), para hacer de esta fabulación una especie de actualización del *Flautista de Hamelín*.

Detengámonos ahora en el tercer ingrediente: la representación de la destrucción. En este caso, la destrucción está directamente vinculada a las ruinas, ruinas de edificios y calles; arquitectura urbana devastada que ejemplifica, como ningún otro elemento, la conversión de la ciudad en campo de batalla. Edificios que remiten a la vida interior, familiar truncada. De ahí que en muchos casos las imágenes preferidas para mostrar esta transformación sean, más que los escombros amontonados, las de casas cortadas en sección por el efecto de las bombas, como tétricas cajas de muñecas que, en su desnudez y vacío, evidencian la ausencia violenta de sus habitantes. En este sentido, la obra de la fotógrafa húngara Kati Horna es especialmente reveladora y coincide sustancialmente con los motivos gráficos de las ruinas presentes en muchos carteles. Frente a otros fotógrafos, ella es sensible al poder de representación metafórica de las ruinas. Horna las fotografía como si fueran teatros mudos, esculturas del caos que revelan la vida que contuvieron⁷.

⁶ «Del Madrid Rojo ¡Nos roban los niños!», ilustración en *Fotos*, 47, 15 de enero de 1938.

⁷ La propaganda nacional también fue sensible a esta idea. Un artículo de Antonio de Obregón en la revista falangista *Vértice*, le daba tratamiento lírico a la destrucción («Escombros», *Vértice*, 14).

A ello habría que añadir otro elemento no menos elocuente: el paisaje de la devastación. Montones de enseres esparcidos en la calle, que emergen de entre los escombros como *los «restos del naufragio»*. Sin su espacio protector (las paredes que los contenían), los objetos cobran también una intensa consistencia: la de (la vida de) los que los poseyeron. Y se presentan ante nosotros con una impúdica desnudez, carentes ya de toda funcionalidad⁸.

Con todo ello se conforma una nueva «orografía» urbana, donde fortificación (barricadas, trincheras, protección de fachadas de edificios) y destrucción se superponen con la vida civil (circunstancia que permitirá, por ejemplo, a la propaganda nacional denunciar el estado de «abandono» y miseria en el que se encuentra Madrid)⁹.

IV. — IMÁGENES DE LA DESTRUCCIÓN: LOS BOMBARDEOS EN EL CINE

Por su parte, el cine tuvo un papel muy destacado en la difusión de las imágenes de los bombardeos. No podía ser de otro modo: la foto y el cartel solo permitían fijar un instante o momentos aislados dentro de una secuencia, que resultaba más impactante si contaba con un desarrollo narrativo. Dicho de otro modo: ese eje avión/destrucción/víctima cobra todo su dramático alcance cuando se despliega en una cadena de sucesos concretos: avisos antiaéreos, miradas que escrutan el cielo, aviones en el cielo, gente corriendo, explosiones, gente refugiándose y huyendo, fuego, gente llorando, edificios destruidos, cadáveres... Una relación que, vía montaje, permitirá al espectador recomponer el sentido frente al caos y la catástrofe.

Hay una circunstancia llamativa a este respecto: unas imágenes, captadas precisamente en octubre de 1936, adquieren un carácter fundacional y ejercerán una influencia determinante sobre las producciones posteriores. De hecho, se recurrirá a ellas sistemáticamente para hablar de los bombardeos de Madrid de los primeros meses de contienda y después de todos los posteriores e incluso de los bombardeos en general durante toda la guerra. Hay varias razones para ello:

— Son las primeras imágenes que captan de modo eficaz los bombardeos y sus efectos sobre la población. Tienen pues esa fuerza documental del momento inicial: el miedo, el dolor, la desesperación están ahí contenidos. Gestos vírgenes, todavía sorprendidos por lo inesperado e inexplicable de la agresión, donde no parece haber «pacto con la cámara» ni estrategias de recreación o simulación de los hechos.

⁸ La colección fotográfica de Horna sobre la Guerra Civil puede verse en la exposición virtual [<http://www.mcu.es/archivos/CE/ExpoVisitVirtual/kati/index.html>].

⁹ Véase a este respecto el documental *Liberación de Madrid* (1939), producido por el Departamento Nacional de Cinematografía.

— Estas imágenes se presentan con una estructura narrativa que, en lo sucesivo, marcará la pauta de interpretación de estas acciones. Se trata de una operación compleja, de ingeniería conceptual de montaje; por cuanto intenta instaurar el sentido, la progresión lógica de los hechos en medio del caos. Es decir, trabaja sobre todo la sucesión y no la simultaneidad de los sucesos. De ahí su pregnancia y la tentación de imitar su modelo en lo sucesivo.

— Adoptan el punto de vista de la víctima, a la que se concede todo el protagonismo visual dejando patente su indefensión.

Nos referimos, claro está, a las escenas que captan los operadores soviéticos Roman Karmen y Boris Makasséiev para su inserción inicial en el noticiario ruso. *Sobre los sucesos de España (K Sobitiyam V Ispanii)*. Durante su estancia en España, entre agosto de 1936 y julio de 1937 rodarán unos 18.000 m de película cuyo destino inmediato fue la edición de este noticiario¹⁰. Karmen y Makasséiev están precisamente en Madrid cuando se producen los bombardeos de octubre de 1936 y registran con gran habilidad (cámara en mano y simultaneando dos puntos de vista sobre un mismo acontecimiento) sus efectos. El resultado de todo ello aparece en diversas ediciones del noticiario, filmadas entre octubre y noviembre de 1936: los números 9, 10 y 12. Especialmente relevante es el nº 10, que incluye en su primera parte el ciclo completo de un bombardeo sobre la ciudad. Hay varios ingredientes llamativos en este fragmento:

— Protagonismo absoluto de lo visual sobre la palabra. Frente a la confianza habitual conferida al texto, aquí las imágenes hablan por sí solas con el refuerzo ocasional de pequeños ingredientes sonoros (sirenas antiaéreas, ruido de motores de avión, explosiones) y de la música de fondo. Es manifiesta la voluntad de los operadores soviéticos de privilegiar la captación de los rostros y sus dramáticas expresiones.

— Apenas hay locución y, en todo caso, se construye en forma de alegato y acusación. En este sentido, se emparenta con el uso dado al mensaje verbal en los carteles mencionados.

— Una progresión climática, operada a través del montaje, que articula el acontecimiento a partir de las reacciones de las víctimas: miradas al cielo, carreras, gesto de miedo, búsqueda de refugio en el metro, huida con enseres, desconcierto, dolor, llanto. Entre medias, se insertan planos que refieren los hechos: aviones sobrevolando, casas incendiadas, cráteres en las calles, coches de bomberos, ambulancias. Su sucesión, lejos de reiterar el sentido, conduce a un *crescendo* que finalmente nos lleva al clímax: la muerte de los inocentes representada en dos planos de madres con su bebé aún en brazos y uno de tres niños tendidos en la acera.

¹⁰ Véase al respecto el testimonio del propio Karmen recogido en su libro de memorias: *¡No pasarán!*

— Este énfasis en las víctimas civiles, frente al causante de la tragedia (sólo representado a través de las tomas del cielo surcado de aviones y por su invocación vía texto), tiene un propósito movilizador: llamar a la resistencia confiando en la victoria final.

Por tanto, la representación del horror, la plasmación del miedo y el dolor de la población tienen como fin último, en el noticiario soviético, pasar de la ira a la acción y al castigo de los culpables.

Como señalábamos anteriormente, la elocuencia de estas imágenes propició que circularan ampliamente en la producción de la época y en todos los films de compilación posteriores. Es más, su estructura es tomada como punto de partida para explorar varios de sus hallazgos. Así puede comprobarse en dos casos bien distintos: *España 1936* (1937, Jean-Paul Le Chanois) y *Madrid Today* (1937). El primero, es una producción republicana ideada para movilizar a la opinión pública internacional a favor de su causa¹¹. En ella, las escenas de los bombardeos se inscriben en el contexto de la defensa de Madrid: como los sublevados no pueden tomar la ciudad optan por los ataques indiscriminados. Casi un año después de los acontecimientos registrados por el noticiario soviético, los bombardeos han adquirido además un carácter sistemático. Por eso la película los convierte en la prueba principal de denuncia contra el bando insurrecto. Así, aunque la disposición de las escenas de bombardeos es muy similar a la anteriormente esbozada, hay varios ingredientes que intensifican su sentido. El primero es su ubicación: al final de la película para potenciar su efecto. El segundo, el tratamiento de la banda sonora: las imágenes de bombardeos se acompañan con una partitura de ruidos (incluidos los gritos angustiados de la población) que recrean el ataque dándole mayor dramatismo. Pero hay más: los planos de muerte (de nuevo, niños y mujeres) y de destrucción, considerablemente incrementados, se acompañan de un silencio sobrecogedor. Con ello, el cierre de la película parece conducirnos hacia una sensación desoladora, potenciada por el tono pesimista del narrador en su interpelación: *¿Cuándo acabará esta monstruosa guerra que pone en peligro la paz en Europa*¹²?

Madrid Today es un documental de archivo, más modesto, producido por el Progressive Film Institute, pero es revelador del modo en que la fórmula ha cuajado. En este caso, la secuencia de los bombardeos es de menor duración y su ritmo se ha intensificado acortando la duración de los planos. Además, la acción se concentra en una alternancia de planos (casi todos de Karmen y Makasséiev) entre tomas aéreas y gente huyendo o refugiándose. Ninguna referencia a la defensa militar antiáerea (como, por ejemplo, encontraremos en *In Defense of Madrid* [1936], la producción de Laya Films). De fondo, una banda sonora, muy similar a la de *España 1936* y sin apenas locución, mezcla explosiones y gritos.

¹¹ Véase al respecto A. del AMO y M^a L. IBÁÑEZ (eds.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, pp. 425-426.

¹² Por más que después una serie de planos cierre la película con la idea de la resistencia al enemigo.

En este caso, el espanto no surge de la visión final de los cadáveres, sino de la sensación de que esos civiles aterrados no tienen escapatoria ante la inexorable maquinaria de guerra. El resultado es una secuencia donde queda patente la idea de indefensión, de agresión irracional hacia los habitantes¹³.

Estas vívidas escenas de los madrileños, conmocionados por la conversión de su ciudad en blanco de los ataques aéreos, darán excelentes réditos a la propaganda republicana, que capitalizará la imagen de la víctima civil. Hasta el punto de que el bando nacional sólo podrá rebatirlas con el silencio. En muy contadas ocasiones dispondrá de imágenes con las que denunciar agresiones aéreas contra su población. Por ejemplo, el bombardeo del pueblo cordobés de Cabra, ocurrido el 7 de noviembre de 1938, se presenta en el nº 10 del *Noticiero español* (diciembre 1938). Sin embargo, el reportaje es incapaz de transmitir la emoción de lo sucedido (tal vez por estar rodado bastante después del suceso).

V. - LA SOSPECHA GENERALIZADA: LA QUINTA COLUMNA

A medida que la guerra se alarga, se enquistaba en Madrid otro miedo más genérico, más intangible, más infantil si se quiere, que se extenderá entre todos: el miedo al enemigo. No el que está enfrente en la otra trinchera, sino el «enemigo interior», el que se ha quedado oculto, camuflado en la zona contraria. Este personaje adquiere diversas caras, según la propia neurosis oficial se va afinando: el emboscado, el espía, el desafecto, el derrotista, el acaparador, el quintacolumnista¹⁴. El hecho de que haya una tipología tan perfilada, dentro de esa fabulación del enemigo interior, indica hasta qué punto esos miedos han de encarnarse en tipos humanos.

La presunción de su existencia provocará una ola represiva en el Madrid republicano de todos conocida: detenciones, sacas, paseos, fusilamientos... A su vez, esta dinámica pondrá en marcha otro mecanismo intimidatorio no menos inquietante para muchos madrileños: el miedo a ser delatado, a ser confundido con el enemigo, a terminar detenido en una checa¹⁵.

Con ello se pone en marcha una espiral de verdadero terror que acabará centrifugando con frecuencia a sus propios instigadores. Sin duda, estos miedos adquieren un carácter delirante y están relacionados con la quiebra de la moral

¹³ Con todo, esta no fue la única visión de los bombardeos. Una formulación más activa la podemos encontrar, por ejemplo, en sendos documentales, producidos por el Socorro Rojo Internacional, titulados *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1936) y *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937). En ellos, se prepara a la población para los ataques aéreos y se pone en marcha todo un dispositivo de defensa antiaérea.

¹⁴ El término quinta columna, como es sabido, se atribuye al general Mola, quien en una allocución radiofónica indicó que tomaría Madrid con cuatro columnas más una quinta que ya se encontraba en el interior de la ciudad y sería la que más eficazmente contribuiría a la victoria. Como afirmaba Manuel Chaves Nogales: «Ha sido la frase más cara que se ha dicho en España».

¹⁵ Véase al respecto J. CERVERA, *Madrid en guerra la ciudad clandestina*.

de victoria. Es difícil calibrar cómo pudo vivirse entre la población este clima de sospecha generalizada. Aunque la literatura ha dejado pasajes certeros y estre-mecedores¹⁶:

Es el miedo el que da la medida de la crueldad. De entre estos milicianos que no tenían alma bastante para afrontar indefinidamente el peligro de la guerra en la primera línea, de entre los que volvían del frente íntimamente aterrorizados, se reclutaban los hombres de aquellas siniestras escuadrillas de retaguardia que querían imponer al gobierno, a los partidos políticos y a las centrales sindicales un régimen de terror, el pánico terror que íntimamente padecían y anhelaban proyectar al mundo exterior¹⁷.

Lo que sí podemos cifrar es el modo en que la propaganda del bando republicano abordó el problema. Una vez más, el cartel fue el instrumento más apropiado para plasmarlo. Pero ¿cómo representarlo? El enemigo no puede ser semejante, no puede confundirse con los del propio bando (por más que sea de la misma raza, nación, ciudad). La solución será recurrir a la fuerza expresiva del dibujo, especialmente a través de la caricatura. De este modo, es posible atribuir al otro rasgos inhumanos, bestiales. El mal sin duda puede encarnarse, como en las peores pesadillas infantiles, en lo teratológico. Al tiempo, esa imagen ha de infundir inquietud, desconfianza, miedo.

Así lo vemos plasmado en el cartel anarquista *¡Cuidado al hablar!*, donde el enemigo es representado como un grotesco simio con símbolos monárquicos y religiosos. Una gigantesca oreja se abalanza («la bestia acecha») sobre el espectador como si pudiera escucharlo todo. Esa sugestión de que «las paredes oyen» es la que se destila aquí. Sensación que activa otra inquietud aparentemente opuesta: ser delatado por hablar más de la cuenta. Otro cartel más expeditivo, Silencio en la retaguardia, exigía directamente el mutismo absoluto, como si las palabras se hubieran convertido en peligrosas por sí solas. El modo en que se traduce esta idea, un rostro con una equis sobre la boca, da idea del modo en que pudo instalarse la autocensura en el Madrid sitiado.

El énfasis en representar al enemigo como un monstruo, una alimaña que no tiene condición humana es, obviamente, un tratamiento denigratorio que rebaja su estatus a la de una subespecie. Pero en otro sentido, articula un miedo, instintivo, infantil hacia lo desconocido. Y es que hay que evitar cualquier posibilidad de que la población vea al enemigo fuera de estas coordenadas¹⁸. De modo que al componente satírico, grotesco se añade otro perturbador que puede alimentar los miedos inconscientes, primitivos. Después de todo ¿no es de noche cuándo las pesadillas y el peligro de los bombardeos nos atentan más? Así puede verse

¹⁶ Entre otras, puede percibirse ese clima en novelas como *Misericordias de la guerra* (1951) de Pío Baroja, *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville o *Madrid de corte a checa* (1937) de Agustín de Foxá.

¹⁷ M. CHAVES NOGALES, *A sangre y fuego*, p. 24.

¹⁸ La representación del enemigo como un ser monstruoso no fue patrimonio exclusivo del bando republicano. La propaganda falangista también recurrió a esta fórmula para demonizar al otro bando, representando en ilustraciones y carteles al «monstruo ruso».

en el cartel *¡¡Alerta!! La quinta columna acecha*, donde el enemigo es un monstruo de forma indefinida (aunque con piel de reptil y una cruz gamada en su frente), que intenta emerger desde una galería ante la mirada vigilante de un obrero. Esta escena sugiere un submundo paralelo en el que esos extraños seres conspiran y trabajan para el enemigo.

Esta fórmula de representación entre lo grotesco y lo satírico alcanza sus mayores grados en una serie que intenta demarcar las diferentes tipologías del quintacolumnista. La serie fue editada por el Socorro Rojo Internacional con el claro propósito de combatir la sensación creciente de derrota entre la población. Así, el cartel *El bulista* ataca a los que propagan noticias falsas que socaban «... el espíritu combativo del frente y la retaguardia». Su representación no puede ser más inquietante: un gigantesco dragón-gato que se abalanza sobre la ciudad soltando todo tipo de bolas (mentiras). La exageración de su tamaño es indicativa de hasta qué punto el bulo puede envenenar la fe en la resistencia.

Otro tipo retratado es el espía que, tal y como aparece en el cartel *El espía*, mantiene la forma humana, pero con los rasgos principales totalmente deformados. Su cabeza se ha convertido en un sistema de captación de datos gracias a unas orejas desmesuradas y a unos ojos colocados fuera de sus órbitas. Además, una especie de antena en su cabeza parece transmitir todo lo visto y oído. Este ser de aire extraterrestre se representa en el vacío, como sacado de una pesadilla, con actitud de acechar entre las sombras.

Por último, el cartel *El rumor* vuelve a hacer de la palabra un peligroso instrumento de propagación. En cierto modo es la constatación de la eficacia del trabajo del bulista. Su representación es inquietante: una especie de feto con una cabeza desproporcionada llena de pústulas-bocas que se dirigen en todas las direcciones. De su cuerpo salen varias alas para indicarnos la naturaleza etérea del rumor y su velocidad de propagación. Unas esquemáticas líneas urbanas, a modo de *pars pro toto*, son su radio de acción.

La desproporción fantasiosa de todas estas representaciones del enemigo interior es sin duda indicadora de cómo fue quebrándose la moral de victoria a medida que avanzaba la guerra. Pero sobre todo revela una inseguridad y un miedo muchos más profundos: la desconfianza generalizada y el progresivo aislamiento de las autoridades políticas y militares frente a una población extenuada tras casi tres años de guerra. No es de extrañar pues que, finalmente y más allá de la obvia superioridad militar, no fuera la quinta columna la que hizo caer el Madrid republicano, sino un sentimiento que se había gestado mucho antes en el espíritu de los madrileños: el miedo a la muerte y el terror a la guerra.