

Universidad CEU Cardenal Herrera
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad



El impacto de la obra de Agustí Centelles
en *Soldados de Salamina* de David Trueba y
El mar de Agustí Villaronga

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Manuel Millán Jiménez

Dirigida por:

Dra. D^a Begoña Siles Ojeda

VALENCIA
2017

AGRADECIMIENTOS

A Begoña Siles, por aceptarme como doctorando. Por enseñarme y confiar en mí. Por su dedicación y esfuerzo. Por su rigor académico. Por sus ideas, sus propuestas y sabios consejos. Y por ser un ejemplo a seguir.

A Vicente Peñafort, mi maestro y mentor. Y mi amigo. Sin él, hoy no sería lo que soy, ni este trabajo de investigación tampoco.

A Edu Grau por su inestimable ayuda. A Jaume Peracaula, por su interés en el proyecto y por abrirme las puertas de su casa. A Agustí Villaronga, a Javier Aguirresarobe y a David Trueba, por compartir conmigo sus experiencias.

A Santi y a mis compañeros de Departamento, por sus consejos y apoyo. Y a Carolina, mi profesora.

A todos los que de alguna manera han colaborado en este trabajo.

A mis alumnos. A los fotógrafos y los estudiosos de la imagen, a la gente del cine, y a todas las personas que se preocupan de mantener viva nuestra memoria, especialmente nuestra memoria visual.

A mi padre, por ser un ejemplo de erudición y pasión por aprender. A mi madre, por todo lo que da. A mis hermanos y a mi familia. Y a Mariano y Chiqui, mi familia también.

A mis hijos, Teo y Mar, por hacerme feliz cada día.

A María, mi apoyo, mi aliento y mi amor. Gracias.

Este trabajo está dedicado a la memoria de mi abuelita,
María del Carmen López Arrive (1926-2017)

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PRIMERA PARTE - Introducción

1.	Presentación del proyecto	9
2.	División del trabajo	13
3.	Objeto de estudio	14
3.1.	Agustí Centelles.....	17
3.2.	<i>El mar</i> de Agustí Villaronga	19
3.2.1.	Agustí Villaronga	21
3.2.2.	Jaume Peracaula.....	23
3.3.	<i>Soldados de Salamina</i> de David Trueba	25
3.3.1.	David Trueba	28
3.3.2.	Javier Aguirresarobe	29
3.4.	Justificación de la elección de las imágenes fotográficas y cinematográficas.....	33
3.5.	Algunas consideraciones sobre la autoría.....	34
4.	Hipótesis de trabajo.....	35
5.	Objetivos.....	35
5.1.	Objetivo general.....	35
5.2.	Objetivos específicos.....	35
6.	Metodología de análisis.....	36
6.1.	Sobre la concepción de plano, su polisemia y su identificación.....	37
6.2.	Consideraciones previas al modelo de análisis: los cuatro niveles	40
6.3.	Modelo detallado de análisis. Aplicación a imágenes fotográficas y cinematográficas.....	44
6.3.1.	Nivel contextual (A)	45
6.3.2.	Nivel morfológico (B)	49
6.3.3.	Nivel compositivo (C).....	63
6.3.4.	Nivel enunciativo (D)	80
6.4.	Entrevistas	85

SEGUNDA PARTE - Marco histórico y teórico

7.	La fotografía y el cine: vínculos y migraciones.....	86
7.1.	Pintura, fotografía, cine.....	87
7.2.	Relaciones entre fotografía y cine	88
7.3.	Fotografiar el movimiento	93
7.4.	La fotografía como referente en el cine de ficción.....	95
8.	El cine español de ficción sobre la Guerra Civil	102
8.1.	El cine español de ficción sobre la Guerra Civil durante la dictadura.....	104
8.2.	El cine español de ficción sobre la Guerra Civil durante la democracia...	107
9.	El fotoperiodismo de guerra	112
9.1.	La cobertura fotográfica de la Guerra Civil española	119
9.1.1.	Los fotógrafos comprometidos: Capa, Taro y Chim.....	121
9.1.2.	Los fotógrafos españoles en la contienda	128
10.	El caso de Agustí Centelles.....	138
10.1.	Agustí Centelles y el reportaje fotográfico de guerra.....	145
10.2.	Agustí Centelles y el cine	151

TERCERA PARTE - Análisis

11.	Análisis visual	156
11.1.	<i>El bombardeo de Lérida</i>	162
11.2.	<i>Juego de niños</i>	184
11.3.	<i>Residencia de niños refugiados</i>	200
11.4.	<i>Niños fumando</i>	215
11.5.	<i>Evacuación de Teruel</i>	228
11.6.	<i>Frente de Aragón. Republicanos</i>	244
11.7.	Imagen del plano de la mujer llorando.....	261
11.8.	Imagen del plano de los niños fumando	279
11.9.	Imagen del plano del fusilamiento	292
11.10.	Imagen del plano en el depósito de cadáveres del sanatorio.....	306
11.11.	Imagen del plano desde el autobús.....	320
11.12.	Imagen del plano de los niños jugando a la guerra	333
11.13.	Imagen del plano de la huida al exilio.....	346

CUARTA PARTE - Conclusiones

12. Conclusiones: huellas de la obra de Agustí Centelles en <i>El mar</i> y <i>Soldados de Salamina</i>	359
12.1. <i>El mar</i>	360
12.1.1. El cuerpo	360
12.1.2. Los pícaros	363
12.1.3. En el paredón	366
12.1.4. Hacia la luz	369
12.2. <i>Soldados de Salamina</i>	371
12.2.1. La mirada tras el cristal	371
12.2.2. Marcha hacia el exilio	375
12.2.3. Jugando a la guerra.....	377
12.2.4. <i>Mater dolorosa</i>	380
12.3. Las relaciones intertextuales de <i>El mar</i> y <i>Soldados de Salamina</i> con la obra de Agustí Centelles.....	384
12.4. El impacto del disparo fotográfico.....	386

QUINTA PARTE - Entrevistas y futuras investigaciones

13. Entrevistas.....	388
13.1. Entrevista a Javier Aguirresarobe.....	388
13.2. Entrevista a Agustí Villaronga.....	397
13.3. Entrevista a Jaume Peracaula.....	405
13.4. Entrevista a David Trueba	415
14. Futuras investigaciones.....	421

SEXTA PARTE - Exposiciones, filmografía y bibliografía

15. Agustí Centelles	422
15.1. Exposiciones destacadas	422
16. <i>El mar</i>	423
16.1. Ficha técnica y artística	423
16.2. Filmografía destacada de Agustí Villaronga	424
16.3. Filmografía destacada de Jaume Peracaula como director de fotografía	425

17. <i>Soldados de Salamina</i>	426
17.1. Ficha técnica y artística	426
17.2. Filmografía destacada de David Trueba.....	427
17.3. Filmografía destacada de Javier Aguirresarobe como director de fotografía.....	428
18. Bibliografía.....	430

ANEXO I - Listado de películas sobre la Guerra Civil

PRIMERA PARTE: Introducción

1. Presentación del proyecto

“Las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido. Si los vivos asumieran el pasado, si este se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. Es posible que la fotografía sea la única profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar. Una memoria así acogería cualquier imagen del pasado, por trágica, por culpable que fuera, en el seno de su propia continuidad. Se trascendería la distinción entre los usos privado y público de la fotografía”.

John Berger¹

“Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”.

Susan Sontag²

“Cuando se han rebasado siete décadas de su comienzo como rebelión militar contra la República, la guerra de España sigue despertando la misma fascinación que movió a tantos escritores, periodistas y fotógrafos a tomar las plumas o las Leicas para dejar testimonio de lo que vivían. No ha habido guerra que haya generado más cantidad de imágenes memorables, de grandes reportajes, de vibrantes transmisiones radiofónicas, de folletos, carteles, discursos,

¹ BERGER, J. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013. Págs. 62-64

² SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Random House Debolsillo, 2010. Pág. 78

novelas, poesías. Fue una enorme masa de películas, de fotos, de papel impreso con una pregunta de fondo: ¿cómo es posible?

La rebelión militar y la resistencia armada, dejadas a sus propias fuerzas, habrían terminado quizá en una gran matanza de la que los españoles hubieran tenido que salir, agotadas todas sus reservas a finales de 1936, bajo la tutela de la Sociedad de Naciones. Habría quedado así, para la memoria, como el último estallido de barbarie de un país que ya había dado ejemplo, en todo el siglo XIX, de una inagotable crueldad: "Son unos bárbaros", dijo un diplomático del Vaticano al embajador de Francia, refiriéndose al terror desatado en las dos zonas en que se rompió el territorio de la República.

Pero ese probable destino de una nación que, como escribía Francisco Ayala, no contaba para mucho en el mundo, quedó torcido desde las primeras semanas por la aviación, las tropas y las armas enviadas a los rebeldes por Alemania e Italia y la posterior intervención soviética ante el abandono de la República por las potencias democráticas. A partir de ahí, lo que se ventilaba no era solo una guerra antigua, de religión y de nación, una lucha de clases por las armas; a partir de ahí la guerra de España comenzó a ser una guerra europea en miniatura, un campo de pruebas de la guerra que se cernía de nuevo sobre Europa.

Fue esta secuencia del terror cara a cara al terror caído del cielo, de guerra de fusiles y cañones a guerra de tanques y aviones, lo que mantuvo durante meses y meses a la guerra de España en las páginas de todas las revistas ilustradas: *Life*, *Match*, *Vu*, *Regards*, *L'Illustration*. Es una guerra fotogénica, se dijo de ella: a las imágenes de muertos amontonados en cunetas, de estatuas decapitadas, de campesinos cayendo como abrazando la tierra siguieron las de paisanos destrozados en las calles, tanques despanzurrados, pueblos y ciudades arrasados, desfiles militares, obispos brazo en alto. Fue la última guerra por las grandes causas: por la religión, por el fascismo, por el socialismo, por el antifascismo, por la revolución. Cruce de todos los conflictos, los podridos ya por el tiempo y los aún no llegados a sazón.

Ahora, cuando las grandes ideas han agotado su caudal de muerte y destrucción, aquella guerra antigua en la que comenzaron a

solventarse conflictos modernos sigue mostrando, en el cine, en la literatura, en las fotos de sus muertos sin enterrar, su inagotable capacidad de fascinación con idéntica pregunta al fondo: ¿cómo fue posible? Y es entonces el momento de contar otra vez la misma historia revolviendo las viejas fotografías”.

Santos Juliá³

En mayo del año 2004, la plataforma *Salvem el Cabanyal*, organizó una gran exposición monográfica con la obra de Agustí Centelles, en el marco de *Cabanyal Portes Obertes*⁴. Parecía que todo encajaba, pues Centelles había nacido en el Grao⁵ en 1909, y fue un fotógrafo muy comprometido con sus ideales, como lo son parte de los vecinos del Cabanyal, integrantes de la plataforma, que llevan años resistiendo y luchando para que el barrio sea rehabilitado sin destruirlo.

Un estudiante de Bellas Artes, con sus estudios de fotografía ya concluidos y con una gran pasión por la imagen, tuvo la suerte de poder asistir. Aunque el montaje de la exposición era sencillo, sin pretensión alguna, la propuesta era muy ambiciosa: era la mayor exposición en volumen de fotografías realizada sobre Centelles hasta el momento, y permitía al visitante conocer, de una forma precisa y profunda, una muestra significativa de la obra de este.

Efectivamente, ese estudiante era yo. Cuando fui a ver la exposición, recomendado por un profesor, no conocía la obra de Agustí Centelles. Había oído hablar de su figura, *el Robert Capa español*⁶, pero nunca había visto nada más allá de sus, probablemente, dos imágenes más significativas⁷.

³ JULIÁ, S. “La guerra escondida en la maleta (fotografías de Robert Capa)” en *El País Semanal*, núm. 1774, 25 de septiembre de 2010. Disponible en <http://elpais.com/diario/2010/09/26/eps/1285482415_850215.htmlx>

⁴ La exposición pertenecía a la séptima edición de *Cabanyal Portes Obertes*. La exposición fue comisariada por Josep Vicent Monzó, fotógrafo y conservador de fotografía del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Participaron doce casas particulares en las que había repartidas un total de 270 obras, divididas en diversas series. *Cabanyal Portes Obertes* consiste en una propuesta expositiva que se sirve de espacios privados, algunas de las casas de los vecinos amenazadas por un posible derribo, para hacerlos públicos por un tiempo y permitir a los visitantes entrar en esas casas, y contemplar diferentes propuestas artísticas o fotográficas. *Cabanyal Portes Obertes* está organizado por la Plataforma *Salvem el Cabanyal Canyameler* en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València y la Universitat de València.

⁵ El Grao de Valencia es un barrio situado en la zona del puerto y que linda con el Cabanyal, ambos forman parte del distrito Poblados Marítimos.

⁶ Debido a la fuerza, el dinamismo y la cercanía de sus fotografías, su figura profesional ha sido tradicionalmente comparada con la de Robert Capa.

⁷ Las dos fotografías más célebres de Agustí Centelles seguramente sean *Guardias de asalto en Calle Diputación*. Barcelona, 1936, y *Mater dolorosa*, Lleida, 1937. Esta última, será además analizada en el presente trabajo.

Aunque han pasado ya más de diez años, recuerdo que las fotografías llegaron a emocionarme, forzando en mí la necesidad de saber más sobre el fotógrafo valenciano. Conseguí en una biblioteca el catálogo de la exposición⁸, que incluía textos de Joan Fontcuberta, Josep Vicent Monzó y Manuel Vicent, entre otros, además de todas las imágenes que en la exposición podían verse, y me lancé a profundizar, con alto grado de goce personal, en la vida y obra de Centelles.

Mi interés estético por el reportaje fotográfico de guerra, además de por nuestra historia reciente, entendida de un tiempo a esta parte como memoria histórica, me ha llevado de exposición a exposición, de libro a libro, de película a película, y ha acabado formando en mí un imaginario muy particular de lo que aconteció en los momentos previos, durante y después de la Guerra Civil española.

Aunque no estoy completamente seguro, es posible que mi propia construcción de ese imaginario, creado a partir de mirar fotografías y visionar películas, me haya llevado a preguntarme cómo los directores de cine, y con ellos, los directores de fotografía de sus películas, construyen sus respectivos imaginarios, para crear la imagen de la Guerra Civil en España.

No podemos entender el presente si no realizamos un rescate del pasado. Y además, son las imágenes y lo imaginario la base de la construcción del pensamiento, del sentimiento y de la acción.

Es por ello que me lancé a la investigación de este trabajo. La idea, atractiva desde un principio, estaba clara: ver de qué manera las fotografías tomadas en conflictos bélicos habrían intervenido en la concepción estética de las películas sobre esas guerras. En particular, cómo la obra de Centelles ha impactado -como las bombas, los proyectiles o los disparos lo hacen en el campo de batalla- en el cine español sobre la Guerra Civil.

Además, mi carrera profesional, desde hace ya algunos años, planea principalmente sobre la docencia de la fotografía en estas dos vertientes: la captura de la imagen fija y la fotografía cinematográfica, es decir, el registro de imágenes en movimiento. En esta última, con mis estudiantes de dirección de fotografía, y probablemente debido a mi formación y a mi bagaje profesional anterior, siempre parto de premisas técnicas y teóricas de fotografía, destacando en muchas ocasiones la relación imbricada e indisoluble entre estos dos medios, la fotografía y el cine. Realizar un estudio sobre esta relación, pero intentar plantearla desde una perspectiva distinta a la simple herencia técnica de un medio a otro, se ha convertido en un anhelo personal.

⁸ VV.AA. *Agustí Centelles. VII Cabanyal Portes Obertes. Catálogo de la exposición*. Valencia, Plataforma Salvem el Cabanyal Canyamellar-Cap de França, 2004.

En el preciso momento de escribir estas líneas, se está preparando en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad la exposición *Tot Centelles*, que consta de más de cien copias positivadas de los negativos originales y está organizada por la Fundación Pablo Iglesias y comisariada por José Aleixandre. El montaje, ya expuesto en varias ciudades, contará para su inauguración⁹ con Octavi Centelles, hijo del fotógrafo, y aprovechando su estancia en Valencia pude citarme con él para mantener una conversación y presentarle esta tesis doctoral.

2. División del trabajo

El presente trabajo queda, entonces, dividido en seis grandes partes.

En la primera, a modo de introducción, hemos presentado el proyecto y las motivaciones personales y teóricas que nos han llevado a esta investigación. Incluiremos el objeto de estudio y su justificación, la hipótesis planteada, los objetivos que a partir de ella se derivan y la metodología de análisis.

La segunda parte, constituirá un marco histórico y teórico que pretende ser una aproximación a las posibles relaciones entre fotografía y cinematografía, huyendo, en la medida de lo posible, de la relación más primaria que existe entre ambas, que sitúa al cine como heredero técnico de la fotografía, y centrándonos en otro tipo de relaciones, *a priori* más sutiles. En esta parte, se contextualizará históricamente también la figura de Agustí Centelles y el tratamiento de la Guerra Civil dado por el cine español.

En la tercera, realizaremos el análisis de las imágenes fotográficas y cinematográficas, según la metodología propuesta.

La cuarta parte contendrá las comparaciones entre los resultados de los análisis de las imágenes, presentados a modo de conclusión, así como las reflexiones que dan respuesta a la hipótesis planteada.

En la quinta parte, incluiremos las entrevistas originales realizadas a los directores y a los directores de fotografía de los filmes objeto de estudio, y plantaremos las posibles líneas de investigación futuras.

Para terminar, en la sexta parte se incluirán las exposiciones y publicaciones destacadas de Agustí Centelles y las respectivas filmografías de los directores y los directores de fotografía

⁹ La exposición se inauguró el 16 de febrero de 2017 y está comisariada por José Aleixandre.

de los filmes objeto de estudio. También se incluirán aquí las fichas técnicas y artísticas de las dos películas analizadas. Esta parte, además contendrá la bibliografía consultada para la realización de esta tesis doctoral.

A modo de anexo incluiremos el listado de películas de cine español sobre la Guerra Civil, que sirvió para comenzar nuestra aproximación al objeto de estudio, y constituye una visión global de las ficciones cinematográficas realizadas sobre el conflicto.

3. Objeto de estudio

La presente investigación se centra en torno a las posibles relaciones plásticas de las fotografías de Agustí Centelles i Ossó con dos largometrajes de ficción del cine español sobre la Guerra Civil española, *El mar*, de Agustí Villaronga (2000) y *Soldados de Salamina*, de David Trueba (2003).

La relevancia de la obra de Agustí Centelles, particularmente la correspondiente a su cobertura como fotoperiodista de la Guerra Civil, ha situado al fotógrafo como uno de los más importantes profesionales que fotografiaron el conflicto. Esta es la principal razón de escoger, como parte del presente objeto de estudio, al citado fotógrafo.

Aunque parte de la obra de Agustí Centelles fue publicada en periódicos y revistas de la época, no es hasta la muerte de Franco cuando el fotógrafo trae de vuelta su archivo a España. La obra de Centelles empieza a ser conocida una década después de la primera exposición que se realiza con imágenes de su archivo, *Imatges d'un reporter* en la sede de Convergència Democràtica de Catalunya, en Barcelona en 1978. Después, en 1984, Agustí Centelles recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. Y es en 1988 cuando una relevante exposición, *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista* en la Fundació Caixa de Catalunya de Barcelona, de la que se editó un catálogo que sigue siendo una de las obras de referencia sobre el fotógrafo, puso en valor la obra de Centelles. A esto le siguió una exposición retrospectiva, *Agustí Centelles* en el IVAM, en Valencia en 1991. Por ello consideramos que fue en los años noventa cuando la fotografía de Centelles pasó a formar parte del imaginario visual de otros fotógrafos y de directores de fotografía y realizadores cinematográficos. Por esta razón, consideramos interesante rastrear la filmografía sobre la Guerra Civil a partir del año 1988, cuando empieza a ser conocida la obra del fotógrafo.

Para iniciar ese rastreo se realizó un visionado de sesenta películas¹⁰ de producción española¹¹ sobre la Guerra Civil (con esta temática como eje, o al menos que una parte de ellas estuviera ambientada en España desde 1936 a 1939 o que tocaran el tema tangencialmente) estrenadas desde 1978, año de la primera exposición de Centelles.

A partir de este visionado se seleccionaron las dos películas mencionadas, *El mar* de Agustí Villaronga y *Soldados de Salamina* de David Trueba, puesto que se hallaron ciertas características en ellas que las hacían especialmente significativas para este estudio. La lectura de la bibliografía, el visionado de la filmografía y la contemplación y estudio de las fotografías de Centelles y de otros reporteros¹² que cubrieron la Guerra Civil, nos permitió tener un bagaje para apreciar una posible relación icónica de ciertos planos de los respectivos filmes con algunas imágenes del fotoperiodista Agustí Centelles.

Una relación, en el caso de *El mar*, corroborada, entre otros teóricos, por Jacques Terrasa que afirma que:

“La iluminación expresionista de Jaume Peracaula acentúa la dura geometría de las galerías subterráneas. El claroscuro, la alineación de las losas, las perspectivas sombrías, el juego de los picados y contrapicados crean un espacio laberíntico por donde circulan esos jóvenes zombis: *esser viu i mirar com si fos un enterrat*. Por fin, los segundos anteriores a los fusilamientos nos hacen pensar en una composición de Agustí Centelles, *Juegos de niños*, una foto fechada también de este verano del 36, en la que unos niños imitan un pelotón, listos para disparar sobre tres compañeros con unas armas de madera. A diferencia de los niños de Centelles que imitan a los padres *de broma*, aquí, en la ficción de Villaronga, los niños se conforman

¹⁰ Listado: “La Guerra Civil española en el cine. Antecedentes, contienda y consecuencias en films de ficción y documentales” de Enrique Martínez-Salanova Sánchez e Ilda Peralta Ferreyra, Universidad de Huelva. En un primer momento, se utilizó esta serie de películas para aproximarnos al objeto de estudio. En el listado, desde la muerte de Franco, se detallan sesenta y tres largometrajes. Este listado incluye también películas documentales, aunque estas se excluyeron del visionado previo. Incluimos el documento con el listado en el trabajo. Más tarde, se decidió completarlo con las películas citadas en MONTERDE, J. E. “Ficciones Bélicas: ausencias y presencias” en CASTRO DE PAZ, J. L. (dir.) y CASTRO DE PAZ, D. (coord.) *Cine + Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2009. Págs. 241-256, que nos llevó al visionado, entre otros filmes de *El mar* (A. Villaronga, España, 2000) y *El laberinto del fauno* (G. Del Toro, España, 2006), por considerar que podrían ser interesantes para nuestro estudio, siendo conscientes de que en este listado original no estaban incluidos. El listado está disponible on-line en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm> [Consulta 15 nov 2016]

¹¹ Se incluyó en el visionado las películas en las que parte de la producción fuese española.

¹² Se ha visionado para la realización del presente trabajo gran número de fotografías de Agustí Centelles, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour, Alfonso, Los Hermanos Mayo, Josep Brangulí, Luis Escobar, Santos Yubero, Albergo y Segovia, entre otros fotógrafos, así como fotografías de autores desconocidos.

con observar a los adultos. Desgraciadamente el juego mimético irá por otros derroteros en la segunda parte del siniestro quiasmo, cuando empiecen a imitar a *los mayores* de un modo mucho más cruel de lo que hacían los chavales fotografiados por Centelles”¹³.

Para la elección de *Soldados de Salamina*, un motivo determinante fue encontrar, en la película, una cita literal¹⁴ de la fotografía de Agustí Centelles *Mater dolorosa*, tomada durante el bombardeo de Lleida en 1937.

Son dos largometrajes de ficción que están enmarcados en dos diferentes ámbitos del cine español. *El mar*, de Agustí Villaronga es una muestra de cine independiente de autor¹⁵, sin embargo, *Soldados de Salamina* de David Trueba podríamos decir que roza las premisas del *cinéma vérité*. El discurso cinematográfico de esta película es un híbrido entre el documental y la ficción. Cabe destacar, además, que ambos largometrajes son adaptaciones de sendas novelas homónimas: *Soldados de Salamina*¹⁶ de Javier Cercas y *El mar*¹⁷ de Blai Bonet.

Los dos filmes han obtenido el reconocimiento de la crítica, de los profesionales de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y del público¹⁸. Ambos títulos han recibido varios importantes premios, destacando además las dos por su fotografía. *El mar* consiguió, entre otros, el premio Manfred Salzberg a la innovación en el Festival de Berlín en 2000 y fue candidata en los premios Goya a la mejor fotografía. *Soldados de Salamina* fue candidata a 8 premios Goya, de los cuales recibió el de mejor fotografía, por el trabajo de Javier Aguirresarobe. Además, fue la película seleccionada por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España para aspirar al Oscar a la mejor película extranjera de 2004, aunque finalmente no pudo optar al citado galardón. Por otra parte,

¹³ TERRASA, J. “La Guerra Civil en Mallorca, ¿una amnesia nacional?. Reflexiones en torno al incipit de la película *El Mar* (1999) de Agustí Villaronga” en BERTHIER, N., y SEGUIN, J. C. (coord.) *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007. Pág. 285

¹⁴ *Mater dolorosa*, la fotografía de Agustí Centelles, aparece en una secuencia en la pantalla de un ordenador cuando uno de los personajes está mirando fotografías de la Guerra Civil.

¹⁵ Entendemos como cine de autor un tipo de creación cinematográfica en la que la figura del director cobra gran importancia, participa en la creación del guion, y en la que proyecta su propio universo plástico y estético. Se trata de un término que se utiliza para calificar producciones muy diversas.

¹⁶ CERCAS, J. *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.

¹⁷ BONET, B. *El mar*. Valencia, Tres i Quatre, 1988.

¹⁸ *Soldados de Salamina* contó con 433.290 espectadores, y recaudó algo más de dos millones de euros. Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (Boletín informativo 2009, Largometrajes españoles con mayor número de espectadores y con mayor recaudación). *El mar*, no obstante, recaudó 221.758 €. Fuente: ALLBRITON, D. “Recovering Childhood: Virulence, Ghosts, and Black Bread” en *Bulletin of Hispanic Studies* #91. Liverpool, Liverpool University Press, 2014.

Soldados de Salamina fue un largometraje con gran calado entre la sociedad española, debido no solo a su éxito en taquilla, sino a su repercusión en medios de comunicación¹⁹.

Se da la circunstancia de que los dos filmes objeto de estudio pertenecen a la década del 2000. Esto podría ser debido a que la obra de Centelles empieza a consolidarse como un referente visual a partir de la década de los noventa, después de sus dos primeras exposiciones importantes, tal y como hemos señalado.

3.1. Agustí Centelles

Agustí Centelles i Ossó es considerado el mejor fotoperiodista español de los que cubrieron la Guerra Civil. Tal y como Publio López Mondéjar afirma:

“Centelles se ha convertido en el reportero español más famoso de la época debido precisamente a sus fotografías de la Guerra Civil. Durante mucho tiempo se ha mantenido –el propio Centelles lo ha repetido en numerosas ocasiones– que él fue el único que trabajó las calles de Barcelona durante los combates callejeros del 19 de julio, ignorándose pertinazmente la labor de Torrents, Gonsanhi, Reisner y Namuth. En cualquier caso, de él son las mejores imágenes, las más intensas y dramáticas, y las que han quedado como símbolos emblemáticos de aquella sangrienta jornada (...) Su obra, recuperada tras casi treinta años de haber permanecido oculta en un pueblo francés, ha quedado como la más estremecedora y representativa de la Guerra Civil española”²⁰.

Además, López Mondéjar señala que desde que comenzó la Guerra Civil en España, el 19 de julio de 1936, hasta que terminó la Guerra Civil el 1 de abril de 1939, “los fotógrafos, no obstante, continuaron realizando su trabajo (...) entre ellos destacaron Alfonso Sánchez García, Albero y Segovia, y, sobre todos ellos, Agustín Centelles”²¹.

¹⁹ EHRLICHER, H. “Batallas del recuerdo. La memoria de la guerra civil en *Land and freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)” en POHL, B y TÜRSCHMANN, J (Eds.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007. Pág. 287

²⁰ LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona, Lunwerg Editores, 2005. Pág. 300

²¹ LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Ibid.* Pág. 300



Figura 1. Agustí Centelles. *Soldado republicano*. Aragón, 1937.

Cabe recordar que la maleta con el archivo de Agustí Centelles, con más de cinco mil negativos en su interior, permaneció durante treinta y dos años oculta²² en un granero en Carcasona (Francia), donde el propio fotógrafo la escondió con ayuda de unos amigos que vivían allí, para evitar represalias una vez terminada la guerra, pues consideró, entre otras cosas, que gracias a sus imágenes se podría identificar a gran cantidad de personas que lucharon o colaboraron con el bando republicano.

Sobre la relevancia de Centelles, afirma Elvira que “si analizamos las imágenes de la contienda, encontramos muchas sin firmar, como las de la estupenda colección de la revista francesa *L'illustration*. Sin embargo, entre aquellas de las cuales consta la autoría destacan las de Gerda Taro, David Seymour y, sobre todo, las de Capa y Centelles. Este último, disponía también de una Leica y, al igual que Capa, fotografiaba de muy cerca”²³.

²² GREEN, J. “Agustí Centelles: la forja de un periodista gráfico” en VV.AA. *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista, catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988. Pág. 174

²³ ELVIRA, P. *La Guerra Civil española: Imágenes para la historia*. Madrid, Lunwerg, 2011. Pág. 17

3.2. *El mar* de Agustí Villaronga

*El mar*²⁴ es un largometraje de ficción, basado en una novela de Blai Bonet del mismo título, realizado por Agustí Villaronga y estrenado en el año 2000.

Tras dos largometrajes de encargo, *Tras el cristal* (1985) y *El niño de la luna* (1988), la realización y posterior estreno de la película se consideró como la vuelta de Villaronga al cine de autor, y le permitió regresar a la representación cinematográfica de un mundo propio que posteriormente ha continuado desarrollando con filmes como *Pa negre* (2010). Pilar Pedraza, en su libro sobre Villaronga, comenta:

“Está basada en la novela del mismo título de Blai Bonet, *El mar* (1958), en la que se perciben las huellas de la influencia de Georges Bernanos, en especial de *Les grands cimetières sous la lune* (1938). Entre otras obras literarias relacionadas con los temas de esta película se cuentan las novelas de Camilo José Cela *Pabellón de reposo* (1943) y Arthur Schnitzler *Morir* (1895). Los guionistas de la película de Agustí Villaronga –Biel Mesquida, Antoni Aloy y el propio director– son muy fieles a la difícil novela de Blai Bonet y al mismo tiempo crean un mundo propio terrible y apasionado”²⁵.

Aunque el filme no trata estrictamente sobre la Guerra Civil española, la primera parte de este transcurre durante la guerra. Son las consecuencias de haber vivido ese conflicto y la férrea represión posterior los asuntos que vertebran la trama. En la primera parte del largometraje, los niños protagonistas reproducen la misma guerra que estaban haciendo sus padres, con un funesto y terrible final de ese primer acto. En ese sentido, Pedraza afirma:

“Los prólogos de sus películas son exquisitas piezas que condensan el horror de lo que se avecina y también el elemento latente que

²⁴ Sinopsis: Manuel Tur (Bruno Bergonzini) y Andreu Ramallo (Roger Casamayor) son niños cuando la Guerra Civil estalla en la isla de Mallorca. Su primer encuentro con la cruenta realidad de la guerra se produce al presenciar la violencia de los fusilamientos frente a la tapia del cementerio. El hijo de uno de esos fusilados, su amigo Pau (Toni Miquel), decide vengar la muerte de su padre, y mata al hijo del hombre que lo asesinó. Manuel, Andreu y Francesca (Antònia Torrens), una niña enamorada de Andreu, presencian la escena. Pau huye y acaba suicidándose. Transcurridos diez años, Manuel y Ramallo vuelven a encontrarse en un sanatorio –donde trabaja Francesca, ahora como monja– para enfermos de tuberculosis, situación que afrontan de manera diferente: Ramallo procura olvidar la enfermedad mientras que Manuel se refugia en la religión. La amistad entre ellos se basa en la fascinación que siente Manuel por la vitalidad de Ramallo y en la admiración de este por la entereza de Manuel. Pero poco a poco las creencias religiosas de Manuel entran en crisis al darse cuenta de que lo que siente por Ramallo es algo más que amistad.

²⁵ PEDRAZA, P. *Agustí Villaronga*. Madrid, Akal/Cine, 2007. Pág. 108

volverá reptando a lo largo de la obra y actuará como detonante del mecanismo siniestro”²⁶.

La película recibió el premio Manfred Salzgeber en el festival internacional de cine de Berlín en 2000, y fue nominada a mejor fotografía en los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y en los premios Goya²⁷. Obtuvo también el premio a la mejor fotografía y a la mejor película en el Festival de Melilla.

Jaume Peracaula es, en este caso, el director de fotografía del filme. El propio Peracaula, en una entrevista habla así de su trabajo y del de Villaronga en el filme:

“En el caso de *El mar*, fue la crítica la que destacaba su fotografía, diciendo que parecía pintura, pero tampoco eligieron ninguna referencia en concreto. Con esta en especial me siento muy feliz. Es cierto que hay planos que parecen hechos con pincel o con plumilla (...) me encanta esta película porque le dediqué mucho trabajo. Y porque Agustí hizo un trabajo excepcional: supo sacar de una historia durísima, una poesía sin concesiones. Estaba muy estudiado, muy trabajado”²⁸.

En cuanto a su relación con Agustí Villaronga, en otra pregunta de la misma entrevista contestando con qué directores trabaja mejor y si siente preferencia por alguno de ellos, Jaume Peracaula responde:

“Trabajar con Agustí Villaronga ya es más complicado. Lleva un guion de hierro, con un *storyboard* muy preciso y estudiado; es muy perfeccionista. Discutimos mucho, pero son discusiones que derivan en una gran creatividad. El trabajo con él no es precisamente cómodo, exige siempre el máximo de cada persona, aun conociendo las limitaciones que suelen tener sus producciones. Por otro lado, quiere que lleve la cámara además de hacer la foto, con lo que mi trabajo es

²⁶ PEDRAZA, P. *Ibid.* Pág. 50

²⁷ En los premios Goya, Antònia Torrens también fue nominada a mejor actriz revelación.

²⁸ NAVARRO, P. *Jaume Peracaula, la subjetividad de la luz. Trabajo de fin de carrera de la Escuela Superior de Fotografía e Imagen CEU San Pablo*. Valencia, ESFI-CEU, 2002. Pág. 105. Creemos conveniente matizar el interés de este trabajo, y justificar por qué hemos decidido utilizarlo. El trabajo es una extensa entrevista original, realizada por Navarro al director de fotografía Jaume Peracaula. Como tal, está exento de valoraciones o sustento teórico, es tan solo una transcripción literal de lo hablado. Consideramos esta entrevista interesante para el trabajo.

doblemente agotador. Pero, en cambio, a nivel creativo, es con el que más me gusta trabajar. Quizá sea por los temas que trata, más o menos duros y escabrosos, que deben ser tratados de forma diferente. A veces, más que mostrar, dejo que se intuya lo que está pasando. Creamos ambientes muy concretos para los que utilizo mucho el claroscuro, como si de una pintura se tratara”²⁹.

En la citada entrevista, respondiendo a si ha trabajado con algún director realmente volcado en la fotografía, Peracaula afirma: “El caso de Agustí Villaronga es un caso excepcional. Entiende mucho de fotografía y de movimientos de cámara, sabe perfectamente todo lo que se puede y no se puede hacer. A veces pide cosas muy complicadas, pero, si lo ha pensado, seguramente se podrá hacer, en raras ocasiones se equivoca”³⁰.

3.2.1. Agustí Villaronga

“Y si hay que caracterizarle como algo o por algo, nosotros somos partidarios de unir a su arte un adjetivo que emana de él y le hace, creemos, auténtica justicia: siniestro. No en el sentido peyorativo de macabro, sino en el sentido freudiano que se refiere a la inquietante extrañeza, al retorno de lo reprimido”.

Pilar Pedraza³¹

Agustí Villaronga Riutort³² es un director de cine, guionista y actor, nacido en Mallorca en 1953.

Proviene de una familia de artistas, sus abuelos eran artistas titiriteros. Su padre, no obstante, fue cartero en Palma, donde se trasladó después de haber combatido en la Guerra Civil. Su madre era ama de casa.

²⁹ NAVARRO, P. *Ibid.* Pág. 129

³⁰ NAVARRO, P. *Ibid.* Pág. 140

³¹ PEDRAZA, P. *Op.cit.* Pág. 15

³² Los datos biográficos y relacionados con su obra están extraídos de PEDRAZA, P. *Ibid.* Págs. 9-13

Sus estudios en un colegio de jesuitas “le han proporcionado, como a Luis Buñuel, un rico material iconográfico del acervo religioso católico, y han marcado surcos fructíferos para su obra en su sensibilidad, ya de por sí rica y atormentada”³³.

Su vocación por el cine despierta en la adolescencia, y “se entrega a lecturas teóricas de carácter semiótico que le sobrepasan, pero le hacen considerar el cine como arte y medio de expresión más que como mero entretenimiento”³⁴.

Aunque trató de empezar su formación en cine en Los Ángeles y en Roma, termina instalándose en la Barcelona de los años setenta. Se licencia en Historia del Arte y comienza a trabajar como actor en una compañía de teatro. Su primera responsabilidad en el mundo profesional del cine viene de la mano del productor Pepón Corominas, amigo personal, cuando le propone encargarse del vestuario en *La plaza del Diamante* (*La plaça del Diamant*, F. Betriu, 1982), y asume la dirección artística del filme junto a Francesc Candini y Josep Rosell. Anteriormente había participado en equipos de arte de otras películas, como *Barcelona sur* (J. Cadena, 1981), también producida por Corominas y con fotografía de Jaume Peracaula.

Hasta entonces, ya había realizado tres cortometrajes: *Anta Mujer* (1976), *Laberint* (1980) y *Al Mayurka* (1980), fotografiados por Jaume Peracaula.

En 1986 dirige su primer largometraje, *Tras el cristal*, con diversas selecciones, premios y nominaciones³⁵, que le permitirían seguir rodando largometrajes en el futuro. En 1989 realiza *El niño de la luna* con la que consigue tres premios Goya³⁶, entre ellos el mejor guion original en 1990.

Realiza en 1992 el documental *Al-Andalus: las artes islámicas en España*, y en 1995 dirige un capítulo de la serie de adaptaciones de la obra de Georges Simenon, titulado *El pasajero clandestino*. Más adelante, en 1997 realiza *99.9*, con fotografía de Javier Aguirresarobe. En 2000, dirige *El mar*, adaptación de la novela homónima de Blai Bonet, que es objeto de la presente investigación.

³³ PEDRAZA, P. *Ibid.* Pág. 9

³⁴ PEDRAZA, P. *Ibid.* Pág. 9

³⁵ Fue mejor ópera prima en la Semana de Cine Español de Murcia de 1986 y en los premios Sant Jordi de 1988. Nominada en Fantasporto 1987 y en el Chicago International Film Festival de 1986, en ambos a mejor película internacional. Fue seleccionada en la Berlinale de 1986.

³⁶ En los Goya de 1990 obtuvo tres premios: mejor guion original, mejor diseño de vestuario y mejor maquillaje y peluquería. Obtuvo además siete nominaciones, entre ellas mejor película, mejor director y mejor dirección de fotografía. Aunque la película fue premiada por la Academia y bien tratada por la crítica, no obtuvo un gran éxito de público.

Entre encargos y proyectos personales continúa su carrera, dirigiendo cortometrajes, TV movies, capítulos de series, y co-dirigiendo el largometraje *Aro Tolbukhin, en la mente del asesino* (Racine, I. P., Villaronga, A. y Zimmermann, L., España, 2002).

Es en 2010, con *Pa negre*, largometraje que le vale la consecución de 9 premios Goya³⁷, cuando su estigma de director *maldito* o al menos, situado en los márgenes del cine español, comienza a desaparecer. El éxito sin precedentes, en cuanto a crítica y público, supone su consagración como uno de los grandes directores de cine en España.

Ha rodado desde entonces, entre otros trabajos, dos largometrajes más *El rey de La Habana*, en 2015 e *Incerta glòria*, cuyo estreno está previsto para 2017.

3.2.2. Jaume Peracaula

Jaume Peracaula Roura³⁸ es un director de fotografía español, nacido en 1945, en plena posguerra, en Salt (Girona).

De niño ya se entretenía con el operador que proyectaba películas de Charlot y El Gordo y el Flaco en la calle donde vivía. Este operador, Esteve Gubau, que tenía un almacén taller donde reparaba los proyectores de los cines que poseía, probaba su funcionamiento sobre la fachada de su casa familiar. Llegó a regalarle trozos de película, y es considerado por el propio Peracaula como su primer maestro.

Después tuvo que irse a vivir con sus abuelos. Su abuelo, gran aficionado al cine, lo llevaba todos los martes a Port de La Selva (Girona), caminando más de una hora, para ver proyecciones de películas en un garaje.

A los doce años rueda su primer cortometraje, en 16 mm, como guionista, cámara y director en el Departamento de Humanidades de la Universidad Laboral de Tarragona, donde estaba becado. En la biblioteca de la Universidad Laboral, su interés por el cine le hizo devorar gran cantidad de libros de teoría cinematográfica.

Comienza a interesarle también la fotografía y entre 1958 y 1962 participa en diversos concursos fotográficos en los que obtiene destacados premios.

³⁷ En los Goya 2011, *Pa negre* obtuvo 9 estatuillas: Mejor Director (Agustí Villaronga), Mejor Actriz de Reparto (Laia Marull), Mejor Actor Revelación (Francesc Colomer), Mejor Actriz Revelación (Marina Comas), Mejor Guión Adaptado, Mejor Película, Mejor Fotografía (Antonio Riestra), Mejor Dirección Artística (Ana Alvargonzález) y Mejor Interpretación Femenina Protagonista (Nora Navas), además de 5 nominaciones más.

³⁸ Datos biográficos extraídos de HEREDERO, C. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994. Págs. 477-509, y de NAVARRO, P. *Op. cit.* Págs. 9-41

Poco después forma un grupo, que más tarde se llamaría Escuela de Gerona, junto a Jordi Lladó, Jordi Sarasa, que poseía una cámara de 16 mm, y Jesús Portas, con la intención de hacer cine. En 1962 rueda *El pobret*, junto a Lladó, que lo dirige, y obtiene el Primer Premio en el Festival de Cine Amateur de Blanes. En 1963 realiza su primer trabajo serio, el largometraje *Amor adolescente* (J. Lladó, 1966), como director técnico.

Realizó un meritoriaje en *La piel quemada* (J.M. Font, 1967) que supuso su primer contacto con el mundo profesional del cine.

Entre 1965 y 1975 trabaja en Televisión Española, en su delegación de Barcelona, como cámara de cine, al tiempo que realiza diversos encargos como realizador. Desde 1969 se integra en el equipo que cubría el festival de Eurovisión, con lo que pasa a trabajar con las televisiones más prestigiosas de Europa y sus equipos de cámara.

En 1975 dirige la fotografía en el primer cortometraje de Villaronga, *Anta mujer*, ya en 35 mm. Poco después dirige por primera vez la fotografía de un largometraje documental, *El asesino de Pedralbes* (G. Herralde, 1978). En 1980 filma su primer largometraje de ficción, *Mater amatísima* (J.A. Saldot, 1980), de bajo presupuesto y rodado en 16 mm. La película que considera definitiva en su carrera es *Tras el cristal* (A. Villaronga, 1987). Ha dirigido la fotografía en gran cantidad de largometrajes, entre las que podemos destacar *El niño de la luna* (A. Villaronga, 1989), *El color de las nubes* (M. Camus, 1997) por la que obtuvo un premio Goya a la mejor fotografía, *La hora de los valientes*, (A. Mercero, 1998), *El mar* (A. Villaronga, 2000) o *Azaña* (S. San Miguel, 2008)

Combinándolo con su trabajo como director de fotografía en cine, a partir de 1983 colabora en la gestación y puesta en marcha de la televisión autonómica TV3, Televisió de Catalunya, haciéndose cargo del Departamento de Enseñanza de la Imagen y con colaboraciones en varios programas como *Ángel Casas show*³⁹. Es miembro de la Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica (A.E.C.).

³⁹ CASAS, A. (dir.) *Ángel Casas show*. TV3. 1984-1988. *Talk show* emitido en TV3 desde 1984 a 1988, presentado y dirigido por Ángel Casas, una de las estrellas de la cadena autonómica en sus primeros años.

3.3. *Soldados de Salamina* de David Trueba

Soldados de Salamina es un largometraje de ficción realizado por David Trueba en 2002 y estrenado en España el 21 de marzo de 2003. Está basado en una novela homónima⁴⁰ escrita por Javier Cercas en 2001. El propio Cercas afirmaba entonces:

“Hace ahora año y medio David Trueba me llamó para decirme que quería hacer una película basada en mi novela *Soldados de Salamina*. Como conocía las películas y las novelas de David, acepté sin pensarlo dos veces, porque pensé que él podría convertir mi novela en una buena película. Ahora, cuando he visto la película, me equivoqué, la película no es buena: es espléndida; es decir: divertida, astuta, inteligente, emocionante y necesaria. Añadiré, por si acaso, que, precisamente porque la película traiciona en ciertos aspectos la letra de la novela, es profundamente fiel a su espíritu. O dicho de otro modo, me siento orgulloso de haber escrito una novela que le ha servido a David Trueba para filmar esta película”⁴¹.

La película fue candidata a ocho premios Goya de la Academia de 2004, aunque al final solo obtuvo uno, el de mejor fotografía, a cargo de Javier Aguirresarobe. Fue seleccionada también para representar a España en los premios Oscar. Fue mejor guion del Festival Internacional de Cine de Copenhague, en 2003. Ganó los premios a mejor fotografía y mejor montaje del Círculo de Escritores Cinematográficos en 2004. En los premios de la Asociación de Cronistas del Espectáculo de 2004 obtuvo los de mejor película, mejor actriz protagonista para Ariadna Gil, mejor actor secundario para Joan Dalmau, y mejor director.

El trabajo de Javier Aguirresarobe en *Soldados de Salamina*, como hemos comentado anteriormente, le valió la consecución del premio Goya a la mejor fotografía. Rodada en 16 mm y pasada a 35 mm por intercopia⁴², combina imágenes de archivo de la guerra, las secuencias de guerra creada para la ficción y las secuencias del presente. Sally Faulkner, en

⁴⁰ El título alude a la histórica batalla de Salamina, un combate naval en el que la flota ateniense venció a la persa, aunque el argumento de la novela y el filme solo tenga que ver de forma metafórica con esta batalla. Este episodio bélico era uno de los temas de interés del escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas, uno de los personajes alrededor de los cuales se construye la trama de la novela y la película.

⁴¹ *Soldados de Salamina Pressbook*. Disponible en: <<http://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> [Última consulta 25 ene 2015]

⁴² La idea de rodar en 16 mm responde al interés de Trueba y Aguirresarobe de que algunas secuencias, sobre todo las que contienen los testimonios de "los amigos del bosque", se acerquen a un tipo de imagen de cine documental.

su artículo “Lola Cercas en *Soldados de Salamina*”, sobre la importancia del papel de la protagonista en la película, habla así de la dirección de fotografía del filme:

“Javier Aguirresarobe, el cinematógrafo de Trueba que acababa de trabajar con Alejandro Amenábar en *Los otros*, y que ganó un Goya por su trabajo en *Soldados de Salamina*, nos hace presenciar la atrocidad con breves secuencias de entre 3 y 8 segundos cada una, donde la cámara en mano parece rozar la tierra empapada de lluvia y los cadáveres, cuya inercia contrasta con el movimiento de la imagen. Estas secuencias se mezclan con los títulos de crédito que aparecen y desaparecen flotando en la pantalla, y termina con una secuencia de un minuto, en la cual la cámara inclina hacia arriba y parece escaparse entre los arbustos, tal como hizo Sánchez Mazas a finales de la Guerra en 1939. Tras presenciar tales imágenes, el espectador espera, y necesita, un contexto para interpretarlas, y la secuencia siguiente se lo brinda. Con el mismo movimiento de la cámara, Aguirresarobe explora el piso de Lola, y finalmente nos introduce a ella. Entendemos que esta persona va a dar sentido a las imágenes del fusilamiento a través de su escritura porque la primera vez que la vemos está sentada delante del ordenador escribiendo. Es más, nos damos cuenta de que existe un vínculo entre la escritora y el falangista más allá del tiempo, ya que Aguirresarobe retrata la desaparición de él, y la aparición de ella, de la misma manera: la inclinación de la cámara”⁴³.

El largometraje⁴⁴, al igual que la novela, pretende ser un intento más de reconciliación a través de la metáfora del perdón del miliciano al falangista. Autores como Francisco Javier Moral Martínez defienden que:

⁴³ FAULKNER, S. “Lola Cercas en *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)” en *Historia Actual Online*, N°15, 2008. Pág. 166

⁴⁴ La sinopsis de la película nos presenta a Lola Cercas (Ariadna Gil), una profesora universitaria y escritora que ha dejado de escribir. Ella rastrea, a instancias de la editorial con la que colabora, una historia real ocurrida casi al finalizar la Guerra Civil: el escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas es trasladado para ser fusilado junto a otros prisioneros, pero consigue huir, en la confusión del fusilamiento en masa, por el bosque y esconderse. Al parecer, un soldado de los que peinaban la zona en su busca lo encuentra, pero deja que se marche. La novelista, durante toda la película, trata de recomponer las piezas de esta historia, llena de contradicciones y personajes enigmáticos.

“El film evita el posicionamiento político o partidista para centrarse en los personajes y su drama personal –la Guerra Civil es apenas un fondo amortiguado–, se proclama con toda claridad desde la primera imagen. La cámara recorre la superficie de un paraje boscoso, grisáceo. Los restos de vestimentas y unos cartuchos dispersos por el suelo dan paso a una montaña apilada de cadáveres. Acompañado por unos compases lastimeros, el aparato rodea los cuerpos hasta que, dejándolos atrás, se introduce en unos arbustos hasta fundir a negro. Ningún indicio ha permitido al espectador saber quiénes eran esos muertos ni cuáles sus delitos. La supuesta responsabilidad del acto concreto, hemos de suponer que se trata del grupo fusilado del que escapó Sánchez Mazas una vez asistimos más tarde a la ejecución, es despojada de cualquier juicio concreto. La ausencia de símbolos distintivos en este primer plano, es corroborada por la reflexión abstracta sobre las guerras que es puesta en boca de uno de los personajes algo más tarde: siempre pierden los mismos”⁴⁵.

En este sentido cabe destacar las palabras de Hanno Ehrlicher, que no duda en afirmar que:

"Soldados de Salamina, en definitiva, ni se apunta al olvido que marcó la fase de la transición ni se opone directamente, pues, en realidad, no aboga por una recuperación material de la memoria en sí. Por encima de esta alternativa y por encima también de la dolorosa pregunta del porqué de los hechos pasados, la película propone una memoria colectiva basada en el deseo y la imaginación subjetiva como terapia eficaz para superar los viejos traumas. En vez de recordar pérdidas irreparables se utiliza el potencial narrativo de la cinematografía para crear un consenso memorial emotivo que sirve de prótesis sustitutiva y demasiado ideal”⁴⁶.

No obstante, también existen opiniones que tachan la obra de Trueba de maniquea y simplista con relación a los hechos históricos, como escribe Tomás Valero Martínez:

⁴⁵ MORAL MARTÍN, F. J. “Los perdedores de la Guerra Civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria” en *Zer*, Vol.17-Nº32, 2012. Pág. 177

⁴⁶ EHRLICHER, H. *Op. cit.* Pág. 301

“Con todo, la indulgencia del soldado redentor que tanta admiración despierta en la protagonista de la obra, da a entender que la llegada al poder del franquismo y de algunos de sus máximos exponentes – entre los que se cuentan, cómo no, Rafael Sánchez Mazas–, es deudora del perdón del enemigo, un equívoco que induce al espectador a apiadarse de los unos en detrimento de los otros, además de absolver al bando republicano de todas sus acciones bélicas. Interpretación tan maniquea de la guerra –que divide a sus contendientes en buenos y malos–, ahuyenta toda tentativa de un análisis riguroso de los hechos acaecidos durante la última etapa del conflicto, caracterizada por la toma franquista de Cataluña y el éxodo masivo de muchos republicanos por la frontera pirenaica hacia Francia”⁴⁷.

Podría parecer que estas últimas citas están más relacionadas con una reflexión histórica e ideológica del filme, más que con los aspectos de la expresión plástica de estos, que son los que mueven la presente investigación. No obstante, y como veremos cuando detallemos la metodología de análisis, en ciertos aspectos del nivel enunciativo que analizaremos, estos argumentos pueden llegar a ser relevantes.

3.3.1. David Trueba

David Rodríguez Trueba⁴⁸, es un polifacético director, guionista, periodista y escritor, nacido en 1969 en Madrid. El menor en una familia de ocho hermanos, estudia periodismo y empieza a trabajar en prensa, radio y televisión. Comienza su carrera en el cine escribiendo el guion del largometraje *Amo tu cama rica* (E. Martínez-Lázaro, 1992). Decide entonces estudiar en el American Film Institute de Los Ángeles, y vuelve a escribir otro guion para Emilio Martínez-Lázaro: *Los peores años de nuestra vida* (1994). Durante ese tiempo, simultanea su trabajo como guionista con la televisión⁴⁹.

⁴⁷ Crítica de Tomás Valero Martínez a *Soldados de Salamina* de David Trueba, aparecida en la web Cinehistoria <http://www.cinehistoria.com/soldados_de_salamina.pdf> [Última consulta 15 dic 2014]

⁴⁸ Parte de los datos biográficos y relacionados con su obra están extraídos de la página web oficial de David Trueba <<http://www.davidtrueba.com/biografia/>> [Última consulta 18 nov 2016]

⁴⁹ Co-dirigió el show de televisión *El peor programa de la semana* [TRUEBA, D y MONZÓN, J. M. (dirs.) *El peor programa de la semana*. TVE, 1993-1994] junto a José Miguel Monzón, también conocido como El Gran Wyoming.

Ha escrito guiones para películas como *Two Much* (F. Trueba, 1995), *Perdita Durango* (A. de la Iglesia, 1997), *La niña de tus ojos* (F. Trueba, 1998), *Vengo* (T. Gatlif, 2000, Francia) o el premiado documental *Balseros* (C. Bosch y J. M. Domènech, 2002).

Su debut como director llega con *La buena vida* (1996), para después dirigir *Obra Maestra* (2000) y *Soldados de Salamina* (2003). Este tercer largometraje como director, uno de los objetos de estudio del presente trabajo, fue presentado en la sección *Un certain regard* del Festival de Cannes. En 2006 realiza *Bienvenido a casa* y dirige junto a Luis Alegre *La silla de Fernando*. Continúa con *Madrid, 1987* (2011) y en 2013 realiza el documental *El cuadro*, sobre el pintor Josep Santilari. Ese mismo año dirige *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013) y recientemente ha dirigido otro documental, *Salir de casa* (2016), sobre el músico Francisco Nixon.

Como escritor, es autor de cuatro novelas: *Abierto toda la noche* (1995), *Cuatro amigos* (1999), *Saber perder* (2008) y *Blitz* (2015). Además, han sido publicados sus artículos de prensa en las antologías *Artículos de ocasión* (1998), *Tragarse la lengua y otros artículos de ocasión* (2003) y *Érase una vez* (2013). También es autor junto a Javier Cercas, autor de la novela en la que se basa su tercer largometraje, del libro *Diálogos de Salamina, un paseo por el cine y la literatura* (2003), editado por Luis Alegre.

3.3.2. Javier Aguirresarobe

Javier Aguirresarobe Zubía⁵⁰ es un director de fotografía español de reconocido prestigio nacional e internacional, con una sólida carrera en las artes cinematográficas, en la que su obsesión por las luces y las sombras, le ha llevado a ser considerado como uno de los más grandes maestros de la luz en este país. Nació en Éibar, Guipúzcoa, en 1948. Se graduó en Óptica e inició los estudios de Periodismo, pero su interés por el cine hizo que finalmente se titulase en la Escuela Oficial de Cine, en 1972, donde coincidió, entre otros, con Imanol Uribe. Se inició en el cine como auxiliar de cámara en *Hay que matar a B.* (J. L. Borau, 1973). Su primer trabajo como director de fotografía después de graduarse fue en el cortometraje *Rumores de furia* (A. Merikaetxebarria, 1973). Compatibilizó sus primeros trabajos en el cine con colaboraciones en algunos diarios, y fue jefe de redacción de la revista *Fotografía profesional*, así como director comercial de un laboratorio fotográfico.

En 1977 creó la cooperativa Lankor, con Fernando Larruquert y José Ángel Rebolledo con la idea de dar impulso la industria del cine vasco.

⁵⁰ Parte de los datos biográficos y sobre su obra están extraídos de la web de la Fundación Euskomedia, <<http://www.euskomedia.org/aunamendi/8089>>

Después de iluminar y fotografiar varias películas en el País Vasco realizó la serie de cortometrajes documentales *Ikuska* (1979-1984), coordinada por Antxon Eceiza para el Gobierno Vasco. En 1983 fundó la productora Aiete Films con Imanol Uribe, José Ángel Rebolledo y Gonzalo Berridi.

Todos los largometrajes los realiza en color. Entre los últimos años setenta y los ochenta se convirtió en el director de fotografía más importante del cine vasco, con películas como *El Proceso de Burgos* (I. Uribe, 1979), *La Fuga de Segovia* (I. Uribe, 1981) y *La muerte de Mikel* (I. Uribe, 1983), siendo Uribe el realizador con el que más a menudo ha colaborado. Fotografió también *27 horas* (M. Armendáriz, 1986) y *Secretos del corazón* (M. Armendáriz, 1997).

Con *Beltenebros* (P. Miró, 1981) consiguió su primer premio Goya a la mejor dirección de fotografía. Su trabajo fotográfico en esta película, destacó por su baja saturación, quedando entre los límites del color y del blanco y negro. A partir de ahí su tendencia a rebajar la luz, siempre muy trabajada, y a evitar los colores saturados y estridentes marca la mayor parte de las películas en las que interviene, huyendo de los convencionalismos establecidos y asumiendo los retos y el riesgo como parte principal de su trabajo.

Del naturalismo tan aparentemente poco intervencionista conseguido en *El sol del membrillo* (V. Erice, 1992) a la barroca y compleja fotografía conseguida en *La madre muerta* (J. Bajo Ulloa, 1993), la variedad de registros y tonalidades en los que trabaja con soltura pueden ir desde la predominancia de tonos fríos de *Días contados* (I. Uribe, 1994) hasta la extrema calidez de *Tierra* (J. Medem, 1995), o la experimentación con las retro-proyecciones en la ópera prima de Manuel Hueriga, *Antártida* (1995).

Su personal estilo vuelve a hacerse notar en los dos largometrajes que rueda con Pilar Miró en 1996, *Tu nombre envenena mis sueños* y *El perro del hortelano* recibiendo por esta última, de nuevo, el premio Goya a la mejor dirección de fotografía.

En 1997, su camino profesional se cruza con el de Agustí Villaronga, dirigiendo la fotografía en *99.9 La frecuencia del terror*, con la que obtiene el premio a la mejor fotografía en el Festival de Cine Fantástico de Sitges.

El prestigio conseguido durante los años noventa le lleva, a partir del 2000, a su consagración internacional, probablemente a partir de su trabajo en *Los otros* (A. Amenábar, 2001), que tuvo a Tom Cruise de productor y que contaba con Nicole Kidman como actriz protagonista. Su trabajo en este largometraje le valió, una vez más, el premio Goya a la mejor dirección de fotografía. Fotografió el año siguiente la película *Hable con ella* (P. Almodóvar, 2002).

Con *Soldados de Salamina* de David Trueba consigue el quinto premio Goya de su carrera. La película, con tres tipos de imagen combinados para mostrar las partes de ficción, las

secuencias en las que la ficción y el documental se mezclan, y las de blanco y negro, supuso otro reto profesional para Aguirresarobe, que supo entender lo que Trueba le propuso, y dejar, otra vez, su huella en la creación fotográfica del filme. En palabras del mismo Aguirresarobe:

"David Trueba me propuso *Soldados de Salamina* con la idea de hacer una película viva y diferente. El proyecto combinaba el documental y la ficción. Ante esta perspectiva llegamos al acuerdo de trabajar con el formato súper 16, con la cámara *al hombro* y la posibilidad de llegar a la copia final con *intermediate* digital. Yo creo que esa decisión fue un acierto por su coherencia con el estilo y la estética de la película. Hay que tener en cuenta que en *Soldados de Salamina* se mezclan tres estilos, o tres tipos de texturas: la ficción propiamente dicha, el documental hecho por nosotros, con recreaciones de momentos de la Guerra Civil, y los documentales de la época (en blanco y negro). Por ello, la idea de una postproducción digital era muy interesante. Tuvimos la posibilidad de trabajar el color en cada una de las tres partes evitando así el gran salto que hay del blanco y negro al posible color saturado de la ficción. Y la experiencia del súper 16 fue muy buena. En la copia final hay planos que parecen de 35. Creo que hay formas de tratar este formato para que nos dé una aparente máxima resolución. Para mí, una de las opciones para conseguir ese resultado consiste en el empleo de focales largas, acortando la profundidad de campo. ¿Qué quiero decir? Intento que las figuras en primer término se recorten contra un fondo difuso. Esto nos proporciona una imagen con un rotundo recorte que magnifica aparentemente la calidad de su definición. Por ello empleé objetivos *superluminosos* trabajando, casi siempre, a la máxima abertura. Fue un trabajo muy duro para el foquista pero el resultado hizo que valiese la pena todo el esfuerzo. Siempre guardé buen recuerdo de *Soldados de Salamina*, porque fue una película diferente para mí. También por el ambiente extraordinario que se respiró en el rodaje"⁵¹.

Sobre la fina línea que separa el documental de la ficción, en algunas secuencias de la película, las entrevistas a los protagonistas de la historia que no son actores, el trabajo de Aguirresarobe con la cámara de 16 mm, al hombro o en la mano, utilizando el zoom o los

⁵¹ DEL RÍO, P. "Javier Aguirresarobe (AEC)" en *Cameraman* N°1, 2006. Págs. 18-19

movimientos bruscos, fuerza en ocasiones las premisas de escuelas documentalistas como *cinéma vérité*. En ese sentido Rachel Ann Linville afirma:

“Some cinematographic aspects of these interviews also show an effort to underscore their authenticity. In these scenes one can appreciate the use of a hand-held camera or, at least, the simulation of the visual effects this technique would produce. The frame sometimes moves brusquely, simulating camera movement decided with urgency or, in other cases, the inability of the cinematographer (Javier Aguirresarobe) to stand completely still. Similarly, the abrupt zooms suggest decisions made while trying to capture testimonies that, supposedly, will not be repeated before the camera. In some instances the character moves, but the camera only follows him after the half-second necessary for Aguirresarobe to react, which insinuates that he did not anticipate the character’s movement. His ‘lack of preparation’ speaks to the immediacy of what is being filmed and gives the spectator the sensation of witnessing a scene that has not been rehearsed. Aside from these ‘imperfections’ of the frame, the zooms also create a feeling of authenticity in the interviews.

Although the image quality is less than perfect, 16mm cameras, which can be hand-held, offer the freedom necessary to capture events while they occur and, for that reason, they are associated with journalism and other schools of documentaries such as *cinéma-vérité*. For many documentarians, a perfect image would generate a lack of trust because it suggests the manipulation of the material by the director”⁵².

En 2004 consiguió el Premio Nacional de Cinematografía, que entrega el Ministerio de Cultura y el Instituto de Cinematografía y Artes Visuales.

Como filmografía internacional destacada⁵³, ha trabajado con Milos Forman en *Los fantasmas de Goya* (M. Forman, EEUU-España, 2006), con Woody Allen en *Vicky, Cristina, Barcelona*

⁵² LINVILLE, R.A. “The Idealization of Memory in Soldiers of Salamis” en *Bulletin Of Hispanic Studies*, Vol. 89, Nº 4, 2012. Págs. 370-371. Hemos extraído las ideas principales de esta cita en inglés, en la que Linville destaca la intención de los autores de aportar autenticidad de las entrevistas. Esta se consigue mediante el uso de una cámara en mano de 16 mm, movimientos bruscos del plano y *zooms* abruptos. Así, la cámara captura los testimonios inéditos que difícilmente volverían a repetirse ante la cámara. Todo esto evoca espontaneidad y da al espectador la sensación de presenciar escenas auténticas que no han sido ensayadas.

⁵³ Ver filmografía destacada en el apartado correspondiente.

(W. Allen, EEUU, 2007) y en *Blue Jasmine* (W. Allen, EEUU, 2013) y ha realizado la fotografía de *La carretera* (*The road*, J. Hillcoat, EEUU, 2009), con la que fue nominado a mejor fotografía en los premios Bafta de 2009.

3.4. Justificación de la elección de las imágenes fotográficas y cinematográficas

Una vez argumentados los motivos de la elección del objeto de estudio del presente trabajo, es preciso justificar también la selección de las imágenes fotográficas y los planos de los que se van a extraer las imágenes cinematográficas para su análisis y posterior comparación.

El proceso de trabajo para esta tesis doctoral comenzó, como no podía ser de otra manera, por la contemplación y estudio de las fotografías conocidas⁵⁴ de Agustí Centelles disparadas durante la Guerra Civil española, y la lectura de fuentes bibliográficas que incluyesen textos sobre el fotógrafo valenciano. Como se ha comentado, a partir de este primer acercamiento, y desde la sospecha de que la obra de Centelles podía estar presente, de algún modo, en la filmografía de cine español sobre el conflicto, se visionaron más de sesenta películas con la intención de rastrear la huella de sus fotografías en alguna de ellas. Por los motivos antes expuestos, se acabaron seleccionando *El mar* y *Soldados de Salamina*.

El bagaje visual obtenido de la contemplación y estudio de la obra de Agustí Centelles nos permitió encontrar en estas películas, algunos planos que de algún modo pudieran estar relacionados con ciertas fotografías.

Las fotografías de Centelles que se han seleccionado para su análisis en profundidad, son: *Mater dolorosa* (1937), *Juego de niños* (1937), *Residencia de niños refugiados* (1937), *Niños fumando* (1937), *Evacuación de Teruel* (1937) y *Frente de Aragón. Republicanos* (1938). Estas fotografías han sido elegidas por haber intuido una posible relación con ciertos planos de las películas objeto de nuestro estudio.

En el caso de *El mar*, *Mater dolorosa*, *Niños fumando*, *Juego de niños* y *Residencia de niños refugiados* dieron pie a seleccionar cuatro planos en la película: el plano en el que un niño presencia una escena en la que una mujer llora a un muerto; otro en el que los dos niños protagonistas encienden un cigarrillo; el plano del fusilamiento en el cementerio; y, por último, uno de los planos de la secuencia con la que termina el filme, donde una de las protagonistas, religiosa, ofrece sus últimos cuidados a los cadáveres de sus amigos.

⁵⁴ Utilizamos aquí conscientemente el adjetivo conocidas, pues era imprescindible para su selección que las imágenes de Centelles hubieran sido publicadas en catálogos o en exposiciones con anterioridad al estreno de las películas objeto de estudio, es decir, que formasen parte de nuestra memoria visual de la Guerra Civil.

En *Soldados de Salamina*, son *Frente de Aragón*, *Republicanos*, *Juego de niños* y *Evacuación de Teruel* las causantes de la elección de los tres planos analizados: el plano tomado desde dentro de un autobús, otro plano que muestra la marcha de una muchedumbre hacia el exilio y el plano en el que unos niños juegan a la guerra en un bosque, respectivamente.

3.5. Algunas consideraciones sobre la autoría

El artículo 87 de la Ley de Propiedad Intelectual establece que la autoría de las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales corresponde a “1. El director-realizador; 2. Los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos; 3. Los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra”⁵⁵.

Se observa, por tanto, que el director de fotografía queda excluido de cualquier noción de autoría si atendemos expresamente a la citada Ley de propiedad intelectual.

Los directores de fotografía llevan mucho tiempo reivindicando que se les reconozca como parte de la autoría de una producción cinematográfica, aunque hay voces que discrepan de esta idea, aduciendo el carácter meramente técnico de su labor. Pero no es menos cierto que estos son contratados no solamente para cumplir las exigencias técnicas de los directores, sino que aportan especificidad a la obra en la que colaboran, proponiendo ideas y soluciones que pueden no estar en la mente del director.

Es por ello que en el presente trabajo, aunque a priori se concederá la autoría a los directores, David Trueba para *Soldados de Salamina* y Agustí Villaronga para *El mar*, se tomará también en consideración el trabajo de Javier Aguirresarobe y de Jaume Peracaula, respectivamente.

⁵⁵ <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930&tn=1&p=20141105&vd=#a87> [Última consulta 13 nov 2016]

4. Hipótesis de trabajo

No podemos dudar de que el periodismo gráfico es una referencia de valor documental, a nivel histórico y antropológico, en la construcción de los universos cinematográficos relativos a conflictos bélicos. Ahora bien, la hipótesis de nuestro trabajo parte de otra premisa:

La fotografía de Agustí Centelles ha supuesto un referente visual en la creación plástica de la imagen cinematográfica en *El mar* (A. Villaronga, 2000) y en *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003).

5. Objetivos

5.1. Objetivo general

El objetivo de la presente investigación es determinar que los elementos plásticos de la fotografía de Agustí Centelles han tenido un impacto estético en los dos largometrajes objeto de nuestro estudio: *El mar* y *Soldados de Salamina*.

5.2. Objetivos específicos

- Identificar el modo en que se articulan los elementos morfológicos, compositivos y enunciativos en ciertas fotografías de Agustí Centelles a través del análisis de estos.
- Identificar el modo en que se articulan los elementos morfológicos, compositivos y enunciativos en ciertos planos de *El mar* y *Soldados de Salamina*.
- Y a modo de conclusión, por una parte, llevar a cabo un análisis comparativo de los resultados a nivel morfológico, compositivo y enunciativo entre las fotografías analizadas de Agustí Centelles y las imágenes cinematográficas de *El mar* y *Soldados de Salamina*; y, por otra, a partir de estas comparaciones, establecer con qué intensidad las fotografías de Centelles han impactado en los filmes.

6. Metodología de análisis

En el presente trabajo se ha optado por un modelo de análisis que nos permita llevar a cabo un análisis de los elementos plásticos de la imagen fotográfica y cinematográfica en distintos niveles, tanto morfológicos y compositivos como de significación.

Se ha decidido adoptar el modelo de análisis propuesto por el profesor Javier Marzal Felici y el grupo de investigación ITACA-UJI del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Jaume I de Castellón, ya que realiza un estudio exhaustivo de los elementos propios que componen la plástica de la imagen, su composición y articulación enunciativa, y se ha utilizado este trayecto metodológico tanto en las fotografías de Agustí Centelles como en el análisis de la imagen cinematográfica, entendiendo los planos como unidades aisladas, en los filmes objeto de estudio.

En este modelo de análisis de la imagen fotográfica del catedrático Javier Marzal Felici⁵⁶, se puede distinguir una serie de niveles, desde la estricta materialidad de la obra y su relación con el contexto histórico y cultural, hasta un nivel morfológico, compositivo, y enunciativo.

La propuesta metodológica de Marzal está originalmente ideada para el análisis de fotografías. Aunque es evidente que existe una analogía formal y compositiva entre la imagen fotográfica y la imagen cinematográfica, conviene recalcar que el cometido original del modelo es analizar fotografías.

La única forma de conseguir que un modelo ideado para imagen fotográfica sea funcional en el análisis de imagen-movimiento ha sido aislar absolutamente el plano, aislarlo de la secuencia a la que pertenece y extraer de este una imagen fija, que representará al plano en el análisis. De este modo veremos cómo la propuesta metodológica de Javier Marzal podrá aplicarse tanto a fotografías como a imágenes cinematográficas, pues como se ha dicho, comparten infinidad de características. No obstante, poseen otras tan diferentes que exigirá realizar una serie de precisiones previas, además de determinados matices en la aplicación de su modelo.

Realizaremos, para ello, una breve disertación sobre el concepto de plano en el siguiente punto, entendiendo este, al modo que lo hacen varios autores, como unidad mínima del lenguaje fílmico.

⁵⁶ MARZAL, J. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2015. Gran parte de la propuesta metodológica de Javier Marzal está basada en los siguientes textos: DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili/Comunicación Visual, 1976; KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Labor, 1993; VILLAFANE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1988; VILLAFANE, J. y MINGUEZ, N. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1995.

6.1. Sobre la concepción de plano, su polisemia y su identificación

El primer obstáculo con el que nos encontramos, como se ha dicho, es que la propuesta metodológica de Marzal está originalmente ideada para el análisis de imagen fija, es decir, fotografías. A partir de aquí, con la intención de validar esta metodología de análisis para el plano, hallamos también otro escollo: es imprescindible antes definir qué es el plano.

La noción de plano, siempre ha sido conflictiva. Mitry considera el plano como unidad mínima cinematográfica e insiste en la idea de identidad de acción, ángulo y campo, como criterios definidores:

“Si el plano se refiere a la situación de los actores vistos por la cámara (y por extensión, vistos por los espectadores), se concibe que estas situaciones puedan ser tan numerosas como puntos hay sobre una recta que suponga el eje óptico”⁵⁷.

Considera entonces que puede haber incluso cambios de plano en una situación en la que el campo no cambie, pero Mitry va más allá en su argumentación, pues:

“Cuando en un cuadro fijo –por ejemplo un decorado de amplias dimensiones- un personaje que viene del fondo avanza hacia la cámara, cambia continuamente de plano, aunque el campo no varíe.

Debería decirse, razonablemente, que hay tantos cambios de plano como cambios de enfoque en el curso de una misma toma, siendo determinado el plano, una vez más, por la posición de un personaje o un grupo en relación con el foco del objetivo. Sigue siendo evidente que la unidad orgánica constituida por la toma –y calificada de «plano» en tiempos del cine mudo– mantiene su cualidad unitaria, cualquiera que sea la movilidad de la cámara y sean cuales fueren los planos, las angulaciones y los campos considerados en el curso de esta misma toma. No se discute en absoluto esta unidad orgánica, sino solamente el término plano mediante el cual querría designarse. No es ni un plano ni una secuencia, sino simplemente un número correspondiente al previsto en el guion técnico”⁵⁸.

⁵⁷ MITRY, J. *Estética y psicología del cine. Vol. I. Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 1989. Pág. 168

⁵⁸ MITRY, J. *Ibid.* Págs. 176-177

Hallamos en los textos de Mitry el primer problema, que atañe al uso del término plano. La palabra plano, en estética del cine, se utiliza según Aumont en tres contextos distintos.

El primero sería para referirse al tamaño o *talla del plano*, es decir, si se trata de un plano general, plano conjunto, primer plano... Para Aumont, este primer uso del término encierra dos tipos de problemática. Por un lado, es “una cuestión de encuadre, que no es en esencia diferencia de los otros problemas ligados al cuadro, y que pone de manifiesto más ampliamente la institución de un *punto de vista* de la cámara sobre el acontecimiento representado”⁵⁹. Por otro lado, encierra otra problemática de carácter ideológico⁶⁰, pues la amplitud del plano siempre viene determinada por el tamaño que en este posea la figura humana.

El segundo contexto en el que se utiliza el término plano, es en cuanto a movilidad, pues se habla del *plano fijo*, en el cual la cámara no se mueve durante toda su duración, o de los distintos movimientos de cámara, incluido el *zoom*.

El tercer supuesto que Aumont detalla, es un uso en términos de duración, es decir, definiendo el plano como “unidad de montaje”⁶¹, lo que para el teórico constituye un conflicto, pues “que sean igualmente considerados como planos fragmentos muy breves (del orden de un segundo o menos) y fragmentos muy largos (varios minutos), a pesar de que la duración sea, según la definición empírica de plano, su rasgo principal, los problemas más complejos surgen de ahí”⁶². Particularmente los encontramos en planos muy duraderos o, por ejemplo, en los denominados plano secuencia. La denominación y el estudio de este tipo de planos, que contienen una serie de acontecimientos encadenados, ha supuesto el dilema más estudiado.

La concepción del plano –y su problemática, sobre todo a la hora de decidir qué es– de Aumont⁶³, como unidad mínima del filme, plantea la dificultad de su definición debido a la propia polisemia del término, y a la posibilidad de acercarnos, como se ha visto, al concepto de plano en términos de tamaño, movilidad o duración. Por tanto, cualquier desglose de un filme en unidades de significación menores supondrá ciertas dificultades teóricas y, debido a

⁵⁹ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos aires, Paidós Comunicación, 2005. Págs. 41-42

⁶⁰ Aumont plantea un problema teórico-ideológico de carácter general. Detecta un eco de las investigaciones renacentistas en cuanto a las reglas de la representación y las proporciones del modelo humano. Esta posición antropocentrista supone reducir toda figuración a la de un personaje. Pone como ejemplo el primer plano, utilizado con frecuencia en el cine clásico sencillamente para mostrar rostros, de manera que se borra la extrañeza, exageración o inquietud que podría transmitir un punto de vista en primerísimo plano.

⁶¹ AUMONT, J. *Et al. Ibid.* Pág. 42

⁶² AUMONT, J. *Et al. Ibid.* Págs. 42-43

⁶³ AUMONT, J. *Et al. Ibid.* Págs. 37-43

ello, Aumont recomienda que “la voz *plano* debe emplearse con precaución” y que “se debe ser consciente al emplearla de lo que abarca y lo que oculta”⁶⁴. Conscientes del conflicto que históricamente ha supuesto para los teóricos del cine la noción de plano algunos autores incluso han llegado a negar la existencia del plano como tal.

Considera Josep Prósper que “en el proceso narrativo, espacio y tiempo están perfectamente fusionados, hasta tal punto que se pueden solucionar problemas temporales a través del espacio y viceversa. Donde se manifiesta esta estrecha relación entre espacio tiempo es en el plano. Efectivamente, espacio y tiempo se vinculan en el plano de forma tal que se puede considerar una unidad espacio-temporal”⁶⁵.

Javier Marzal, introduciendo el apartado de su propuesta metodológica correspondiente al tiempo de la representación, que detallaremos a continuación, señala que “como ocurre con el espacio, el tiempo de una imagen es siempre una modelización de lo real” y que en la propia fotografía “la temporalidad está profundamente ligada a la propia naturaleza del medio fotográfico”⁶⁶. De este modo podríamos considerar a ambos, fotografía y plano cinematográfico unidades espacio-temporales.

Bordwell y Thompson comienzan el capítulo referente al plano en *El arte cinematográfico* con una pertinente introducción: “el plano no existe hasta que se inscriben en una tira de película unos patrones de luz y oscuridad. El cineasta también controla lo que llamaremos propiedades cinematográficas del plano, no solo lo que se filma, sino también cómo se filma”⁶⁷, donde realizan una detallada exposición de las cualidades cinematográficas del plano que, para los autores, incluyen tres factores: sus aspectos fotográficos, el encuadre y la duración de este. El *cómo se filma* tendrá una especial importancia, pues en su realización del plano “el cineasta no solo elige cómo registrar la luz y el movimiento fotográficamente, sino también de qué modo esas cualidades fotográficas funcionarán dentro del sistema formal global de la película”⁶⁸.

Basándonos entonces en las teorías de Mitry, y conscientes de la polisemia en el uso del término y la problemática que ello implica, de la que nos advierte Aumont, en nuestro análisis, seleccionaremos un plano determinado, que quedará representado en el trabajo por una

⁶⁴ AUMONT, J. *Et al. Ibid.* Pág. 43

⁶⁵ PRÓSPER, J. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004. Pág. 25

⁶⁶ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 213

⁶⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1995. Pág. 185

⁶⁸ BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *Ibid.* Pág. 201

imagen fija o fotograma, y lo analizaremos como unidad espacio-temporal. Aumont comienza el primer capítulo de *Estética del cine* con estas palabras:

“Un filme, según se sabe, está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen *plana* y delimitada por un *cuadro*.

Estas dos características materiales de la imagen fílmica –que tenga dos dimensiones y esté limitada– representan los rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión fílmica⁶⁹.

De este modo, seleccionaremos una imagen fija, como la entiende Aumont, para su análisis, pues al ser imágenes planas y delimitadas por un cuadro, comparten la propia materialidad de la imagen fotográfica, y esta imagen fija representará al plano. Asignaremos el valor de plano al instante de este que entendamos como unidad mínima, analizable y comparable, al modo que Mitry lo plantea: por el movimiento de la cámara o el de los personajes dentro del campo.

6.2. Consideraciones previas al modelo de análisis: los cuatro niveles

El método de análisis de Marzal propone la distinción de un primer nivel, denominado **nivel contextual**, que nos obliga a recabar la información necesaria sobre la técnica empleada, el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento o escuela a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra, en la que se enmarca la fotografía o el plano que pretendemos analizar⁷⁰.

Todavía en este nivel, se realizará un detallado estudio sobre los parámetros técnicos, tales como si es blanco y negro o color, el formato, es decir, la relación entre el ancho por el alto de la fotografía o película utilizadas, el tipo de cámara utilizado, el soporte y otras

⁶⁹ AUMONT, J. *Et al. Op. cit.* Pág. 19

⁷⁰ En nuestro caso particular, y como se trata de imágenes de un mismo autor, solo realizaremos esta investigación en una ocasión, y servirá para el análisis completo de todas las fotografías. Ocurrirá lo mismo en las imágenes cinematográficas extraídas de cada uno de los dos filmes.

informaciones como la iluminación, la técnica de revelado o de postproducción (siempre que alguna de estas tres últimas informaciones estuviesen disponibles o fuesen deducibles).

También es necesario, en el análisis de la imagen que propone Marzal, disponer de información sobre la biografía del fotógrafo o director e, incluso, de comentarios críticos realizados por especialistas sobre la obra fotográfica o plano que estudiamos. Debemos tener en cuenta que muchos de estos datos están contenidos ya tanto en el apartado de objeto de estudio como en el marco histórico del presente trabajo, por tanto, no procederá repetirlos. En el caso del análisis de la imagen cinematográfica, la contextualización la realizaremos teniendo en cuenta que se trata de filmes de ficción sobre la Guerra Civil, o que, tangencialmente, sitúan parte de su desarrollo en esta época.

El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del **nivel morfológico** de la imagen. Se debe comenzar con una detallada descripción del motivo fotográfico y cinematográfico, de lo que representa, en una primera lectura de la imagen. Esta primera aproximación nos informará del grado de figuración de la fotografía o plano y, asimismo, de la clave o claves genéricas en las que cabe enmarcar el texto que estudiamos. Se detallará el uso del punto, la línea, que como afirma Villafañe⁷¹, son elementos plásticos con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto. El plano, que como señala Justo Villafañe, citado por Marzal, “puede ser entendido como elemento bidimensional limitado por líneas u otros planos, y es un recurso idóneo para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen”⁷². La escala, de naturaleza cuantitativa que puede ser observada empíricamente, estudiando el tamaño de la figura con respecto al encuadre. La forma, la textura, la nitidez, la iluminación, el contraste y la tonalidad.

A pesar de que hemos examinado el nivel morfológico de la imagen, centrado especialmente en el examen de los elementos expresivos más o menos objetivables, no debemos perder de vista que su estudio no puede estar exento de una carga valorativa. En este sentido, como afirma Arnheim, y señala en el desarrollo de su metodología Javier Marzal, “ver es comprender”⁷³, “lo que apunta a la naturaleza subjetiva de la actividad analítica, incluso en su nivel, supuestamente más descriptivo”⁷⁴. En este caso, la aplicación de la metodología al

⁷¹ VILLAFANE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 2006. Pág. 105

⁷² MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 183

⁷³ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 195

⁷⁴ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 195. Javier Marzal, en el planteamiento de su metodología, advierte de un escollo que encontramos al realizar este exhaustivo análisis. El investigador, además de serlo, es persona, e inevitablemente proyecta sobre el análisis sus gustos, sus prejuicios y sus convicciones. Por tanto, asumimos este condicionamiento, pero lo tratamos de corregir y reducir al máximo, siempre en la medida de lo posible.

análisis de la imagen cinematográfica es perfectamente trasladable, pues la fotografía y la construcción formal del plano cinematográfico, comparten estos aspectos.

El modelo de análisis continúa, en tercer lugar, con el estudio del **nivel compositivo**. Se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen. De este modo, se estudiará la perspectiva, el ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de los pesos visuales, si cumple o no la ley de los tercios, el equilibrio o inestabilidad, la simetría o asimetría, la regularidad o irregularidad, la simplicidad o complejidad, la unidad o fragmentación, el realismo o la distorsión, la singularidad o yuxtaposición de temas, el recorrido visual (tanto las direcciones de escena, que suelen estar marcadas por las miradas de los personajes, como el orden de lectura por parte del receptor) y la pose. Se examinará también el espacio de la representación, observando el campo o fuera de campo, si el espacio de la representación es abierto o cerrado, si es interior o exterior, concreto o abstracto, profundo o plano y la puesta en escena de la representación. Por último, en este nivel, se analizará también el tiempo de la representación, la duración, secuencialidad, la atemporalidad, y los valores de tiempo simbólico y subjetivo que la imagen posea.

Marzal no duda en citar a Villafañe cuando expone los puntos correspondientes a la primera parte del análisis compositivo, al que denomina sistema sintáctico. Conviene aquí precisar cómo define la composición Justo Villafañe, y cómo se articulan los agentes plásticos que intervienen en ella:

“La composición es el procedimiento que hace posible que una serie de elementos inertes cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros. Cualquier agente plástico tiene un cierto valor de significación en sí mismo –en esto se diferencian, por ejemplo, de las unidades de articulación de otras formas de lenguaje–, sin embargo, esos valores individuales de los elementos siempre son relativos, puesto que el contexto plástico que se crea al componerlos los modifica, potenciando o inhibiendo dichos valores”⁷⁵.

La dificultad que se plantea ante una formalización teórica de los aspectos relativos a la composición obliga a Villafañe a realizar ciertas precisiones y le permite formular una serie de hechos genéricos que afectan a la composición.

⁷⁵ VILLAFANE, J. *Op. cit.* Págs. 177-178

De este modo propone Javier Marzal, basándose en los postulados de Villafañe los siguientes enunciados:

- Las reglas que rigen la composición deberán ser las mismas independientemente del grado de iconicidad de una imagen, es decir, de su relación con un referente real.
- El sistema de la percepción humana permitirá entender, observando una imagen bidimensional, que es la representación de un espacio tridimensional, por ejemplo.
- La propia simplicidad compositiva de una imagen no es un concepto que se oponga a que esta sea compleja. La complejidad de una imagen, asociada además a sus mayores posibilidades de significación, viene dada, según Justo Villafañe por “la diversidad de relaciones plásticas que los elementos de una imagen pueden crear”⁷⁶.
- No existe una razón objetiva para asumir que alguno de los elementos propios de la composición tenga más influencia plástica que el resto.
- Del mismo modo, tampoco estos elementos poseen valores estables de significación. Son las relaciones entre ellos las que marcan esos valores.
- El resultado visual producto de una composición no se puede entender como una suma de elementos icónicos, se ha de entender como una totalidad, en la que las relaciones mencionadas en estas líneas proporcionarán la unidad compositiva.

La metodología de análisis propuesta por el profesor Marzal, se cierra con el estudio de lo que llama el **nivel enunciativo** de la imagen. En sus propias palabras “cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite”⁷⁷. En este sentido, Javier Marzal propone una serie de conceptos para analizar, partiendo del punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores en los personajes y la ausencia o presencia también de marcas textuales, la transparencia enunciativa, la propia estrategia enunciativa y llegando hasta la reflexión sobre las relaciones intertextuales que la imagen fotográfica o el plano cinematográfico favorecen. El autor propone, una vez terminado el análisis de los niveles propuestos, llevar a cabo una interpretación del texto.

⁷⁶ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 197

⁷⁷ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 218

De este manera, a través de la comparación de los resultados y siguiendo esta metodología, válida para el análisis de imagen fija (fotografía) y adaptada para el análisis de la imagen-movimiento –siempre que se aísle el plano como unidad mínima y básica de un texto filmico– se podrá establecer si existe un impacto de la obra de Agustí Centelles en los largometrajes de ficción objeto de nuestro estudio, *El mar* de Agustí Villaronga y *Soldados de Salamina* de David Trueba, y de qué tipo de impacto se trata.

6.3. Modelo detallado de análisis. Aplicación a imágenes fotográficas y cinematográficas

Una vez realizada la presentación de la metodología, vamos a pasar a desarrollar cada nivel. Queremos señalar que en ciertos apartados hemos ampliado y complementado las ideas de Marzal recurriendo, por una parte a los textos de los teóricos que el autor ha utilizado para elaborar su método de análisis (Estos son: *La sintaxis de la imagen* de Donis A. Dondis, *Punto y línea sobre el plano* de Wassily Kandinsky, *Introducción a la teoría de la imagen* de Justo Villafañe y *Principios de teoría general de la imagen* de Justo Villafañe y Norberto Mínguez); y por otra, hemos trabajado también con textos de otros autores (*La perspectiva como forma simbólica* de Erwin Panofsky, *La mirada opulenta* de Román Gubern, *La imagen movimiento* de Gilles Deleuze, *La semiología en tela de juicio* de Jean Mitry, *El lenguaje cinematográfico* de Marcel Martin, y *Pensar la imagen* de Santos Zunzunegui).

6.3.1. Nivel contextual (A)

Nivel contextual ⁷⁸	Datos Generales	Título Autor Nacionalidad Año Procedencia Género(s) Movimiento
	Parámetros técnicos	Blanco y negro / color Formato Cámara Soporte Objetivo Otras informaciones
	Datos biográficos y críticos	Hechos biográficos relevantes Comentarios críticos sobre el autor

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

En el caso de que la imagen posea un título o *pie de foto*, este suele, de alguna manera, otorgar un sentido a la imagen, de ahí su importancia. El título de la fotografía o *pie de foto* puede ser fundamental porque suele fijar el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico, elemento fundamental para esclarecer el sentido de la imagen, aunque sea solo parcialmente, ya que se trata de una información que forma parte del objeto de análisis. No obstante, en ocasiones, el título no aporta gran cosa al análisis de la fotografía. En el caso del análisis de la imagen cinematográfica, incluiremos el título del filme.

A.1.2. Autor

En este caso particular, diferenciaremos, por una parte, los directores (Agustí Villaronga para *El mar* y David Trueba para *Soldados de Salamina*) a los que, como realizadores de los

⁷⁸ Tabla extraída de MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 178

respectivos filmes otorgaremos la autoría. Aunque la ley de propiedad intelectual no reconoce a los directores de fotografía como autores, hemos considerado tenerlos en cuenta. De este modo, la autoría pertenecerá a los directores, pero compartiéndola con los respectivos directores de fotografía de las citadas películas, Jaume Peracaula y Javier Aguirresarobe, aun conscientes de que la realización de un largometraje es un trabajo colectivo de un equipo mucho mayor. Por otra parte, estará el fotógrafo Agustí Centelles. Junto con la nacionalidad y el año, estos datos ayudan a fijar la autoría de la fotografía o de la película.

A.1.3. Nacionalidad

Nacionalidad de procedencia del autor. Director y director de fotografía de la película, o del fotógrafo.

A.1.4. Año

Año de la producción de la fotografía o del estreno de las películas analizadas.

A.1.5. Procedencia de la imagen

Para realizar este exhaustivo análisis, es importante definir el origen concreto de la imagen o el plano objeto de estudio. Debido al gran número de publicaciones con trabajos fotográficos o versiones de los filmes (VHS, DVD, Blu-Ray), una misma imagen o plano pueden ser observadas de distinta forma (tamaño, resolución, contraste, calidad...), por ello es necesario especificar el origen de estos.

A.1.6. Género (s) y subgéneros

Es importante situar las imágenes y las películas en el género al que pertenecen. Es probable que una fotografía o un filme puedan ser atribuidos a varios géneros, por poseer características diferenciadoras de varios de ellos, y así se expresará en el análisis, enmarcando la imagen en varios géneros de forma simultánea, para no aprisionarla en uno solo.

A.1.7. Movimiento

En algunos casos los fotógrafos, al igual que los directores cinematográficos, o sus propias obras, pertenecen a algún movimiento, corriente o escuela⁷⁹. En nuestro caso, incluimos a Agustí Centelles en el llamado fotoperiodismo moderno, movimiento que se consolida aproximadamente de 1930 a 1945 y que coincide entre otras cosas, con la aparición (1925) y popularización (años posteriores) de la cámara Leica. *El mar* quedará enmarcada en un tipo de cinematografía de autor, mientras que *Soldados de Salamina* la entenderemos que roza las premisas del *cinéma vérité*, por incluir en ellas personajes reales (no actores) y realizar cierta mezcla entre el cine documental y la ficción.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro o color

Especificaremos, determinando objetivamente, si se trata de una fotografía o plano en blanco y negro, o en color.

A.2.2. Formato y tamaño

En el caso del análisis de fotografías, encontramos cierta importancia en el tamaño de la copia analizada, pues la percepción de una imagen varía sensiblemente dependiendo del tamaño en la que se visualiza. No obstante, en nuestro análisis, es una característica que obviaremos, pues el origen de todas las imágenes fotográficas es un libro y en este, aparecen todas con similares tamaños.

De todas formas, hay algo en este punto que realmente tiene mucha importancia. Se trata del formato y del ratio de aspecto. En el formato, sobre todo en las fotografías, nos fijaremos en si estas son horizontales o verticales. También, en cuanto a la relación de aspecto, será necesario establecer cómo se articulan las medidas del ancho por el alto de la imagen fotográfica o cinematográfica⁸⁰.

⁷⁹ La presente tesis doctoral no tiene como objetivo profundizar en los géneros ni en los movimientos cinematográficos.

⁸⁰ Diferenciaremos aquí si se trata de un formato clásico (1,33:1), panorámico (1,78:1, 1,85:1) o *scope* (2,35:1), para los planos cinematográficos, y especificaremos si es vertical u horizontal y el ratio de aspecto para las fotografías.

A.2.3. Cámara utilizada

En los momentos que dispongamos de esta información, la detallaremos, aunque no siempre es fácil conocer el dato. En el caso particular de los objetos de estudio de la investigación hemos sido capaces de recabar estas informaciones. Se ha conseguido a través del estudio de fuentes documentales, fotografías de rodajes y a través de las entrevistas realizadas a los autores (Villaronga, Peracaula, Trueba y Aguirresarobe) para este trabajo.

A.2.4. Soporte

Si disponemos también de esta información, puede ser interesante para el análisis. Detallaremos el formato de la película, si es 35 mm, medio o gran formato en las imágenes fijas y si es 16, 35 ó 70 mm en caso de los planos cinematográficos. En el caso particular de los planos y fotografías que serán objeto de nuestro análisis, debido a la consulta de fuentes documentales –en el caso de las fotografías de Centelles– y a las entrevistas en profundidad realizadas a los realizadores y directores de fotografía de los filmes, hemos sido capaces de reunir esta información.

A.2.5. Objetivo utilizado

Aunque esta información suele ser también difícil de obtener, no lo es tanto deducir con qué tipo de objetivo ha sido tomada una imagen o rodado un plano, sobre todo si atendemos al ángulo de visión de un objetivo (gran angular, normal o teleobjetivo). Como apunta Marzal: “La elección del objetivo fotográfico determina el modo en que el sujeto u objeto fotográfico ha sido retratado, y nos habla asimismo del tipo de relación que se ha establecido entre el fotógrafo y el sujeto u objeto fotográfico”⁸¹.

A.2.6. Otras informaciones de interés

En este apartado, se incluirán, en caso necesario, informaciones relativas al nivel contextual que no hayan sido descritas en ninguno de los apartados anteriores.

En el caso del análisis de las imágenes cinematográficas, utilizaremos este espacio para realizar una contextualización de estas en la propia secuencia o toma a la que pertenece.

⁸¹ MARZAL, J. *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica*. Castellón, ITACA-UJI, 2007. Pág. 4. Disponible en: < <http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/meto.html> > [Última consulta: 17 nov 2016]

A.3. Datos biográficos y críticos

En la metodología descrita por Javier Marzal, existe un último punto del análisis del nivel contextual que debe contener datos biográficos y críticos, es decir, hechos biográficos relevantes del autor y/o comentarios críticos sobre este y su obra. Muchos de estos datos están ampliamente detallados en los apartados del objeto de estudio y el marco histórico y teórico del presente trabajo.

6.3.2. Nivel morfológico (B)

Nivel morfológico	Descripción del motivo	
	Elementos morfológicos	Punto Línea Plano(s)·Espacio Escala Forma Textura Nitidez de la imagen Iluminación Contraste Tonalidad / B/N·Color Otros
	Reflexión general	

B.1. Descripción del motivo

Se realizará una detallada descripción de lo narrado en la imagen. Esta primera lectura nos dirá qué representa y nos acercará al grado de abstracción o concreción de esta.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

“Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado. Cuando

un líquido cualquiera se vierte sobre una superficie, adopta una forma redondeada aunque no simule un punto perfecto. Cuando hacemos una marca, sea con color, con una sustancia dura o con un palo, concebimos ese elemento visual como un punto que pueda servir de referencia o como un marcador de espacio. Cualquier punto tiene una fuerza visual grande de atracción sobre el ojo, tanto si su existencia es natural como si ha sido colocado allí por el hombre con algún propósito.”

Donis A. Dondis⁸²

Según estudios de Dondis, Kandinsky⁸³ o Villafañe, el punto es el elemento visual más simple, desde la perspectiva de la construcción de la imagen. Desde la estricta materialidad de la imagen fotográfica, formada por grano fotográfico o píxeles o las técnicas de reproducción fotomecánica, se recurre al punto como medio de representación gráfico primario. Se estudiará la presencia de grano en la imagen, o la ausencia de este. Que el grano fotográfico esté o no presente -o expresándolo con mayor corrección, sea o no visible- influirá en el nivel de abstracción o figuración de la imagen analizada.

No obstante, se analizará también el punto desde otra perspectiva morfológica, como la existencia de puntos de interés, puntos de fuga, coincidencias del punto con el centro óptico de la imagen, o con los ejes diagonales. También se analizará si existe solo uno, o varios puntos, pues de existir varios puntos relevantes, estos marcarán la direccionalidad en la lectura de la obra. Su tamaño y forma serán también descritos en este apartado, pues como señala Kandinsky "el tamaño y las formas del punto varían, por lo cual también varía el valor o sonido relativo del punto abstracto. Exteriormente el punto puede ser caracterizado como la más pequeña forma elemental, expresión que resulta desde luego insuficiente. Es difícil de señalar límites exactos para el concepto, la más pequeña forma"⁸⁴.

De hecho, siendo un elemento morfológico de la imagen, se trata de un concepto plástico que posee gran importancia en los aspectos compositivos, y es necesario por tanto estudiarlo desde una perspectiva más abierta, aunque pudiese parecer que se entra en terreno del

⁸² DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili/Diseño, 2014. Pág. 55

⁸³ KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Labor, 1993. Págs. 21-54

⁸⁴ KANDINSKY, W. *Ibid.* Pág. 25

análisis de la composición. Cabe destacar además, que en muchas ocasiones, el punto no necesita existir materialmente para ser. Como señala Villafañe:

"El punto, como digo, trasciende a la materia; no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar. El centro geométrico de una superficie, y sobre todo si esta es regular, es un punto que, aunque no esté señalado físicamente, condiciona el espacio del plano porque constituye uno de los centros de atención. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en una representación en perspectiva central con el punto de fuga de la composición, incluso aunque las líneas no lleguen a converger"⁸⁵.

Siguiendo los principios de nivelación y aguzamiento descritos por Dondis⁸⁶, la posición de los puntos o centros de interés dentro de la imagen, es decir, su ubicación en el espacio, provocará que posean más o menos dinamismo. Por otro lado si ese punto se ubica en el centro geométrico de la imagen, dotará a la composición de estatismo. La fuerza tensional se incrementará si ese punto coincide con alguno de los ejes diagonales de la imagen. Si no se ubica ni en el centro geométrico ni en los ejes diagonales quizá ese punto de interés pueda dinamizar la imagen. Por otro lado, si existen varios, estos pueden generar vectores que indiquen posibles direcciones de lectura. Por tanto, en palabras del propio profesor Marzal, "como podemos constatar, aunque el punto es un elemento morfológico, se trata de un concepto plástico de gran importancia en la composición de la imagen"⁸⁷.

B.2.2. La línea

La línea es definida como una sucesión de puntos que, entendidos como un todo, generan movimiento y dirección. Kandinsky⁸⁸ toma la línea geométrica como un ente invisible. Para este autor, es la traza que deja el punto al moverse y es, por lo tanto, su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Supone un paso de lo estático a lo dinámico. En su estudio, Kandinsky diferencia y sitúa el origen de los distintos tipos de líneas, las rectas: "cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende

⁸⁵ VILLAFANE, J. *Op. cit.* Pág. 98

⁸⁶ DONDIS, D. A. *Op. cit.* Págs. 41-42

⁸⁷ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 182

⁸⁸ KANDINSKY, W. *Op. cit.* Pág. 57

a prolongarse indefinidamente. Tal es la recta, que en su tensión constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento⁸⁹; las líneas quebradas o las curvas: "la madurez, la tonalidad completa y elástica de la curva nos lleva a verla como lo verdaderamente opuesto de la recta"⁹⁰.

La línea permite separar los planos, formas y objetos, y dotar de volumen. Las líneas verticales, horizontales u oblicuas, dotan a la imagen de cierta significación, como es, respectivamente, materialismo, espiritualidad o dinamismo. Las líneas curvas transmiten también movimiento y dinamismo.

La línea, siguiendo los postulados del profesor Villafañe⁹¹ posee tres principales funciones:

La capacidad que esta posee para crear vectores de dirección, que aportarán dinamismo a la imagen, especialmente cuando coincidan con los ejes diagonales. Estos vectores de dirección, además, condicionarán la lectura de la imagen o el plano.

La línea será la encargada de separar dos planos distintos. Aunque no sea el único recurso para conseguirlo y, como ocurría con el punto, aunque la línea no se encuentre físicamente representada, si se ha conseguido, por ejemplo, la representación de dos planos con la estrategia del contraste cromático, la separación entre estos se percibirá fenoménicamente como una línea.

La línea es capaz de vehicular las características estructurales de un objeto. Es suficiente para mostrar la forma o proporción de un objeto.

B.2.3. Plano(s)/espacio

"El plano, como elemento icónico, tiene una naturaleza absolutamente espacial. No solo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente, se representa asociado a otros elementos superficiales como el color o la textura.

Los planos son elementos idóneos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen. Sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que, normalmente, se hallan superpuestos.

⁸⁹ KANDINSKY, W. *Ibid.* Págs. 57-58

⁹⁰ KANDINSKY, W. *Ibid.* Pág. 84

⁹¹ VILLAFANE, J. *Op. cit.* Págs. 103-104

El aforismo cubista «ver en planos» indica la propiedad más notable de este elemento: su capacidad de codificar bidimensionalmente todas las características morfológicas y escalares de un objeto y la superación, además del punto de vista único que implicó la representación espacial hasta los primeros años del siglo actual. Gracias a este elemento es posible la representación múltiple de la realidad".

Justo Villafañe⁹²

El plano, tal y como señala Villafañe, puede ser entendido como el “elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos”⁹³ que sirven, como leíamos en la cita que introduce este apartado, para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen. A través de este recurso, somos capaces de construir en nuestra mente una representación tridimensional de lo que estamos viendo en solo dos dimensiones. Por ello, gracias a la relación entre el plano y la profundidad es posible construir la tercera dimensión en una composición visual que, por definición, siempre es plana⁹⁴.

El conseguir que en una imagen se perciban planos se debe principalmente a dos elementos: la ubicación de figuras superpuestas en el encuadre, que permite diferenciar sujetos más cercanos o alejados de la cámara; y por el “aspecto proyectivo, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que viene definido por la perspectiva. En este sentido, no debemos olvidar que cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea esta pictórica, arquitectónica o fotográfica)”⁹⁵.

También se analizará en este apartado la relación de la figura y el fondo, desde una perspectiva fenoménica *gestaltiana*, como parte de la construcción de la espacialidad, entendiéndola siempre como tridimensionalidad.

⁹² VILLAFANE, J. *Ibid.* Pág. 108

⁹³ VILLAFANE, J. *Ibid.* Pág. 108

⁹⁴ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 183

⁹⁵ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 183

B.2.4. Escala

Analizaremos la escala de plano, desde una perspectiva cinematográfica. De nuevo en este punto, encontramos aspectos que pudieran ser considerados como elementos compositivos y no solo morfológicos de la imagen, pero, por funcionalidad del análisis, Marzal encuentra más útil incluirlo en este nivel, pues la escala hace referencia al tamaño de la figura en la imagen, siendo la dimensión del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar. Teniendo entonces en cuenta el tamaño de la figura humana en el encuadre, seremos capaces de realizar las clásicas distinciones entre primer plano, plano medio, plano americano, plano entero, plano general, plano de detalle, plano de conjunto, etc.

Aunque se trate de términos generalmente utilizados en el campo del análisis de la realización cinematográfica y audiovisual, su uso en el contexto del análisis fotográfico es perfectamente aplicable. Para nuestro análisis, que incluirá planos cinematográficos, es evidentemente adecuado también.

Cada uno de estos tamaños del sujeto en el encuadre tendrá unas implicaciones en la relación de este con el espectador. En términos generales:

“Cuanto más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen, de tal modo que una escala reducida (un primerísimo primer plano o un primer plano) suele favorecer la identificación del lector; por el contrario, cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, más habitual es su distanciamiento. Nuevamente, podemos reconocer que a pesar de hallarnos en un supuesto plano objetivo (por cuantitativo) del nivel morfológico del análisis, no es posible disociarlo del universo de las significaciones, cuya naturaleza es en gran medida proyectiva y, por tanto, bastante subjetiva”⁹⁶.

⁹⁶ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 185

B.2.5. Forma

“Cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal”.

E. H. Gombrich⁹⁷

"Form is the visible shape of content. ¿Cómo se traduciría al español esta frase de Ben Shahn? Aunque no son insalvables, su traducción plantea ciertos problemas que pueden inducir a un error conceptual serio. Los anglosajones cuentan con dos palabras, form y shape, para referirse a lo que en español denominamos «forma». Sin embargo, los términos ingleses no son exactamente sinónimos, sino que se refieren a dos conceptos distintos cuya diferenciación es en nuestro idioma más prolija y, como digo, puede producir un problema conceptual importante. «La estructura es la forma visual del contenido», esta sería, en mi opinión, la traducción correcta de la cita inicial, y de ella se desprende la necesidad de distinguir entre el concepto de forma y el de estructura como paso previo a cualquier teorización sobre este elemento morfológico de la imagen."

Justo Villafañe⁹⁸

La forma, para Justo Villafañe, se refiere “al conjunto de características que se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación o, simplemente, de contexto”⁹⁹. Villafañe distingue entre forma y estructura –al que también se refiere como forma estructural–, este último concepto definido como “las características inmutables y permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual”¹⁰⁰. Sobre esta definición de forma, pivota este apartado de nuestro análisis. Parafraseando a Javier Marzal, “es esta última definición la que nos interesa especialmente: la que proclama el valor

⁹⁷ GOMBRICH, E. H. Citado por MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 187

⁹⁸ VILLAFAÑE, J. *Op. cit.* Pág. 126

⁹⁹ VILLAFAÑE, J. *Ibid.* Pág. 126

¹⁰⁰ VILLAFAÑE, J. *Ibid.* Pág. 126

estructural de la forma como factor responsable de la identidad visual de los objetos que podemos encontrar o reconocer en el espacio de la representación¹⁰¹.

Es importante tener en cuenta que según la psicología de la percepción de la Gestalt, tendemos a reconocer y asimilar las representaciones buscando, o encontrando, la forma elemental (círculo, cuadrado, triángulo...) que ciertas imágenes producen. De esta forma, nos es más fácil recordarlas.

Existe una serie de aspectos morfológicos que nos permitirán reconocer las formas presentes: el contraste tonal, es decir la diferencia entre las zonas más o menos iluminadas o las diferencias entre gamas de grises, la línea, en especial la de contorno, el color... También lo serían la superposición o la proyección en perspectiva.

En oposición a la cita de Gombrich que abre este apartado, podemos decir que si nos hallamos ante un encuadre que presenta complejidad en sus formas, y estas además no corresponden a las formas geométricas básicas, la imagen se percibe desordenada o caótica.

B.2.6. Textura

La textura en una imagen posee dos cualidades al mismo tiempo, una cualidad óptica y otra táctil. Es esta última la que posee mayor importancia en el análisis, pues la textura caracteriza y materializa las superficies de los objetos fotografiados o filmados.

En cuanto a la cualidad óptica creemos interesante destacar la importancia que Justo Villafañe le otorga como elemento morfológico necesario para la propia percepción visual, y articulador del espacio y la profundidad:

"La textura es pues, junto con la luz, el elemento visual necesario para la percepción espacial, y la visión en profundidad depende además de ella en gran medida, ya que esta es el producto de la conjunción de dos imágenes dispares; si no existe disparidad, la percepción es más dificultosa. Para que exista es necesaria una cierta textura en las superficies. Un firmamento uniformemente azul, o la oscuridad total, no producen ningún tipo de disparidad y, por tanto, la visión estereoscópica no es posible. La operación ocular de enfoque tiene, además, relación con un cierto estímulo textural. No es posible enfocar un ojo ni una cámara fotográfica sin un punto de fijación, y estos solo existen en las superficies texturadas¹⁰².

¹⁰¹ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 186

¹⁰² VILLAFAÑE, J. *Op. cit.* Pág. 110

No olvida, sin embargo, su dimensión plástica, pues la textura “colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos. Un espacio limitado por una forma lineal no significa plásticamente lo mismo que si su superficie interior aparece texturada”¹⁰³.

Por ello, el grano fotográfico y la rugosidad del objeto o sujeto fotografiados, en relación esta última al ángulo de incidencia de la luz en este, conformarán la percepción de textura de la imagen.

Por último, el tipo y la sensibilidad de las películas utilizadas así como los procesos empleados para revelarlas, son condicionantes claros de la cantidad de grano. A mayor sensibilidad, el grano fotográfico está más presente. En la película en color, al poseer tres capas, sensibles cada una de ellas a ciertas longitudes de onda, el grano fotográfico “puro” es más difícil de apreciar, pues es difícil que en cada fotograma los haluros de plata expuestos a la luz que lo conforman, coincidan exactamente en el mismo punto.

La textura es, siguiendo los postulados de Villafañe¹⁰⁴, un elemento de vital importancia para la construcción de superficies y planos. Es Arnheim¹⁰⁵ quien afirma que se trata de un elemento al servicio de la creación de profundidad en la imagen, pues las superficies más densamente texturadas o con una textura más burda están correlacionadas con la proximidad, mientras que las de textura más fina lo están con la distancia. De esta profundidad depende su tridimensionalidad, en la que juega un papel clave la iluminación, como veremos en su correspondiente apartado.

B.2.7. Nitidez de la imagen

En el modelo de análisis¹⁰⁶, la nitidez o borrosidad de una imagen será otro elemento a tener en cuenta en este análisis, aun teniendo en cuenta que la nitidez podría no estar considerada estrictamente como un elemento morfológico. Es posible que la significación obtenida a través del uso de la nitidez o su ausencia, posea ciertas connotaciones como uso expresivo. El autor considera que estas posibles significaciones podrían, incluso, estar contenidas en la parte del análisis referida a la articulación del punto de vista, pero sitúa el estudio de la nitidez en el bloque del análisis de los elementos morfológicos, por la dimensión objetiva y cuantificable que la nitidez posee.

¹⁰³ VILLAFANE, J. *Ibid.*. Pág. 110

¹⁰⁴ VILLAFANE, J. *Ibid.* Pág. 110

¹⁰⁵ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Forma, 1992. Pág. 305

¹⁰⁶ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 188

En ocasiones está muy relacionado con el tamaño del grano fotográfico, o del *pixel* de las imágenes. En otras, la ausencia de nitidez nos hablará de una cuestión temporal de la imagen, o determinará el dinamismo de la misma. Además, la falta de nitidez puede estar vinculada a un tratamiento pictorialista de la imagen.

B.2.8. Iluminación

En el desarrollo de su propuesta metodológica para este análisis, el profesor Marzal considera la iluminación –o de forma más general, la luz– fundamental para definir la morfología del texto visual.

El estudio de la luz es uno de los elementos primordiales en el análisis morfológico de una imagen, por ser esta “la materia primigenia con la que se construye una imagen”¹⁰⁷, tanto en la imagen fotográfica como en la cinematográfica. No obstante, como afirman Bordwell y Thompson, la iluminación “es algo más que la luz que nos permite ver la acción”¹⁰⁸. Arnheim¹⁰⁹ la considera generadora de espacio y tiempo en la imagen, y es el elemento que nos permite percibir una imagen como tridimensional, apreciar las texturas o comprender las formas que estamos viendo.

Así pues, y atendiendo a la calidad de la luz, distinguiremos entre iluminación natural o artificial. Será crucial también señalar si la luz es dura (si existe fuerte contraste entre las luces y las sombras, o si las sombras proyectadas son definidas), o suave y difusa. También si predominan las sombras o las altas luces (clave baja o alta, respectivamente). Por último, será necesario también hablar de la dirección de la luz (cenital, lateral, desde abajo, nadir, contraluz...).

En este apartado del análisis también se analizarán las técnicas utilizadas para conseguir ciertos resultados, en caso de que haya habido cierto grado de intervención por parte del fotógrafo o cineasta, por ejemplo, uso de iluminación artificial de apoyo en un exterior, o utilización de reflectores.

Por todo lo expuesto anteriormente, el análisis de la iluminación será fundamental para definir ciertos estilos fotográficos como pueden ser el realismo, el expresionismo o el pictorialismo, y lo será también, evidentemente, para definir la morfología del texto visual, de un modo más general.

¹⁰⁷ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 189

¹⁰⁸ BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *Op. cit.* Pág. 152

¹⁰⁹ ARNHEIM, R. *Op. cit.* Pág. 316

B.2.9. Contraste

Aunque es difícil separar este apartado del anterior, y del siguiente, que se referirá a tonalidad y color, será importante hacer una mención específica en este análisis al contraste de la imagen.

En palabras del propio Marzal, “el contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces”¹¹⁰. El concepto de contraste podrá ser estudiado tanto en las imágenes en color, como en las que sean monocromáticas, o en blanco y negro. La amplitud tonal de la gama de grises puede poseer mayor o menor riqueza.

En cuanto a las consecuencias de la elección de un determinado contraste en una imagen, el profesor argumenta en este sentido:

“Una amplia gama de tonos grises es una opción discursiva que nos aproxima al realismo de la representación, y está relacionado con la utilización de emulsiones fotográficas de sensibilidad media o baja. Por el contrario, un fuerte contraste de la imagen puede expresar la idea de conflicto, un determinado estado interior del sujeto fotografiado o una serie de cualidades sobre el espacio y el tiempo fotográficos”¹¹¹.

Utiliza Marzal ahora para describir la clave de la imagen, en cuanto a la preponderancia de las sombras o las luces en esta, el sistema de zonas de Ansel Adams¹¹²:

“Por otra parte, siguiendo la terminología acuñada por Ansel Adams a propósito de su sistema de zonas, la gama de tonos grises reproducida puede estar en la parte baja de la escala, con un predominio de las sombras (zonas 0 a VI), lo que correspondería a una iluminación en clave baja, o en la parte alta de la escala (zonas

¹¹⁰ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 190

¹¹¹ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 190

¹¹² Ansel Adams (1902-1984) fue un fotógrafo estadounidense, miembro del grupo f64, que ideó un sistema de exposición, captura y revelado fotográfico en el que conseguía obtener la máxima gradación tonal posible. Consistía en previsualizar las zonas (tonos de gris) en la escena a fotografiar, exponer el negativo teniendo en cuenta el tono de gris que se quería obtener de acuerdo a la lectura del fotómetro de la cámara, revelar el negativo de acuerdo a esa exposición y positivarlo de acuerdo a los ajustes realizados. Plasmó ese sistema en tres libros *The camera*, *The negative* y *The print*, publicados por primera vez a principios de los años cincuenta, que han sido los manuales técnicos de cabecera de fotógrafos durante décadas.

IV a IX), a una iluminación en clave alta, con sus significaciones concretas, dependiendo de los casos”¹¹³.

Además de la diferencia de luminosidad entre las luces y las sombras, existe el llamado contraste cromático. Los colores complementarios son los que mayor contraste presentan cuando se relacionan. Como apunta en su propuesta metodológica:

“Se dice que los colores complementarios presentan un contraste mayor, en los emparejamientos azul-amarillo, rojo-cian y verde-magenta. El contraste en color también puede ofrecer un amplio abanico de significaciones, y ser de ayuda para determinar el estilo fotográfico de la imagen que analizamos, como sucede con muchas fotografías de Pete Turner y su afinidad estética con el pop-art como movimiento artístico”¹¹⁴.

Tanto el contraste lumínico como el cromático serán elementos que aporten dinamismo a la imagen, pues afirma Justo Villafañe que “si la intención del creador de la imagen es que esta posea un carácter dinámico, una de las fórmulas para conseguirlo es el contraste”¹¹⁵.

B.2.10. Tonalidad del blanco y negro, o del color

A modo objetivo, se realizará un primer análisis del color, distinguiendo tres parámetros. El primero sería el tono, tonalidad o matiz del color, que nos permitirá diferenciar los colores, que dependerán de su longitud de onda. El segundo la saturación, es decir, la sensación de intensidad o su grado de pureza. Y por último, el tercero, el brillo del color, su luminosidad, no entendida como aspecto cromático sino como lumínico.

Por otro lado, el profesor advierte de la gran cantidad de significaciones que el color posee debido a sus propiedades subjetivas.

Justo Villafañe define una serie de propiedades plásticas del color. En la primera, el color, “como todo elemento morfológico, contribuye a la creación del espacio plástico de la representación, el cual puede tener una naturaleza bi o tridimensional dependiendo de cómo se emplee este elemento”¹¹⁶. En la segunda, junto con la forma, “es responsable en gran

¹¹³ MARZAL, J. *Ibid.* Págs. 190-191

¹¹⁴ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 191

¹¹⁵ VILLAFañE, J. *Op. cit.* Pág. 141

¹¹⁶ VILLAFañE, J. *Ibid.* Pág. 141

medida de la identidad objetual, nos sirve para reconocer referencialmente los objetos representados, si bien no es tan decisivo como la forma, desde un punto de vista morfológico”¹¹⁷. La siguiente, como tratábamos en el punto anterior, alude al dinamismo que produce el contraste cromático, dotando a la imagen que lo posea de gran fuerza expresiva. Villafañe también describe los valores sinestésicos que posee. En referencia, por ejemplo, a sus cualidades térmicas, afirma:

“Los colores cálidos, siempre según Kandinsky, producen una sensación de desplazamiento de la imagen hacia el observador, y los fríos parece que se alejan de este. Estos movimientos horizontales de acercamiento y alejamiento que producen gran dinamismo en la composición, pueden adaptar también otra forma dinámica: un efecto centrífugo en el caso del amarillo y el resto de los colores cálidos, o un efecto centrípeto propio del azul y los colores fríos. Un círculo amarillo se expande, posee un movimiento excéntrico; uno azul se comprime”¹¹⁸.

Por otra parte, el color también contribuye a articular el espacio plástico de la representación. Según cómo se use, nos hallaremos ante una representación plana o ante una con profundidad espacial, siendo útil este en la diferenciación de diferentes términos en una imagen, incluso cuando esta no se haya representado en perspectiva.

Marzal añade a esta enumeración de propiedades que el color puede también calificar temporalmente una representación: “los virados sepia están asociados a la antigüedad de la fotografía, ya que es la dominante cromática de numerosos calotipos (Talbot) y daguerrotipos (Daguerre), debido a las peculiaridades de los procesos químicos empleados. Las cualidades de las emulsiones fotográficas han ido cambiando a lo largo de la historia de la fotografía, siendo posible identificar determinados tipos de cromatismo con distintos periodos de de la historia de la fotografía o estilos fotográficos”¹¹⁹.

Conviene también hablar aquí de la temperatura del color, ya que, por ejemplo, sabemos que la luz natural, dependiendo de la hora del día o de las condiciones meteorológicas, varía mucho en sus tonalidades, pudiendo ir desde temperaturas de color bajas, es decir cálidas o rojizas anaranjadas, a temperaturas de color altas, frías y azuladas. Estas dominantes son perfectamente modulables a través del uso de filtros, en la cámara o en los propios aparatos de iluminación, a través del uso de emulsiones fotográficas calibradas para una cierta

¹¹⁷ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 192

¹¹⁸ VILLAFANE, J. *Op. cit.* Pág. 141

¹¹⁹ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 193

temperatura de color –*daylight* o *tungsten*– , o en el caso de la fotografía, el cine y el vídeo digitales, realizando el procedimiento de balance de blancos en cámara. También, por supuesto, se pueden corregir a través de procedimientos de post-producción, bien sea química o digital.

Este aspecto, la corrección, que puede estar presente en las fotografías, por ejemplo para que todas las imágenes de un catálogo tengan una tonalidad semejante, pero que desde luego estará presente en los planos cinematográficos, se llama etalonaje. Se trata de una corrección de color aplicada en post-producción, como ya se ha dicho, mediante procesos químicos o digitales, para conseguir determinadas tonalidades, saturaciones y contrastes o para evitar problemas de continuidad cromática entre dos planos consecutivos.

Por otro lado, y para finalizar, la utilización del blanco y negro debería definirse como la ausencia de color, todavía más patente desde la aparición de la tecnología digital, pues basta con eliminar en el procesado la información referente al color, para obtener una imagen en blanco y negro, por lo que ya no es necesario utilizar para ello emulsiones ni procedimientos químicos específicos.

B.2.11. Otros

En el modelo propuesto se dispondrá de este espacio por si procede contemplar algún aspecto no analizado en dicho nivel.

B.3. Reflexión general

Este apartado está dedicado a la realización de una síntesis, de carácter más literario, de los aspectos más relevantes. Es importante señalar, como hace Marzal, que aunque esta parte del análisis se ocupa de los elementos expresivos “más o menos objetivables, no debemos perder de vista que su estudio no puede estar exento de una carga valorativa” y que conviene recordar que “como afirman Arnheim o Gombrich, *ver es comprender*, lo que apunta a la naturaleza subjetiva de la actividad analítica, incluso en su nivel, supuestamente, más descriptivo”¹²⁰.

¹²⁰ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 195

6.3.3. Nivel compositivo (C)

Nivel compositivo	Sistema sintáctico o compositivo	<p>Perspectiva</p> <p>Ritmo</p> <p>Tensión</p> <p>Proporción</p> <p>Distribución de pesos</p> <p>Ley de tercios</p> <p>Orden icónico</p> <p>Recorrido visual</p> <p>Estaticidad/dinamismo</p> <p>Pose</p> <p>Otros</p> <p>Comentarios</p>
	Espacio de la representación	<p>Campo/fuera de campo</p> <p>Abierto/cerrado</p> <p>Interior/exterior</p> <p>Concreto/abstracto</p> <p>Profundo/plano</p> <p>Habitabilidad</p> <p>Puesta en escena</p> <p>Otros</p> <p>Comentarios</p>
	Tiempo de la representación	<p>Instantaneidad</p> <p>Duración</p> <p>Atemporalidad</p> <p>Tiempo simbólico</p> <p>Tiempo subjetivo</p> <p>Secuencialidad/narratividad</p> <p>Otros</p> <p>Comentarios</p>
	Reflexión general	

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

“Pero ¿cuáles eran exactamente las bases técnicas de la convención perspectiva, cuya etimología procede del verbo *perspicere*: *mirar a través de*? La perspectiva albertiniana apareció como una técnica lógica para representar gráficamente el espacio tridimensional, conservando la significación espacial de los objetos, a pesar de haberles privado de su tridimensionalidad natural en un soporte plano”.

Román Gubern¹²¹

En la creación de la perspectiva, y teniendo en cuenta que el fotógrafo o cineasta tratan de representar un espacio tridimensional en un soporte bidimensional, juegan, en primer lugar, un papel muy importante las líneas de composición, así como la ausencia de constancia en la percepción de las formas.

Por otro lado, los tamaños de los objetos representados en la imagen, y su relación entre ellos, conforman también la percepción de perspectiva, puesto que cuanto más alejados del sujeto deben parecer, su tamaño será menor.

El uso de la profundidad de campo configurará el modo de representar la perspectiva. La gran profundidad de campo se consigue a través del uso de diafragmas cerrados y lentes de escasa distancia focal.

Culmina Marzal este punto del análisis refiriéndose a la *perspectiva artificialis*, y utiliza para ello los postulados de Erwin Panofsky. Este autor, define el concepto de perspectiva y contempla sus distintas interpretaciones como triunfo del individuo, del sentido de la realidad, de la distancia y del mundo externo. La *perspectiva artificialis* supone que el hombre se sitúa como centro del mundo, y el arte, al adoptarla como modo de representación, deja a partir de entonces de arrastrar esa carga sagrada¹²²:

“Para terminar, debemos hacer referencia, muy brevemente, a la importancia de la *perspectiva artificialis* como sistema de representación nacido en el Renacimiento, y que viene a significar la emancipación de la mirada del hombre del sistema de representación

¹²¹ GUBERN, R. *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1992. Pág. 79

¹²² PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 2003. Págs. 50-56

religioso. Como ha sido estudiado con gran profundidad por Erwin Panofsky, la construcción de la *perspectiva artificialis* supone, antes que nada, un modo de representación en el que el sujeto humano se convierte en el centro de dicha representación, en el que por vez primera se define un interior y un exterior de la representación pictórica, en el que habita el observador. Esta referencia, aunque simplificadora por su extrema brevedad, es pertinente en la medida en que la fotografía y el cine son herederos de este sistema de representación”¹²³.

Marzal realiza una precisión, destacando la naturaleza estructural del espacio en el que habitan el resto de elementos morfológicos, y la propia estructura compositiva de la imagen¹²⁴. Es por ello que el modelo distingue un apartado denominado *espacio de la representación*, ubicado dentro del nivel compositivo, pues es consciente de la relevancia de este espacio y las relaciones de los elementos presentes en el encuadre con este.

C.1.2. Ritmo

"Si las representaciones espaciales pueden ser analizadas también en función del ritmo, ¿qué naturaleza poseerá este?, ¿de qué factores plásticos dependerá? Siempre que exista ritmo en una composición espacial fija, esta se encontrará jerarquizada en cuanto a sus componentes. Lo mismo que en la música, el ritmo se consigue en la plástica fija mediante la alternancia de esos elementos fuertes y débiles de los que antes hablaba, sin olvidar, naturalmente, los silencios, que también contribuyen a crear la estructura rítmica. Si se cambian los sonidos por las formas plásticas, las relaciones que se crean pueden definirse, a un cierto nivel, en cuanto a sus características de ritmo".

Justo Villafañe¹²⁵

En este punto, Marzal afirma que “nos hallamos ante un concepto muy difícil de definir, habitualmente empleado en el campo de la música. Del mismo modo que en una composición

¹²³ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 198

¹²⁴ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 198

¹²⁵ VILLAFAÑE, J. *Op. cit.* Pág. 154

musical los silencios son elementos decisivos para definir el ritmo de una melodía, en una composición visual los espacios vacíos o intersticiales son fundamentales para posibilitar la existencia de una estructura rítmica”¹²⁶.

Para Villafañe, el ritmo es un elemento dinámico que podemos relacionar con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. La relación entre elementos le lleva a introducir este concepto en el nivel compositivo, ya que el ritmo es un parámetro estructural. Matiza además la diferencia entre cadencia y ritmo: entiende la cadencia como “la repetición regular de elementos”¹²⁷ -como pueden ser puntos, líneas, formas o colores- que suelen resultar en una imagen simétrica o regular y restan dinamismo a la imagen. Por el contrario define el ritmo de una composición, como una noción más relevante –estructural– en la que la idea de repetición es esencial. Para Villafañe, “en todo ritmo existen siempre dos componentes: la periodicidad, que implica la repetición de elementos o de grupos idénticos de estos y estructuración, que es muy variable y puede incluir desde la repetición de grupos de elementos a lo que se denomina ritmo libre. En este sentido, y en función del componente que se prime, al crear ritmos se puede dar preferencia, bien al juego de las repeticiones o bien al de la composición de estructuras”¹²⁸.

C.1.3. Tensión

En este punto se analizan los agentes plásticos que pueden generar tensión visual, considerada otra variable dinámica de la imagen, y se propone una serie de agentes plásticos que pueden generar tensión compositiva: las líneas, cuando señalan movimiento; las formas geométricas no regulares, que generarán mayor tensión visual cuanto más distintas sean de las formas simples; la representación de objetos en perspectiva o las orientaciones oblicuas; el contraste de la luz o el cromático, o el que producen diferentes texturas; las diferencias de nitidez entre figura y fondo, y la fractura de las proporciones. Todos ellos son elementos compositivos que ayudan a que una imagen posea tensión visual en su composición.

Con el objeto de ampliar este punto de la propuesta metodológica de Javier Marzal, hemos considerado acudir a la fuente original, por la precisión y la claridad con la que Justo Villafañe enumera y describe los agentes plásticos presentes en la composición, que funcionan como activadores de la propia tensión, como son:

¹²⁶ MARZAL, J. *Op. cit.*. Pág. 199

¹²⁷ VILLAFAÑE, J. *Op. cit.* Pág. 153

¹²⁸ VILLAFAÑE, J. *Ibid.* Pág. 154

“Las proporciones. Como regla general puede afirmarse que: toda proporción que se perciba como una deformación de un esquema más simple, producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original en aquellas partes o puntos donde la deformación sea mayor. (...) Los rectángulos son otro ejemplo que podría servir para crear una escala de tensión en lo que se refiere a sus proporciones: mientras más difieran estas de las de un cuadrado, se producirá mayor tensión; es fácil comprobar cómo un rectángulo construido según la sección áurea, sigue pareciendo *atento* y estable, y prolongando sin embargo su lado mayor, pierde súbitamente tales propiedades.

La forma. No creo necesario advertir que las formas irregulares son las más dinámicas. Dentro de este tipo de formas, la tensión se producirá en las partes menos consistentes de los objetos o de sus imágenes. El mismo mecanismo que producía la tensión en las proporciones es el hecho dinamizador en las formas: la deformación.

La orientación. La oblicuidad es la más dinámica de las orientaciones espaciales, dinamismo que se ve muy aumentado en el caso en el que la orientación oblicua no sea la común del objeto que se representa. Dos son los hechos fundamentales en este sentido, que producen dinamismo en la gran mayoría de las imágenes fijas: La oblicuidad se separa de la orientación principal (horizontal–vertical) propia de los estados de reposo y estatismo. En todas las representaciones en perspectiva central, la oblicuidad siempre está presente en la representación de la tridimensionalidad.

Otros hechos plásticos pueden, en determinadas imágenes, constituirse como los elementos más dinámicos de la composición. Menciono a continuación algunos de los más frecuentes: el contraste cromático, que como dije en el capítulo anterior al referirme a las propiedades dinámicas del color, posee propiedades intensivas y cualitativas. En función de esta doble posibilidad de variación, muchas imágenes, sobre todo dentro de la pintura no figurativa del siglo actual, basan su dinámica en la tensión que produce el contraste cromático (repásese, en este sentido, cualquier catálogo de Joan Miró, Hans Hofmann, Piet Mondrian, etc.). En la representación bidimensional de la profundidad siempre hay un movimiento aparente, una cierta sensación de progresión y, por tanto, cierta tensión en la dirección de

las líneas que convergen en los puntos de fuga. Las sinestesias, fundamentalmente acústicas y táctiles, presentes en algunas imágenes son, a veces, la causa que produce la tensión”¹²⁹.

Para concluir este punto del análisis, cabe señalar que es posible hallarnos ante una imagen fotográfica y cinematográfica claramente equilibrada y que además posea tensión, en este caso, hablaremos de equilibrio dinámico.

C.1.4. Proporción

En este apartado se tiene en cuenta la proporción de un objeto o sujeto con respecto a los demás, con respecto a partes del mismo o con respecto al propio espacio de la representación. Para Marzal¹³⁰, aunque es de naturaleza cuantitativa y tiene una dimensión escalar, la proporción es un parámetro que debe, por su importancia, ser tratado entre los conceptos compositivos. Se suele hablar de proporción al hacer referencia a las formas de representar la figura humana en el espacio compositivo.

Desde el Renacimiento, cuando se retoma el pensamiento griego pitagórico, se ha hablado de las medidas del cuerpo humano en relación con sus partes constitutivas. La *sección áurea*, *proporción divina* o *número de oro* permite establecer una medida numérica, la letra *phi*, que se corresponde con un tipo de proporción observada en la naturaleza. Es necesario destacar que los modos de representación del cuerpo en la pintura y, por extensión, en la imagen fotográfica y cinematográfica, ya que se fundamenta en gran medida en el modo de representación pictórica, han seguido este modelo, fuertemente arraigado en el imaginario colectivo y en la conformación del gusto estético convencional.

En ocasiones, la utilización de una lente gran angular, puede suponer deformaciones o fracturas de las proporciones, de un sujeto con el resto de sujetos, o de una parte de este con el resto del cuerpo.

También será interesante analizar la proporción que se establece con el ratio de la imagen, y con el ancho o alto de esta, es decir, estudiar la relación del objeto o sujeto con el propio espacio en el que es representado.

¹²⁹ VILLAFANE, J. *Ibid.* Págs. 147-152

¹³⁰ MARZAL, J. *Op. cit.* Págs. 200-201

C.1.5. Distribución de pesos

Los distintos elementos que conforman una imagen, tienen distintos pesos en el espacio de la composición. A modo jerárquico, esta distribución nos indica qué partes u objetos poseen mayor importancia. Ciertamente es, que es muy difícil dissociar este análisis de la condición semántica de ciertos objetos, pues muchas veces, encontramos objetos que no cumplen los requisitos para situarse en los primeros puestos de la distribución de pesos visuales, pero que lo hacen por lo que significan. En este punto, por tanto, tendremos en cuenta que las experiencias propias de quien realiza el análisis, pueden provocar resultados completamente diferentes a los que suscitaría el posible análisis por parte de otra persona.

Marzal¹³¹ vuelve a seguir la exposición del profesor Villafañe, para mostrar cuáles serían algunos de los factores que determinan los pesos visuales en una composición:

La ubicación de los objetos: si un objeto está situado en la parte central, la composición es más simétrica, y, de forma general, si el objeto está situado en la parte superior derecha del encuadre, poseerá mayor peso visual. En este aspecto, cabe señalar que es una cuestión cultural, relacionada con la tradición icónica occidental.

El tamaño de los objetos, entendiéndolo, claro está, que a mayor tamaño, mayor peso visual. Si existe un elemento de gran tamaño, el peso de este en la imagen puede ser compensado por un grupo de elementos más pequeños.

Los elementos visuales marcados, en perspectiva, aunque posean un menor tamaño, pueden ganar peso visual de acuerdo a su nivel de nitidez.

La claridad visual que supone el aislamiento de un objeto, o cuando lo percibimos de forma aislada por ejemplo, por la ausencia de profundidad de campo, el contraste de luz o cromático o su forma, hará que los objetos aumenten su peso visual.

La textura de un objeto, sobre todo, si contrasta esta con la textura superficial del resto de los objetos, también puede generar un mayor peso visual en la composición.

C.1.6. Ley de tercios

Los cuatro puntos dados por las intersecciones de líneas que delimitan los tercios horizontales y verticales de una imagen, son llamados, en la ley de tercios, los puntos fuertes de una imagen. Los objetos situados en estos puntos, o cerca de ellos, adquieren mayor fuerza o peso visual, que si por ejemplo estuviesen situados en el centro geométrico de la imagen. Expone Javier Marzal a partir de estas premisas:

¹³¹ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 202

“Como afirman Villafañe y Arnheim, el centro geométrico o foco de atención es una zona débil en términos de atracción visual. Por otra parte, si dicho elemento visual está escorado excesivamente hacia los bordes o límites del encuadre, esto puede crear fuertes desequilibrios en la imagen. La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios. Es precisamente este principio el que viene expresado por la conocida ley de tercios. En realidad, la formulación de la ley de tercios está directamente relacionada con la teoría de la sección áurea o número de oro, que encierra cierta complejidad en su cálculo exacto. De manera general, ciertamente un poco más imprecisa, diremos que la obtención de estas líneas de tercios se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales en horizontal y en vertical, tomando como referencia los límites horizontal y vertical del propio marco de la fotografía”¹³².

Para concluir este punto del análisis, debemos valorar la posibilidad que tiene el fotógrafo o cineasta de situar la línea del horizonte haciéndola coincidir con una de las dos líneas que delimitan los tercios de la imagen, práctica que puede observarse en gran número de composiciones cinematográficas o fotográficas.

C.1.7. Orden icónico

El presente modelo propone el análisis del orden icónico a partir de las ideas de dos autores: Justo Villafañe y Donis A. Dondis.

El concepto de orden icónico es un aspecto que atañe a los elementos morfológicos y compositivos. Para Justo Villafañe el orden visual “es el principio que rige su composición. Se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de estas. Es el concepto nuclear sobre el que se basa la composición de la imagen”¹³³. Además distingue muy acertadamente entre dos tipos básicos de equilibrio compositivo: el equilibrio estático y el equilibrio dinámico.

El equilibrio estático vendrá entonces dado por la simetría, la repetición de elementos o series de ellos, y la articulación del espacio en unidades regulares. Por otra parte, el equilibrio dinámico, que tiene además como resultado la invariabilidad y la permanencia de la

¹³² MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 203

¹³³ VILLAFañE, J. *Op. cit.* Págs. 165-166

composición, se caracteriza por cómo se establece la jerarquía en el espacio plástico, el que se encuentren y se relacionen en él elementos muy diferentes, y el contraste de color o en cuanto a claroscuro.

Por otra parte, Dondis detalla un conjunto de pares de conceptos en situaciones compositivas, y lo hace refiriéndose al mundo del diseño, aunque estos son perfectamente trasladables a los campos de la fotografía o la cinematografía. A continuación pasamos a citarlas, según el resumen propuesto en la metodología del profesor Marzal:

“-Equilibrio-Inestabilidad. La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador.

-Simetría-Asimetría. La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.

-Regularidad-Irregularidad. Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos.

-Simplicidad-Complejidad. El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de elementos simples.

-Unidad-Fragmentación. Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad.

-Economía-Profusión. La economía compositiva se sirve de un número limitado de elementos.

-Retención-Exageración. La retención se basa en una propuesta compositiva en la que con el mínimo material visual se consigue una respuesta máxima del espectador.

-Predictibilidad-Espontaneidad. La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual.

-Actividad-Pasividad. La actividad consiste en la representación de movimiento y dinamismo.

-Sutileza-Audacia. Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicadeza y refinamiento de los materiales plásticos empleados.

-Neutralidad-Acento. Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples.

-Transparencia-Opacidad. Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo, semi-ocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen.

-Coherencia-Variación. La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos plásticos empleados en la composición.

-Realismo-Distorsión. Este par define el grado de distorsión del motivo fotográfico.

-Planitud-Profundidad. Se basa en la ausencia o utilización de la composición en perspectiva.

-Singularidad-Yuxtaposición. Cuando la composición se basa en la utilización de un tema aislado.

-Secuencialidad-Aleatoriedad. Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico.

-Agudeza-Difusividad. La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual¹³⁴.

La serie de situaciones definidas por Dondis corresponden a manifestaciones del orden visual y, por tanto, tienen un valor estructural. Un orden visual y unas estructuras compositivas que mantienen una relación dialéctica y no jerárquica, muy interesante para este estudio a nivel compositivo. Además, gran parte de estas situaciones, llevan implícitas ciertas cargas enunciativas, que se analizarán detalladamente en los apartados correspondientes a la articulación del punto de vista.

¹³⁴ MARZAL, J. *Op. cit.* Págs. 205-206

C.1.8. Recorrido visual

El recorrido visual establece y ordena las relaciones entre los objetos que componen la imagen analizada. Por tanto, siguiendo las ideas de Villafañe, se establecen dos tipos de direcciones visuales: las direcciones de escena y las direcciones dadas por vectores. Las direcciones de escena, por una parte, son internas a la composición, y vienen marcadas por elementos presentes en el encuadre, signos o, por ejemplo, brazos o dedos que apunten en alguna dirección o las miradas de los personajes. Por otro, las direcciones de lectura descritas por la existencia de vectores de dirección, podrán ser también agentes encargados de marcar ese recorrido visual.

Tal y como se ha apuntado anteriormente en otros puntos del análisis, es otro de los aspectos en los que los condicionantes experienciales o culturales marcarán un recorrido determinado, pudiendo haber varios, dependiendo de quién, cómo y cuándo se trate de analizar y definir el recorrido visual¹³⁵.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Este punto permite establecer un balance global, a modo de conclusión, de aspectos ya tratados en apartados previos, pues está íntimamente relacionado con el ritmo, la tensión, la distribución de pesos visuales, o el orden icónico, entre otros. Aunque pueda parecer en algún modo redundante, conviene establecer aquí una valoración global sobre la estaticidad o dinamismo de la imagen o el plano analizados. Esta valoración será muy interesante para establecer la parte del análisis referente al tiempo de la representación, contenida también en este nivel compositivo.

C.1.10. Pose

En este apartado se analizará si existe una pose consciente y pactada entre el sujeto y el autor o, por el contrario, se trata de una acción totalmente espontánea¹³⁶.

¹³⁵ MARZAL, J. *Ibid.* Págs. 206-207

¹³⁶ Es imprescindible aquí establecer una aclaración previa. Cuando hablamos de fotografía, es posible encontrar imágenes con poses pactadas entre el fotógrafo y su modelo, y otras en las que el fotógrafo capta la espontaneidad a modo cándido. No obstante, en numerosas ocasiones, la fina línea entre posado previamente pactado y fotografía documental sin intervención por parte del fotógrafo es muy difícil de delimitar. En nuestro análisis, además, estudiaremos también planos cinematográficos correspondientes a cine de ficción, y en este, generalmente, los actores posan, o mejor dicho, actúan, desde unas premisas previas que el director propone.

Para Marzal, estudiar el escorzo¹³⁷ es también importante en cualquier análisis, pues encontrarnos ante un sujeto con una posición forzada genera ambigüedad en la lectura. De hecho, a partir de las teorías de autores como Arnheim, describe la lectura polisémica que puede generar una posición en escorzo, pues “puede ser interpretado, en tanto que elemento dinámico, como una plasmación del poder aplastante de la muerte, la resistencia a la destrucción o el proceso de crecimiento de la vida”¹³⁸.

C.1.11. Otros

Se completará, como viene siendo habitual en la propuesta de análisis, con un apartado dispuesto para que el investigador exponga y analice, si procede, otros elementos pertenecientes al sistema sintáctico o compositivo que no se hayan analizado en los puntos anteriores.

C.1.12. Comentarios

Se realizará una síntesis de los aspectos más relevantes de los elementos que conforman el sistema sintáctico o compositivo.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de campo

Todo lo contenido dentro de los límites del encuadre de una imagen constituye la expresión plena de la representación fotográfica o cinematográfica. No obstante, el espectador, para comprenderlo, debe imaginar que lo que está viendo va más allá de este límite.

Con objeto de ampliar el punto propuesto por Marzal, dado que, en el lenguaje cinematográfico, el espacio fuera de campo se considera crucial, quizá más que en la propia imagen fotográfica, traemos a colación las palabras de Gilles Deleuze, que señala que “el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente”¹³⁹. Para Josep Prósper, “un plano implica siempre un espacio en campo y un espacio fuera de campo. Este último surge a partir de los elementos presentes en el plano y

¹³⁷ Marzal utiliza aquí el término escorzo desde una perspectiva artística o pictórica, y no desde el uso cinematográfico del mismo.

¹³⁸ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 208

¹³⁹ DELEUZE, G. *La imagen movimiento*. Paidós, Barcelona, 1984. Pág. 32

que sugieren una continuidad. El plano, el cuadro, la fragmentación del espacio, es siempre un universo discontinuo”¹⁴⁰.

En este punto, se valora qué ocurre fuera de campo, y en qué medida influye en la percepción de la representación. Queremos traer a colación, enlazando con la exposición de Prósper, las ideas que Jean Mitry¹⁴¹ refleja en su obra *La semiología en tela de juicio*, pues en el medio de expresión cinematográfico, el campo y el fuera de campo, y el lenguaje del cine en general, establecen una relación dialéctica a nivel espacio-temporal y cada plano se asocia metonímicamente con el plano anterior y el posterior al presentado en el campo. Para Mitry, “se ve entonces que es totalmente posible decir con Barthes, que el cine es un arte metonímico más que metafórico, aunque hecho esencialmente de expresiones metafóricas...”¹⁴²

C.2.2. Abierto/cerrado

Para Javier Marzal “este par de conceptos no solo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio abierto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que este tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios cerrados. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio”¹⁴³. Por tanto, analizaremos si se trata de un espacio de la representación abierto o cerrado, pero valoraremos también sus consecuencias metafóricas.

C.2.3. Interior/exterior

En este punto se define si se trata de una toma interior o exterior. El que la imagen fotográfica o cinematográfica represente, por ejemplo, un espacio interior, tendrá determinadas consecuencias con respecto a su significación. Ocurrirá lo mismo si el espacio es abierto. Al igual que en el apartado anterior se valorará, si procede, sus efectos metafóricos.

¹⁴⁰ PRÓSPER, J. *Op. cit.* Pág. 29

¹⁴¹ MITRY, J. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Akal/Comunicación, Madrid, 1990. Págs. 54-125

¹⁴² MITRY, J. *Ibid.* Pág. 125

¹⁴³ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 210

C.2.4. Concreto/abstracto

Se valora si se trata de un espacio concreto, o por el contrario de uno abstracto. Como en los puntos del análisis que lo preceden y siguen, trataremos de apuntar las implicaciones con el sujeto u objeto fotográfico o cinematográfico, y las relaciones que un espacio concreto o abstracto establecen con el espectador.

C.2.5. Profundo/plano

Aunque previamente se ha analizado perspectiva y profundidad de campo, aquí se trata de analizar si un espacio de representación es profundo o plano. Para Marzal, “se trata de valorar en qué medida la representación plana de un espacio se corresponde con una mirada más estándar o normalizada como el clasicismo, frente a la representación en profundidad, más próxima a la configuración plástica barroca”¹⁴⁴.

C.2.6. Habitabilidad

En estrecha relación con el grado de abstracción o concreción de la representación, el concepto de habitabilidad hace referencia aquí a la idea de representación de la realidad. Si el espacio analizado es abstracto o simbólico, será mucho menos habitable. De este modo, Marzal afirma que “hablaremos de mayor o menor habitabilidad en función de la identificación o distanciamiento, como fuerzas centrípeta y centrífuga, que el espacio sugiera al espectador”¹⁴⁵.

C.2.7. Puesta en escena¹⁴⁶

En este punto, el autor valora la puesta en escena deliberada como un espacio metafórico o ideológico, en oposición a la concepción de que la cámara simplemente reproduce lo real, puesto que la fotografía y el cine son medios concebidos para producir, entre otros efectos, una impresión de realidad.

¹⁴⁴ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 211

¹⁴⁵ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 211

¹⁴⁶ Con respecto a los apartados del análisis compositivo “pose” y “puesta en escena”, presuponemos de antemano que en cine de ficción siempre existe pose y puesta en escena, y que cuando obtengamos este esperado resultado en el análisis de un plano, podría no sernos útil en su comparación con una fotografía. No obstante, si obtenemos un resultado positivo en alguno de estos dos puntos en el análisis de una fotografía, podría tener relevancia en la presente investigación.

En fotografía, en ocasiones es el autor el que prepara la puesta en escena, con una intención enunciativa. En cine, sobre todo la cinematografía de ficción, es una práctica aún más común.

C.2.8. Otros

Espacio que quedará abierto de cara a analizar algún aspecto relacionado con el espacio de la representación, que no haya sido analizado en los apartados anteriores.

C.2.9. Comentario

Se llevará a cabo un comentario general, con un tono más literario, de los aspectos del nivel compositivo del análisis relacionados con el espacio de la representación.

C.3. El tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

En la fotografía, el tiempo juega un importante papel. Técnicamente, para realizarla, es necesario partir de una cantidad de luz que exponga el material sensible durante un determinado tiempo. Es por ello que la imagen fotográfica “constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal”¹⁴⁷.

El concepto de instantaneidad fotográfica viene dado por la capacidad de obturar la cámara a velocidades muy rápidas, tanto que congelen el tiempo, y será opuesto a las fotografías con velocidades más lentas, en las que todo lo que ocurre desde que el obturador se abre hasta que se cierra, queda registrado por la cámara¹⁴⁸.

En la cámara cinematográfica, el obturador no tiene la capacidad de realizar exposiciones demasiado lentas, pues debido a que ha de registrar veinticuatro imágenes por segundo, la velocidad más lenta a la que puede trabajar será 1/24 de segundo. Los operadores de cámara, suelen trabajar con velocidades que supongan 1/48 de segundo¹⁴⁹, produciendo de tal modo un mínimo desenfoque por el movimiento de los sujetos u objetos, o de la propia cámara u operador, que resulta en una secuencia suave de planos y facilita la percepción de estos como un continuo.

¹⁴⁷ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 213

¹⁴⁸ Es importante aclarar que esto ocurre también cuando se realizan fotografías con velocidades muy rápidas, pero al tratarse de fracciones de segundo ínfimas, aunque los objetos o sujetos fotografiados estén en movimiento, aparecerán congelados.

¹⁴⁹ Con el *shutter* de la cámara a 180°.

C.3.2. Duración

Cuando en fotografía se utilizan tiempos de exposición muy prolongados, se produce un tipo de imagen en la que todo lo que se ha movido, objeto o sujeto fotografiado, o la propia cámara, queda reflejado en la imagen.

Hay además otras formas de mostrar la duración de la imagen, según Marzal¹⁵⁰, por ejemplo con la presencia en la imagen de calendarios, relojes y otros objetos, o la lectura secuencial de la fotografía, o si la imagen analizada forma parte de una secuencia de estas.

Como hemos advertido en el punto anterior, debido a su naturaleza técnica, la cámara cinematográfica es incapaz de registrar tiempos que duren más de 1/24 segundos. En este apartado del análisis, en las imágenes fijas cinematográficas, hablaremos de la duración del plano al que pertenece esa imagen con respecto a la duración total del filme, y a la propia toma, suponiendo que el plano no coincida en duración con ella.

C.3.3. Atemporalidad

Si la imagen o el plano analizados no posee marcas textuales que lo sitúen en un tiempo concreto, hablaremos de atemporalidad. Una imagen atemporal es la que queda vigente aunque haya pasado mucho tiempo, y el espectador es incapaz de especificar la fecha de la toma.

C.3.4. Tiempo simbólico

Según el profesor Marzal, “el reconocimiento de la existencia de un tiempo simbólico en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como dirá Dubois”¹⁵¹.

Si la imagen fotográfica o cinematográfica evoca un tiempo simbólico, será imprescindible para ello la interpretación del analista.

¹⁵⁰ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 214

¹⁵¹ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 215

C.3.5. Tiempo subjetivo

Para matizar o diferenciar de algún modo el tiempo simbólico del tiempo subjetivo que representa una imagen, Marzal alude al concepto de *punctum* de Roland Barthes¹⁵². En ocasiones, este puede relacionarse con la presencia de un tiempo subjetivo en la imagen.

Es por la utilización del *punctum*, que en este concepto del análisis, probablemente, el resultado esté vinculado expresamente a la visión del propio analista. El profesor Marzal, concluye diciendo que “no en vano, las reflexiones de Barthes a propósito de esta cuestión surgen de la revisión del álbum de fotografías familiar, que a un extraño, nada pueden comunicar. Sin duda, la proyección de los propios *fantasmas* del intérprete promueven que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad, en algunos casos”¹⁵³.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Aunque la fotografía y el cine son dos campos en los que el tiempo juega un papel extraordinariamente importante, volvemos en esta parte del análisis a entrar en conflicto entre el análisis de un plano cinematográfico, y el análisis de una imagen fotográfica. En ocasiones, “el orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una secuencialidad temporal o narratividad en la fotografía”¹⁵⁴.

Por tanto, en el caso de las fotografías, se valorará el hecho de que estén incluidas en una secuencia, si se diera el caso. Por otro lado, en el caso del plano cinematográfico, siempre estaremos hablando de secuencialidad, por encontrarse precedido y seguido por otros, permitiendo así construir la narrativa, basada en el tiempo.

C.3.7. Otros

En caso de necesitar realizar algún otro apunte sobre el tiempo de la representación, este será el espacio dedicado a ello.

C.3.8. Comentarios

Se realizará una síntesis de los aspectos más relevantes.

¹⁵² BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2009.

¹⁵³ MARZAL, J. *Op. cit.* Págs. 216-217

¹⁵⁴ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 217

C.4. Reflexión general

A modo de conclusión, en este apartado se lleva a cabo una reflexión general de la estructura compositiva de la imagen analizada.

6.3.4. Nivel enunciativo (D)

Nivel enunciativo	Articulación del punto de vista	Punto de vista físico Actitud de los personajes Calificadores Transparencia/sutura/verosimilitud Marcas textuales Miradas de los personajes Enunciación Relaciones intertextuales Otros Comentarios
	Interpretación global del texto	

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

El estudio del punto de vista corresponde a la altura o la posición de la cámara. La colocación de esta a la altura de los ojos, más arriba, en picado, o más abajo, contrapicado, y el basculamiento, posee implicaciones en la representación fotográfica y cinematográfica. Cualquier encuadre corresponde a una determinada forma de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales y presentes, o inmateriales y ausentes en la imagen.

Es por ello que no solo se analizará el punto de vista de la cámara, sino que se valorarán esas implicaciones que suelen acabar significando una relación de poder entre lo representado y el sujeto enunciator.

D.1.2. Actitud de los personajes

Marzal¹⁵⁵ considera que la actitud de los personajes, por una parte muestra ciertas emociones, como la ironía, el sarcasmo... y por otra, interpela a ciertos sentimientos en el espectador. Esta actitud de los personajes será estudiada a través del examen de la puesta en escena y la pose de los personajes que en la imagen o el plano actúan. Examinar también las miradas de los personajes, puede ayudarnos a describir la actitud de los personajes.

D.1.3. Calificadores

En el modelo también se establece otro subapartado en el que estudia los modos de calificación emocional de los personajes, la proximidad o alejamiento que el autor busca en el espectador.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

Algunas puestas en escena, eliminan la huella del sujeto enunciator y propician la confusión del referente con la propia realidad. A través de la sutura, se elimina el rastro del mismo dispositivo fotográfico. La transparencia enunciativa, por otro lado, supone dejar ver la acción del enunciator o del dispositivo. Para Marzal, la verosimilitud en ocasiones puede verse comprometida por las estrategias propias de la sutura –entendida como ocultación del enunciator– o la transparencia.

D.1.5. Marcas textuales

En este apartado del análisis, la importancia recae en ver las marcas textuales que el autor deja en la imagen, como huellas que denotan la presencia del mismo. A través del estudio de la obra del autor, definiremos conductas comunes en el creador que, a propósito o sin premeditación, aparecen en la imagen.

D.1.6. Miradas de los personajes

La ocultación de estas miradas a cámara, pretende vincular lo representado con la realidad. Por el contrario, las miradas a cámara, propias del retrato fotográfico y, en ocasiones, de la construcción de un plano cinematográfico, constituyen una forma de interpelar al espectador, o al menos, señalan la existencia de un dispositivo de captación de imagen.

¹⁵⁵ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 219

D.1.7. Enunciación

Es inevitable entender la creación de una fotografía o un plano cinematográfico como una acción comunicativa, es decir, que son creados con la intención clara por parte del sujeto enunciador de *contar algo*. Pero además, la propia imagen es en ocasiones un instrumento que nos permite reconocer al sujeto que la crea.

Existen, en esta propuesta metodológica, dos estrategias básicas de enunciación: la primera es la metonímica, en la que los signos utilizados mantienen una clara relación de contigüidad con su referente, apuntando claramente a la vocación indicial de la fotografía; por otro lado, la segunda es la metafórica, en la que las relaciones se establecen de forma imaginaria. Esta segunda estrategia permite la libre interpretación por parte del receptor y se tratará de una obra abierta.

Es muy probable, de hecho, encontrar ambas estrategias de forma combinada, con elementos de ambas en una misma imagen o plano cinematográfico.

D.1.8. Relaciones intertextuales¹⁵⁶

Este apartado encierra una gran complejidad. La intertextualidad es algo común en la creación fotográfica y cinematográfica. El fotógrafo o el director de cine, no puede ni quiere evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos o directores, y de otras disciplinas como la pintura, el cómic, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc. Además de los citados, el creador puede tener como referente motivos iconográficos, estableciendo una relación entre un concepto con figuras alegóricas o religiosas.

Marzal, establece diferencias de matiz en los modos de representar estas influencias en el texto fotográfico o cinematográfico:

“La cita consiste en la presencia literal de la obra (o un aspecto de textual de la obra) de otro fotógrafo o creador (en sentido amplio). El collage es un técnica que se basa explícitamente en el uso de fragmentos de otros textos visuales. El pastiche consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un fotógrafo, artista o un creador, y combinarlos, de tal manera que den la impresión al espectador de ser una creación independiente. Finalmente, se hablará, de forma general, de intertextualidad cuando

¹⁵⁶ Este último punto que concluye el análisis encierra gran complejidad. Será, sin lugar a dudas, uno de los más importantes en nuestro análisis, crucial para determinar el impacto de la obra de Agustí Centelles en las imágenes fijas de los filmes analizados, o la posible relación que exista entre ellos.

se detecte un juego de relaciones suficientemente elaborado y trabajado entre el texto analizado y otros textos con los que se relacione, de un modo productivo. La competencia lectora de la instancia receptora es clave para la detección de este tipo de relaciones intertextuales, cuyo reconocimiento tiene una naturaleza subjetiva, si bien no hay que olvidar, de nuevo, que no podemos perdernos en derivas interpretativas que conviertan nuestro análisis en una lectura aberrante, carente del nivel de argumentación necesario para justificar la intertextualidad presente en la fotografía estudiada. Un factor determinante de relaciones intertextuales es la *mise en abyme*. Si dentro de la fotografía se reproduce un cuadro u otra representación de cualquier tipo, siendo parte o todo del conjunto, nos hallamos ante una experiencia de intertextualidad a veces no evidente pero siempre factible. En algunos casos, la ironía y el humor son efectos que se consiguen mediante la utilización de estas técnicas de construcción discursiva, siempre presentes, de una u otra forma, en cualquier texto fotográfico¹⁵⁷.

Por tanto, otorgaremos a este punto del análisis una gran importancia, pues el eje conceptual de la presente investigación sobrevuela una y otra vez las relaciones intertextuales. Encontrar en este apartado algún grado de intertextualidad, acercaría la hipótesis del trabajo a una conclusión positiva.

D.1.9. Otros

Este apartado estudia aspectos relacionados con la articulación del punto de vista no tratados en los puntos anteriores, si así los hubiese.

D.1.10. Comentarios

También en la misma línea de los análisis de los apartados en los niveles morfológico y compositivo, se describirá, a modo de resumen, los elementos relacionados con la articulación del punto de vista por parte del sujeto enunciador.

¹⁵⁷ MARZAL, J. *Ibid.* Págs. 224-225

D.2. Interpretación global del texto

Para concluir el análisis, se realizará una interpretación subjetiva de carácter literario, en la que cabrán descripciones, relaciones entre los elementos presentes o ausentes en la imagen, posibles relaciones u oposiciones intertextuales, o valoraciones críticas.

Alude Marzal al “principio de parsimonia”, que consiste en “la elección de la hipótesis interpretativa más sencilla entre las múltiples que puedan surgir”¹⁵⁸. La idea es realizar una lectura crítica a partir de una visión de totalidad, sintetizando los aspectos más importantes tratados en el análisis.

Se podrá valorar si se trata de un texto ambiguo, en función de lo abiertas que sean las significaciones del texto, en oposición a una lectura única. También apunta Javier Marzal a un posible carácter *metadiscursivo* del texto, es decir, cuando reflexiona sobre su propia naturaleza, cuando posea un sentido autorreferencial.

Para terminar, propone en su método diversas categorías en las que podemos reconocer la imagen: la representación clásica, en la que la visión del mundo es parcelada y clara –imagen en la que se lee perfectamente espacio, tiempo y acción–, en oposición a la representación barroca; manierista, en la que “prevalece una tensión entre elementos estilísticos antitéticos”¹⁵⁹; neobarroca, que supondría una ruptura del orden clásico, a través de la estética de la repetición y la variación, de forzar la duda ante el concepto de la totalidad, y de la puesta en valor del concepto de caos y desorden; y, por último, la postmodernidad que define el autor citando a Umberto Eco:

“Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede andar más allá, porque ya produjo un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente.”¹⁶⁰.

¹⁵⁸ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 226

¹⁵⁹ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 227

¹⁶⁰ ECO, U. “Apostilla a *El nombre de la rosa*” en *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*. Núm. 9, 1984. Págs. 27-28

6.4. Entrevistas

Aunque no forma parte de la metodología, de forma puntual, y como herramienta de trabajo, hemos considerado interesante recurrir al uso de la entrevista personal a los directores y directores de fotografía responsables del objeto de estudio de nuestra investigación. Conocer la opinión de algunos de los protagonistas de nuestro objeto de estudio puede servir para complementar el análisis o matizar las conclusiones que de este obtengamos.

Las entrevistas han sido realizadas desde una perspectiva semiestructurada. De este modo, partiendo de un cuestionario diseñado con unas preguntas que sirven como guion, la entrevista es susceptible de cambios en el momento que se está realizando, pudiendo incluir alguna pregunta, incluso eliminar alguna otra.

Se ha realizado cuatro entrevistas¹⁶¹ personales a Javier Aguirresarobe, Agustí Villaronga, Jaume Peracaula y David Trueba. Evidentemente se trata de sujetos informados, por ser los realizadores y directores de fotografía de los filmes que forman parte del objeto de estudio.

La primera entrevista se realizó a Javier Aguirresarobe, vía videoconferencia, pues se encontraba en Australia inmerso en el rodaje de una superproducción para Marvel. Después, se entrevistó a Agustí Villaronga, en su domicilio de Barcelona. Villaronga acaba de terminar su última película, *Incerta glòria*, que se estrenará en 2017, y partía de viaje para comenzar a localizar en el extranjero su siguiente proyecto, una película de gran envergadura. Esa misma tarde se realizó la tercera entrevista, a Jaume Peracaula, en su masía de Girona. Y por último, se envió a David Trueba el cuestionario con las preguntas, ya que prefirió llevar a cabo la entrevista por escrito.

Todas las entrevistas han sido interesantes y consideramos que aportan valor a esta investigación, por ello han sido incluidas íntegras en el trabajo, y en ocasiones, se ha utilizado citas o extractos de las mismas en el desarrollo del presente trabajo.

¹⁶¹ En el apartado correspondiente se especifica el día, hora y lugar de las entrevistas.

SEGUNDA PARTE: Marco histórico y teórico

7. La fotografía y el cine: vínculos y migraciones

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

Vicente Sánchez-Biosca¹⁶²

Como veremos a continuación, el cine es hijo de la fotografía. En la experiencia cinematográfica, una fotografía aparece en la pantalla, y cuando nuestro cerebro cree que es capaz de percibirla, desaparece en un rápido parpadeo y aparece otra fotografía que la sigue. Esto ocurre veinticuatro veces por segundo, de modo que percibimos una ilusión de movimiento.

Esta relación primaria entre los dos medios artísticos nos permite apreciar los estrechos vínculos que, por derecho de sangre, poseen. Es importante apuntar ahora que no es esta la relación en la que se va a centrar el presente trabajo, aunque sea inevitable tomarla en consideración.

La búsqueda que aquí planteamos trasciende la herencia técnica para situarse en una posición más compleja: cómo las imágenes fotográficas se trasladan al cine, apareciendo en el cine, mutando hacia él, traduciéndose al lenguaje cinematográfico. La fotografía, madre biológica del cine, no soporta que su hijo crezca y ya no la necesite. Por eso sigue reivindicándose en el propio cine, estando presente, con intención de inferir en su propio lenguaje, como un eco, o pretendiendo, como madre, ser un modelo a seguir.

¹⁶² SÁNCHEZ-BIOSCA, V. “Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil” en *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana N°60, 2008. Pág. 12

7.1. Pintura, fotografía, cine

"El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca".

André Malraux¹⁶³

Sostiene André Bazin que fue en el Renacimiento, con la invención de la perspectiva, un sistema científico y en cierto modo mecánico –la cámara oscura utilizada por Leonardo da Vinci adelantaba la que usara Niepce– que permitía al artista "crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse en nuestra percepción directa", lo que cambió la dirección de la pintura, hasta entonces en equilibrio entre espiritualidad, simbolismo y figuración, hacia un intento cada vez más claro de imitar la realidad.

Es entonces la invención de la fotografía –y su posterior evolución, el cine– la que puso fin a esa obsesión de las artes plásticas por la semejanza. Según Bazin, Niepce y Lumière han sido los verdaderos redentores de la pintura, los que la han salvado de su pecado original, la perspectiva, materialización de esa necesidad psicológica de representar fielmente la realidad. Aunque el pintor fuese muy hábil en su trabajo, era muy difícil separarse de cierta carga de subjetividad, "quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre"¹⁶⁴.

La imagen que ahora se forma de modo automático, mecánico, sin apenas intervención del hombre, aporta objetividad, una credibilidad que no tiene ninguna obra pictórica. Lo mecánico ha acabado sustituyendo esa intervención manual.

Por otro lado, en 1936, Walter Benjamin sostenía en uno de sus textos más relevantes¹⁶⁵, que la obra de arte ha dejado de ser única para pasar a ser fácilmente reproducible. Con la aparición de la fotografía, una estéril pugna entre los valores artísticos de este *nuevo* medio frente a los tradicionales de la pintura como arte *puro*, planeó sobre las tesis de teóricos y críticos. Aunque la unicidad de las obras de arte siempre había estado en entredicho, pues el hombre siempre había sido capaz de imitar manualmente piezas ya realizadas, son ciertos

¹⁶³ Citado por BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990. Pág. 24

¹⁶⁴ BAZIN, A. *Ibid.* Pág. 26

¹⁶⁵ BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Madrid, Obras-Abada, 2012. Págs. 11-44

avances en técnicas de impresión mecánica y, sobre todo, la invención de la fotografía, los que generaron este cambio.

Para Benjamin, la obra de arte pierde el aura que tenía precisamente por ser única, para ser reproducida en soporte filmico, pensado para la comunicación de masas. No obstante, esa reproductibilidad universaliza la obra y, en ocasiones, la reproducción supera al original. Son la fotografía y el cine las que propician este cambio en la noción de obra de arte, masivo, producido en masa y para las masas. Considera la fotografía como el preámbulo de lo para él supuso la verdadera revolución: el nacimiento del cine.

No obstante, como señala Antonio Ansón¹⁶⁶, la fotografía y el cine siguieron distintos caminos. La fotografía evolucionó hasta convertirse en lo que la excluye para algunos teóricos –como Baudelaire– de su categoría de arte: un medio con una función netamente documental. Por su parte, el cine, entendido desde un principio como mucho más revolucionario y artístico que la fotografía, derivó en un perfil más tradicional: la estética naturalista. Hoy, para Ansón, fotografía y cine son parte de nuestro bagaje artístico, habiendo renunciado antes a parte de su identidad.

7.2. Relaciones entre fotografía y cine¹⁶⁷

"Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: «Veo los ojos que han visto al Emperador». A veces hablaba de este asombro, pero como que nadie parecía compartirlo, ni tan solo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé. Mi interés por la fotografía tomó un cariz más cultural. Decreté que me gustaba la fotografía en *detrimento* del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla."

Roland Barthes¹⁶⁸

¹⁶⁶ ANSÓN, A. "El impacto del cine en las vanguardias históricas" en *Archivo español de arte* Vol. 85, Nº339, 2012. Pág. 251

¹⁶⁷ El lector debe entender este apartado como una breve presentación para contextualizar la relación histórica de la fotografía y el cine. Somos conocedores de la multitud de estudios sobre la relación histórica, técnica y estética entre ambos medios, y no es objetivo de este trabajo profundizar sobre ello. Nos ha parecido interesante exponer una breve presentación sobre las relaciones con el fin de introducir al lector en el tema que nos ocupa.

¹⁶⁸ BARTHES, R. *Op. cit.* Pág. 27

En sus *Histoire(s) du Cinéma*¹⁶⁹, Jean-Luc Godard se pregunta al menos en tres ocasiones si el cine es herencia de la fotografía. No es casual que las tres veces la respuesta sea sí.

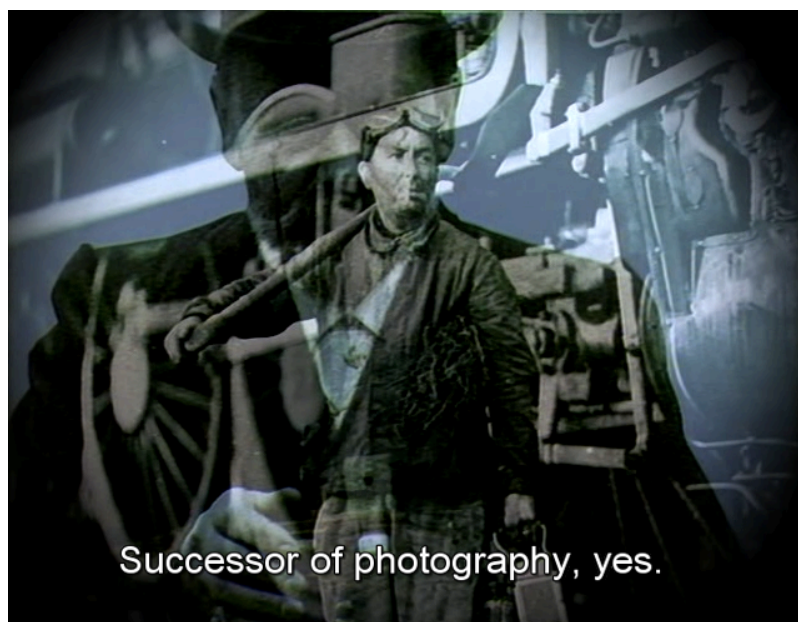


Figura 2. Fotograma de “Une histoire seule (cap. 1B)” en *Histoire(s) du Cinéma* (J. L. Godard, Francia, 1989).

Entre el cine y la fotografía se puede establecer, y de hecho así ocurre, gran cantidad de relaciones. El arte cinematográfico desciende directamente del fotográfico, heredando de su progenitor su soporte y su naturaleza. Nekane Parejo afirma que la relación de dos sistemas de representación como son la fotografía y el cine transcurre por sendas "paralelas" y en muchas ocasiones "coincidentes"¹⁷⁰.

Está claro que la fotografía y el cine comparten muchos lazos de unión. Lo primero que comparten es su materialidad física. El cine está compuesto por una serie de imágenes fotográficas químicas dispuestas en una tira, que proyectadas a una cierta velocidad, crean la ilusión de una imagen en movimiento. La proyección en una pantalla de veinticuatro

¹⁶⁹ Montada, escrita y realizada por Jean-Luc Godard en su casa de Rolle, Suiza, a lo largo de diez años (1988-1998), *Histoire(s) du cinéma* es una de las obras más relevantes del director, y una excepcional mirada sobre la Historia del Cine. A través de ocho episodios, la serie compone, a modo de collage, y a partir de fragmentos de films, textos, citas sobre pantalla, fotos, cuadros, fragmentos musicales, sonidos, y lecturas a cargo de narradores de excepción (Juliette Binoche, Julie Delpy o el propio Godard, entre otros), una visión crítica del arte cinematográfico.

¹⁷⁰ PAREJO, N. “La expresión de lo fotográfico en el cine” en ACLE, D. y HERRERO, F.J. (coords.) *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012. Pág. 64

fotografías –fotogramas– sucediéndose en un segundo, junto al fenómeno de la persistencia retiniana, son las encargadas de generar esa ilusión: las fotografías cobran vida. A pesar de los innumerables y vertiginosos avances técnicos, cabe destacar además que en el presente, los principios tecnológicos aún persisten, pues los del cine digital se corresponden también con los de la fotografía digital.

Los experimentos fotográficos de Marey y Muybridge, realizados para captar el movimiento, además de algunos juguetes fotográficos, como el mutoscopio, son claros precursores del cine.

Las reglas de exposición y el uso de la luz son muy similares en las dos disciplinas. Muchos fotógrafos han emprendido después aventuras, con sus pertinentes matizaciones, como cineastas: Raymond Depardon¹⁷¹, Larry Clark¹⁷², Lucien Clergue¹⁷³, Rober Frank¹⁷⁴, William Klein¹⁷⁵, Gordon Parks¹⁷⁶... o como directores de fotografía o primeros operadores en películas y documentales: Raoul Coutard, Robert Capa, Cartier-Bresson... Algunos cineastas también han explorado el campo de la fotografía: Stanley Kubrick¹⁷⁷, David Lynch¹⁷⁸, Dennis

¹⁷¹ Raymond Depardon, fotógrafo y cineasta, nacido en Francia en 1942. Con una extensa filmografía en el campo del cine documental.

¹⁷² Larry Clark, fotógrafo y director de cine nacido en Estados Unidos en 1943. Publicó varios libros de fotografía en la década de 1970, muy influyentes en el medio, entre los que destaca *Tulsa*. En 1995 realizó su primer largometraje de ficción, *Kids*, seguido de otros siete títulos.

¹⁷³ Lucien Clergue, fotógrafo de origen francés (1934-2014), fundador de los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arlés y que colaboró en películas como *El testamento de Orfeo* (Cocteau, J., 1959).

¹⁷⁴ Robert Frank, uno de los fotógrafos más influyentes en la fotografía contemporánea, nacido en Suiza en 1924. Realizó varias películas, como *Pull my daisy* (1959), en colaboración con Alfred Leslie, y escrita y narrada por Jack Kerouac y protagonizada por Allen Ginsberg y otros protagonistas de la escena *beat*. También rodó un documental con The Rolling Stones, con título *Cocksucker Blues* (1972).

¹⁷⁵ William Klein, artista, fotógrafo y director de cine estadounidense, nacido en 1928. Muy reconocido e influyente fotógrafo tanto en su vertiente como fotógrafo de modas como en su faceta de reportero o fotógrafo documental. Ha dirigido gran número de películas.

¹⁷⁶ Gordon Parks, músico, escritor, periodista, director de cine, activista y fotógrafo americano (1912-2006), además de su trabajo como fotógrafo, fue el primer afroamericano en dirigir y producir una película para Hollywood: *The learning tree* (1969).

¹⁷⁷ Existen varias publicaciones que recogen el trabajo de Kubrick como fotógrafo. Una de las más destacadas podría ser CRONE, R. *Stanley Kubrick. Drama & shadows: photographs 1945–1950*. Londres, Phaidon Press, 2005.

¹⁷⁸ De reciente publicación, resulta muy interesante el trabajo fotográfico de Lynch sobre fábricas abandonadas que se recoge en GILOY-HIRTZ, P. *David Lynch: The factory photographs*. Munich, Prestel, 2014.

Hopper¹⁷⁹, Wim Wenders¹⁸⁰ o Leni Riefenstahl¹⁸¹, por citar algunos. A propósito de estas idas y venidas entre cineastas y fotógrafos, Nekane Parejo afirma: "En este sentido se hace necesario subrayar cómo la línea que separa el quehacer profesional de fotógrafos y cineastas se torna frágil en ocasiones. Las concomitancias entre ambos soportes que tienen su origen tanto en parámetros técnicos como en los recursos estéticos de su proceder han provocado un trasvase entre ambas disciplinas. Un cambio de registro que pone de manifiesto la existencia de cineastas que provienen del ámbito de la fotografía o que no formándose en ella, también trabajan este campo. A estas posibilidades se añade aquella que aglutina a los fotógrafos que hacen cine"¹⁸².

Afirman Rafael R. Tranche y Beatriz de las Heras, refiriéndose a las relaciones y las confluencias de miradas de la fotografía con otros medios, en concreto con el cine, durante la Guerra Civil, que no fue solo la portabilidad de los equipos lo que hizo que ambas disciplinas se asemejasen, sino la cercanía a los acontecimientos y los puntos de vista que se utilizaron: "ello permitirá adoptar encuadres muy similares (con las diferencias inevitables en la relación de aspecto). Por otro lado, la idea de reportaje fotográfico se asemeja bastante al montaje cinematográfico, ya que aplica un procedimiento análogo de exploración y selección de la toma y combinación entre varias de ellas. En este juego de interinfluencias, muchos fotógrafos mantendrán un doble estatus como operadores de cine y documentalistas"¹⁸³. Citan los autores a partir de esta reflexión a Cartier-Bresson, que rodó tres documentales¹⁸⁴ durante la guerra, a Walter Reuter o al propio Robert Capa, mencionados también previamente en estas líneas. Incluso operadores como Cecilio Paniagua o Enrique Guerner cambiaron en ocasiones la cámara cinematográfica por una fotográfica.

¹⁷⁹ Existe un trabajo que recoge 400 fotografías tomadas por Dennis Hopper durante los años sesenta: GILOY-HIRTZ, P. *Dennis Hopper. The lost album*. Munich, Prestel, 2014.

¹⁸⁰ Wim Wenders ha compatibilizado desde el inicio de su carrera su trabajo como director con su faceta de fotógrafo. Ha realizado exposiciones y editado libros con sus fotografías. Una buena muestra de su trabajo como fotógrafo podría ser WENDERS, W. *Places, strange and quiet*. Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2011.

¹⁸¹ Ha publicado numerosos libros con fotografías, entre los que son reseñables sus trabajos sobre África: *The last of the Nuba* (Londres, Collins, 1974), *People of Kau* (Londres, Collins, 1978) y *Leni Riefenstahl's Africa* (Londres, Collins/Harvill, 1982).

¹⁸² PAREJO, N. *El fotógrafo en el cine: Re(Presentaciones)*, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2011. Pág. 11

¹⁸³ TRANCHE, R. R. y DE LAS HERAS, B. "Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, N°13, 2016. Pág. 9

¹⁸⁴ Henri Cartier-Bresson rodó durante la Guerra Civil española *Victorie de la vie* (H. Cartier-Bresson y H. Kline, Francia, 1937), *With the Abraham Lincoln Brigade* (H. Cartier-Bresson y H. Kline, EEUU, 1937) y *L'Espagne vivra* (H. Cartier-Bresson, Francia, 1938).

La fotografía, además, es muy utilizada por la industria del cine para localizar, para dar continuidad, para la promoción, para el casting...

También, en las dos disciplinas, durante mucho tiempo el blanco y negro, se asumió como un lenguaje más objetivo dejando el color para generar universos imaginarios (el cine utilizó el color para los musicales, y la fotografía lo utilizó para la publicidad), aunque en los años 70 esta tendencia cambió, produciéndose en parte el efecto contrario.

No debemos tampoco dejar de destacar el uso de imágenes fijas en algunas técnicas cinematográficas, para producir el efecto de movimiento (*stop-motion*, *time-lapses*) y el uso de imagen fija para efectos especiales. Además, la historia del cine posee numerosos cruces entre la imagen en movimiento y la imagen fija. Entre otros, son ejemplos muy interesantes filmes como *Letter to Jane* (J.L. Godard, Francia, 1972), construida a partir de imágenes fijas, en torno a una instantánea en la que Jane Fonda aparece junto a dos vietnamitas, en la que Jean Luc Godard trata de cuestionar los medios de masas, o *La Jetée* (C. Marker, Francia, 1962), película de ficción elaborada a partir de imágenes fijas, prácticamente en su totalidad, a excepción de un solo plano.

Pero el cine y la fotografía también comparten una estética formal, y es probablemente este nexo el más fuerte, el que las relaciona más íntimamente. En la construcción formal de las imágenes cinematográficas, encontramos rasgos compositivos y de tratamiento de la luz, claramente influenciados por la estética fotográfica. Además, según Parejo, aunque el mundo del cine creyó encontrar en los cineastas, en los nuevos operadores de las cámaras cinematográficas, en las películas y en las emulsiones, una nueva mirada, en realidad se trataba "de una mirada mediatizada por una escuela de formación anterior, la fotografía"¹⁸⁵.

Por tanto, podríamos establecer dos nexos principales de unión entre fotografía y cine. El primero es, sencillamente, que comparten sus fundamentos técnicos. El segundo es que son parte indisoluble del mismo proceso. La fotografía puede ser entendida como origen o parte del proceso cinematográfico. Puede ser un vínculo mucho más estrecho, pues si se trata de dos modos de representación complementarios, o, más aún, su relación es absolutamente inquebrantable, las premisas estéticas de ambas disciplinas y los pretextos, a veces subterfugios, para que cada una de ellas tome algo de la otra, están absolutamente justificados.

Para concluir cabe destacar que es el imperativo moderno de acotar lo específico de las prácticas artísticas el que ha generado una oposición entre imágenes fijas y móviles. Se podría decir que la fotografía detiene el tiempo, mientras que el cine permite que el tiempo

¹⁸⁵ PAREJO, N. "La expresión... *Op.cit.* Pág 64

pase. Según Enric Mira Pastor, "esta suerte de doble paradigma movimiento/inmovilidad ha servido de respaldo para una visión estructural de las relaciones entre ambos medios, tendente a destacar antes las diferencias que las conexiones, poniendo en juego dos modelos de temporalidad (...) y aunque ambos comparten una base tecnológica –y ontológica– (...) ello no ha sido óbice para que se haya tendido a priorizar desde cierto punto de vista teórico la cualidad móvil y narrativa del cine sobre la estática y silente persistencia de la fotografía"¹⁸⁶. En su artículo analiza el origen y las causas de dicha oposición, y centra su desarrollo en cómo desde un principio sus caminos se han cruzado, no sin tensión, y han ido iluminándose el uno al otro. Como ha apuntado Philippe Dubois, citado por Mira Pastor, se exige que el análisis de estas relaciones sea oblicuo y transversal, "imaginando a uno iluminado por el otro, a uno a través del otro, en el otro, por el otro o como otro"¹⁸⁷.

7.3. Fotografiar el movimiento

“Dos propiedades técnicas básicas caracterizan al cine tal como lo conocemos hoy. En primer lugar, reproduce los objetos de nuestro mundo fotográficamente, es decir, de forma muy fiel por medio de un proceso mecánico sobre una superficie bidimensional, y en segundo lugar, reproduce el movimiento y los actos con tanta precisión como la forma de las cosas”.

Rudolf Arnheim¹⁸⁸

“Al principio, el cine fue la reproducción del movimiento. Sus inventores y numerosos precursores animaron a la fotografía y no tardaron en hacerla galopar (en los Estados Unidos las primeras películas cortas recibieron el nombre de *galloping tintypes*, fotografías galopantes). Ni ellos mismos creían en el futuro de esa nueva atracción”.

Dominique Villain¹⁸⁹

¹⁸⁶ MIRA PASTOR, E. “Movilidad/inmovilidad: iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía” en *Archivo de Arte Valenciano* XCIV, 2013. Págs. 322-323

¹⁸⁷ MIRA PASTOR, E. *Ibid.* Pág. 328

¹⁸⁸ ARNHEIM, R. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1996. Pág. 117

¹⁸⁹ VILLAIN, D. *El encuadre cinematográfico* Barcelona, Paidós, 1997. Pág. 81

En las primeras fotografías no se registraba la acción. El éxito de las fotografías de Louis Daguerre no fue completo pues, al requerir las emulsiones por su baja respuesta a la luz, tiempos de exposición muy largos, la representación de objetos o sujetos móviles no era tan precisa como la representación de objetos inmóviles, tales como arquitectura o bodegones.

No fue hasta 1859, cuando George Washington Wilson logró fotografiar a gente caminando por Princess Street, en Edimburgo. Ese mismo año, Edward Anthony realizó una serie de estereografías con el tráfico de Nueva York. Estos hitos, supusieron un punto de partida para la comunidad científica y fotográfica. Los esfuerzos realizados para conseguir emulsiones más rápidas –sensibles– que permitiesen capturar un mínimo instante, obturando la cámara en fracciones de segundo, comenzaban a dar sus frutos.

En 1873, Leland Stanford, ex gobernador de California y adinerado magnate del ferrocarril, que poseía una cuadra de caballos, quería alardear ante sus amigos y conocidos de la calidad de sus corceles. Para ello, contrató a Eadweard James Muybridge, renombrado fotógrafo de la época, para que intentara fotografiar a sus caballos en movimiento. Después de años intentando tal encargo, consiguió realizar una serie de imágenes fotografiadas a velocidades de obturación inferiores a 1/2000 de segundo. A través de unos pequeños resortes que el caballo accionaba al correr delante de la cámara, obtuvo una batería de cámaras logrando una secuencia de imágenes a gran velocidad del galope del caballo. La revista *Scientific American*¹⁹⁰, publicó entonces una serie de dibujos calcados de las imágenes obtenidas por Muybridge, e invitaba a sus lectores a recortarlas de la revista, y pegarlas en tira en un zootropo, uno de los juguetes protocinematográficos más populares, que convertía esta secuencia de imágenes en una animación.

El historiador de la fotografía Beaumont Newhall, apunta: “En 1880, utilizando una técnica similar, Muybridge consiguió proyectar sus imágenes con un dispositivo al que llamó zoogiroscopio o zoopraxinoscopio, sobre una pantalla, en la California School of Fine Arts de San Francisco. El cine había nacido”¹⁹¹.

¹⁹⁰ *Scientific American* fue fundada por Rufus Porter en 1845. Es una revista de divulgación científica. El 19 de octubre de 1878, publicó calcos de las secuencias de fotografías de Muybridge en uno de sus artículos. Una de estas secuencias del caballo galopando fue portada de la revista.

¹⁹¹ NEWHALL, B. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006. Pág. 121

7.4. La fotografía como referente en el cine de ficción

“Hola, Danny, ven a jugar con nosotras, para siempre...”¹⁹²

Cuando la cámara sigue al pequeño Danny con su triciclo por los pasillos del Hotel Overlook, y se encuentra con dos niñas gemelas, en el filme *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, USA, 1980) no son pocos los que ven en ese plano un referente preciso, la impactante fotografía de Diane Arbus *Gemelas idénticas* (*Identical Twins*, Diane Arbus, 1967).



Figura 3. Fotograma de *El resplandor* (*The shining*, Stanley Kubrick, EEUU, 1980).



Figura 4. Diane Arbus. *Identical twins*, Roselle, New Jersey, 1967.

¹⁹² Traducción en la versión doblada al castellano de *El resplandor*, Stanley Kubrick, (*The shining*, EEUU, 1980) “Come Danny, come play with us, forever”.

La fotografía ha sido, por dos motivos principalmente, referente en gran cantidad de largometrajes en la Historia del Cine.

La primera de las dos razones supone una cuestión de comunicación. A los directores muchas veces les es muy difícil transmitir con el lenguaje oral o escrito al director de fotografía o al operador de cámara lo que esperan conseguir de una determinada escena, secuencia o filme, a nivel estético (luz, encuadres, profundidad de campo, color...). Las palabras son, en determinadas ocasiones, insuficientes, e incluso pueden llevar a malos entendidos. Es por ello que el realizador y el director de fotografía se muestran referentes visuales para llegar a un entendimiento. Es muy común la utilización de cualquier tipo de referentes pictóricos, fílmicos o estrictamente fotográficos.

La segunda razón, no menos importante, y culpable en gran medida de la investigación que nos ocupa, es el uso de fotografías como referente estético, como homenaje al fotógrafo o como base para la construcción misma de la historia.

Es posible que estas intersecciones entre ambos medios, comúnmente denominadas migraciones¹⁹³, se den por los dos motivos citados en estas líneas. A veces la imagen fotográfica, utilizada como medio de comunicación, por su valor etnográfico o documental o como instrumento propio de la narración, acaba por apoderarse, quizá por su fuerza visual o narrativa, y se convierte, como veremos a continuación, en icono, homenaje, o elemento vertebrador de la propia historia.

El director Martin Scorsese, en su filme *Gangs of New York*, recreó de una forma casi literal la fotografía *Bandit's Roost* de Jacob Riis¹⁹⁴, una de las imágenes con las que el autor ilustró su libro *How the other half lives*.

Rebeca Romero Escrivá, apunta en un ensayo en el que realiza una lúcida exposición sobre las *traducciones* –o migraciones– entre fotografías y películas:

“Esto es lo que ocurre en *Gangs of New York* respecto al uso que se hace de la fotografía de Riis. La película se sitúa veintitrés años antes de la toma de las fotografías. Sin embargo, Scorsese hace uso de la estética de Riis para recrear el ambiente de Nueva York de mediados

¹⁹³ El propio Jacques Aumont titula un capítulo de su libro *La estética hoy*, “Migraciones del arte, reconfiguraciones de la estética”, en el que trata los vínculos, intercambios y correspondencias entre las distintas artes, desde perspectivas históricas, sociológicas, psicológicas o filosóficas. Ver AUMONT, J. *La estética hoy*. Madrid, Cátedra, 2001. Págs. 273-313

¹⁹⁴ Jacob August Riis fue un fotógrafo de origen danés y emigrado a Estados Unidos. Es considerado uno de los pioneros del fotoperiodismo. Su obra más importante es el libro de fotografías *How the other half lives: studies among the tenements of New York*, un volumen en el que a través de textos, imágenes y grabados, realizaba una denuncia de las condiciones de vida en el New York obrero de finales del siglo XIX.

del siglo XIX. Basada en el libro de crónicas homónimo de Herbert Asbury, el guionista, Jay Cooks, presenta un Nueva York salvaje, plagado de toda clase de rufianes y jefes políticos corruptos. (...) Scorsese se aprovecha de las fotografías de Riis para hacer verosímil el trasfondo en el que se desarrolla la trama”, concluyendo además con que “el film de Scorsese (...) revitaliza la fotografía de Riis recreando el barrio de Five Points según el trabajo fotográfico y los documentos escritos de Riis. Varias fotografías suyas, entre ellas su conocida *Bandit's Roost* (1887) han sido fielmente transferidas en composición y decorados al film de Scorsese. (...) Scorsese, por tanto, contribuye a generar un cliché, un icono fotográfico descontextualizado, desposeído de su valor original de denuncia social de las condiciones de vida de las comunidades de inmigrantes; ha preferido quedarse con la costra de la fotografía”¹⁹⁵.



Figura 5. Jacob Riis. *Bandit's roost*. Nueva York, 1887.

¹⁹⁵ ROMERO, R. “Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía” en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, N° 8, 2009. Pág. 125



Figura 6. Fotograma de *Gangs of New York* (Martin Scorsese, EEUU, 2002).

Aunque podemos vincularlo con el citado caso, no ocurre lo mismo en *Salvar al soldado Ryan*, de Steven Spielberg (*Saving private Ryan*, EE.UU, 1998). El director, traslada la estética y el espíritu de las imágenes que Robert Capa tomó el llamado *Día D*, el día en que las tropas aliadas desembarcaron en Normandía. Según Romero Escrivá¹⁹⁶, Capa es el antecedente gráfico de Spielberg tanto en la cuestión estética como en la documental.

La primera secuencia del desembarco de Normandía, está magistralmente rodada con cámara al hombro, y la imagen es granulosa y ligeramente desenfocada, evocando las icónicas imágenes del desembarco de Robert Capa. El tratamiento de la secuencia hace pensar que son las imágenes del reportero, que además, constituyen el reportaje fotográfico conocido más importante sobre el Día-D, un modelo estético casi literal para el diseño de esta secuencia.

A este respecto, la profesora Sonia García López formula unas interesantes preguntas: “¿Cómo imaginar hoy en día el desembarco de Normandía sin pensar en las fotografías, reproducidas hasta la saciedad, que con tanta dificultad obtuvo Robert Capa el 6 de junio de 1945? ¿Acaso hubiera sido posible filmar una escena como la que Spielberg dirigió con nerviosos movimientos de cámara en *Saving Private Ryan* (*Salvar al soldado Ryan*, 1998) sin la existencia de aquellas fotos?”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ ROMERO, R. *Ibid.* Págs. 126-130

¹⁹⁷ GARCÍA LÓPEZ, S. “Robert Capa y Henri Cartier Bresson. A la captura del azar en el instante decisivo” en TRANCHE, R. (Ed.) *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid, Ocho y Medio, 2006. Pág. 105



Figura 7. Robert Capa. *Desembarco de Normandía*. Francia, 1945.



Figura 8. Robert Capa. *Desembarco de Normandía*. Francia, 1945.



Figura 9. Fotograma de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, S. Spielberg, EEUU, 1998).



Figura 10. Robert Capa. *Desembarco de Normandía*. Francia, 1945.



Figura 11. Fotograma de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, S. Spielberg, EEUU, 1998).

Incluso, a nivel narrativo, Spielberg toma anécdotas de las memorias de Capa que utiliza en su película. Capa cuenta que llevaba consigo una carta para su familia por si caía en el frente, y que durante la toma de las fotografías del desembarco, en las gélidas aguas de la costa norte francesa, se le mojó: “La marea estaba subiendo y el agua ya empapaba la carta de despedida que llevaba en el bolsillo de la pechera”¹⁹⁸. En la película, el médico del pelotón que debía salvar a Ryan, reescribe la carta mojada de un compañero abatido por un francotirador alemán.

Como último ejemplo a tratar, siguiendo la exposición de Rebeca Romero¹⁹⁹, tenemos el filme *Banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*. C. Eastwood. EEUU, 2006), donde la conocida fotografía de Joe Rosenthal, *Rising the flag on Iwo Jima*, sirve de pretexto para configurar el hilo argumental de la película de Clint Eastwood. La imagen tomada por Rosenthal fue el instrumento de las autoridades americanas para mantener la moral de sus ciudadanos, exhaustos tras casi cuatro años de guerra en Europa y en el Pacífico.

¹⁹⁸ CAPA, R. *Ligeramente desenfocado*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2009. Pág. 171

¹⁹⁹ ROMERO, R. *Op. cit.* Págs. 130-133

Militarmente consiguió elevar la moral de las tropas estadounidenses en la isla tras meses de sangrienta lucha; y aun hoy, es el símbolo que representa los valores del Cuerpo de la Infantería de Marina de los EE.UU. Económicamente fue muy importante también, pues se utilizó para recaudar los llamados bonos de guerra, que los ciudadanos americanos compraban para sufragar los gastos de las distintas contiendas internacionales en las que Estados Unidos participaba.

No obstante, la imagen es en realidad un remake de la propia imagen. Otros soldados la habían plantado horas antes, acción también fotografiada por otros fotógrafos, pero se decidió cambiarla. En este hecho basa Eastwood la trama de *Banderas de nuestros padres*, ya que la imagen de Rosenthal no documenta el acontecimiento real de los soldados tomando Iwo Jima, sino que forma parte de una construcción propagandística para servir a los intereses de Estados Unidos. La imagen de Rosenthal posee mayor fuerza dramática que las captadas por sus compañeros en el momento real. Eastwood expone en su filme el devenir de esta imagen en símbolo, y centra la trama en la incorrecta identificación de los soldados que sujetaban la bandera.



Figura 12. Joe Rosenthal. *Rising the flag on Iwo Jima*. Japón, 1945.



Figura 13. Fotograma de *Banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*. C. Eastwood. EEUU, 2006).

8. El cine español de ficción sobre la Guerra Civil²⁰⁰

“El retorno de ese pasado oculto y reprimido desorienta y enfada a muchos. El presente condiciona y obstaculiza, sin duda, esa recuperación del pasado. Para abordarla, necesitamos del cine, de su eficacia narrativa y del poder de sus imágenes. Un cine que no sea solo un instrumento de denuncia, sino que aporte también una voluntad de conocimiento, que convierta al pasado en lección de tolerancia para los jóvenes. Recorridos ya esos caminos, debería ser el momento de dejar de lado el impulso reivindicativo, la memoria testimonial de los vencidos, para adentrarse en visiones más críticas y plurales de los horrores que la guerra y la dictadura generaron.”

Julián Casanova²⁰¹

Cualquier aproximación²⁰² a las ficciones producidas en torno a la Guerra Civil ha de partir de una premisa de carácter histórico y político, y es la clara división en dos períodos: el cine de ficción sobre la guerra durante la dictadura y el cine generado tras la muerte de Franco. Existe la convicción de que se ha realizado gran número de películas de ficción sobre la Guerra Civil; quizá la percepción general es que se han realizado demasiadas, pero esto está bien

²⁰⁰ Debemos matizar que este apartado, al igual que los anteriores, solo pretende ser una breve introducción para ubicar al lector en el tema que nos ocupa. Ahora bien, somos plenamente conscientes de que estas páginas solo son unos escuetos retazos, con respecto a toda la bibliografía existente sobre el cine de la Guerra Civil española. Además, los títulos reflejados en este apartado no pretenden constituir un listado exhaustivo del cine sobre la Guerra Civil española, sino una muestra sobre el desarrollo de su tratamiento y su proceso desde el fin de la guerra, en el caso de las producciones realizadas durante la dictadura, y desde el inicio de la transición democrática hasta nuestros días, dejando al margen sus características comerciales y artísticas, y centrando la atención en su significación dentro de la época. Para un mayor conocimiento sobre el análisis de estas y otras películas relacionadas con el tema, remitimos a la bibliografía y filmografía citada a lo largo de este trabajo.

²⁰¹ Julián Casanova es catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Zaragoza. Publicado en el diario *El País*, el 8 de septiembre de 2008.

²⁰² MONTERDE, J. E. “Ficciones Bélicas: ausencias y presencias” en CASTRO DE PAZ, J. L. (dir.) y CASTRO DE PAZ, D. (coord.) *Cine + Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2009. Págs. 241-256. Partiremos del citado artículo de José Enrique Monterde en el que el autor, rigurosamente, ordena y logra categorizar las producciones españolas de ficción sobre la Guerra Civil más relevantes, consiguiendo con su exposición configurar una brillante aproximación a la representación del conflicto en la cinematografía española de ficción.

lejos de la realidad. Durante el franquismo el número de producciones ascendió a 50 películas; durante los años de la democracia el número ronda ya las 60 producciones²⁰³.

Monterde²⁰⁴ describe una serie de motivos por los que el cine español de ficción sobre la Guerra Civil no ha contribuido demasiado a forjar una memoria de este conflicto. Apunta a la convicción por parte del público de su carácter manipulado, al menosprecio que el espectador tiene hacia su propia cinematografía, a la exigua calidad de gran parte de estas películas, o al componente metafórico e ideológico exageradamente marcado y polarizado.

Se ha pretendido atribuir, además, al cine de ficción sobre la Guerra Civil, una función didáctica sobre el conflicto, el pasado y nuestra historia. Consideramos necesario entonces señalar que la concepción de las películas sobre la Guerra Civil española, como un género dentro de la industria cinematográfica española, tampoco contribuye a que estas producciones tengan esa función didáctica sobre los hechos acaecidos durante la guerra. Al estar dotadas de estructuras de género, es el espectador el que aporta sus experiencias y conocimientos previos, muchas veces omitidos en la narración. Según Jorge Nieto, "un espectador que visiona una película sobre la Guerra Civil acabará sabiendo más sobre las películas que abordan el conflicto que sobre la propia guerra (...) una película del género guerra civil evocará tanto el conflicto como un western evoca la historia de Estados Unidos en el siglo XIX"²⁰⁵. Es decir, estas películas, en tanto pertenecen a un género, precisan de relaciones intertextuales que el espectador debe utilizar, pues al haber visto y aprehendido aspectos de otros filmes –o novelas, o documentales– serán necesarias para comprender de un modo más global y profundo el sentido de la narración.

²⁰³ Publicado originalmente en *ABC de las Artes y las Letras*. Datos extraídos de un artículo encontrado en la web de la Universidad de Huelva. CAPARRÓS LERA, J.M. (2006) "Fotogramas en guerra". <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm#FOTOGAMAS_EN_GUERRA_> [Consulta 12 ene 2015]. Los datos han sido actualizados, para este trabajo, por el propio investigador, pues el artículo fue escrito por Caparrós Lera en 2006.

²⁰⁴ MONTERDE, J. E. *Op. cit.* Pág. 241

²⁰⁵ NIETO, J. "Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia, melodrama" en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N°25, 2016. Págs. 806-807

8.1. El cine español de ficción sobre la Guerra Civil durante la dictadura

En la primera etapa de la dictadura de Franco (1940-1950), la carga ideológica y política de las producciones se muestra sin tapujos. Tanto en filmes que narran las hazañas bélicas de combatientes del bando nacional, tratando de hacerlas mitos, como en las que tratan el tema de la resistencia, y los maquis, el sesgo es inequívoco, prácticamente sin aristas. Destacan, no obstante, algunos títulos como *Raza*, (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), que parte de un argumento escrito por el propio dictador Franco, y que se aproxima al máximo a lo que entendemos por un modelo de cine *oficial* franquista.



Figura 14. Fotograma de *Raza* (J.L. Sáenz de Heredia, 1941).

Superada una primera fase de cine de propaganda del régimen, según José Enrique Monterde²⁰⁶, podemos dividir las ficciones bélicas oficialistas producidas durante los años cincuenta, sesenta y parte de los setenta en seis bloques.

El primero, sería aquél centrado en la vertiente religiosa de la guerra, que hizo denominarla como “Cruzada”, con filmes como *Cerca del cielo* (A. Viladomat, 1951) o *El Frente infinito* (P. Lazaga, 1959).

²⁰⁶ MONTERDE, J. E. *Op. cit.* Págs. 243-248



Figura 15. Fotograma de *El frente infinito* (P. Lazaga, 1959).

El segundo bloque, más cercano al cine bélico como género, sería un cine de “hazañas bélicas”, llegando a derivar incluso en posiciones supuestamente apolíticas. Los pocos medios disponibles y el diseño de producción de estas películas, hicieron que no se llegara ni por asomo a los mejores logros del cine bélico internacional. Destaca aquí el film *La fiel infantería* (P. Lazaga, 1959) como título más importante, pretendiendo mostrar la realidad cotidiana de un batallón de cazadores, a través de sus vivencias en el frente y en la retaguardia.

El tercero se centra en el papel de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en la guerra y sobre todo después, con filmes impregnados de un aire anticomunista. Debemos citar *La patrulla* (P. Lazaga, 1954) y *Embajadores en el infierno* (J. M. Forqué, 1956).

En el cuarto, enmarcaríamos los filmes que desde una perspectiva anticomunista trataron el tema de la resistencia clandestina y los maquis. Cabría señalar como ejemplos, *Dos caminos* (A. Ruiz Castillo, 1953) y *Torrepartida* (P. Lazaga, 1956).

En el quinto bloque, los héroes de guerra regresan a su patria. *Un puente sobre el tiempo* (J. L. Merino, 1964) y *El otro árbol de Guernica* (P. Lazaga, 1969) serían los máximos exponentes.

Para concluir esta división, tal y como señala el historiador José Enrique Monterde²⁰⁷, existe un último conjunto de películas que versan sobre la idea de la reconciliación. Desde finales

²⁰⁷ MONTERDE, J. E. *Ibid.* Págs. 247-248

de los cincuenta a mediados de los setenta, producciones como *Tierra de todos* (A. Isasi, 1961), *Los ojos perdidos* (R. García Serrano, 1966) y *La montaña rebelde* (R. Torrado, 1971) muestran, siempre desde una perspectiva oficialista que, en ocasiones, es posible acercar posiciones a priori antagónicas.

El autor continua su exposición recordando que no sería justo terminar el repaso de ficciones bélicas durante la dictadura franquista sin aludir a la disidencia²⁰⁸ del cine que dominó esta etapa. Juan Antonio Bardem es el cineasta que alude a la guerra y sus consecuencias de una forma más convencida, ya en los años cincuenta. Presentando la crisis de un excombatiente nacional en *Muerte de un ciclista* (1955), apoyando la política de reconciliación comunista en *La venganza* (1957) o presentando las guerras entre absolutistas y liberales como metáfora de la Guerra Civil en *Sonatas* (1959).



Figura 16. Fotograma de *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955).

En la obra de Carlos Saura, protegiéndose con su enfoque más o menos metafórico, emerge el fantasma de la Guerra Civil y las consecuencias psicológicas de esta. Destacan *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1973). Este conjunto de filmes, producidos por Elías Querejeta, culmina con la última gran obra que alude a la Guerra Civil durante el período franquista. Se trata, como no, de *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973), “la más poética reflexión sobre las consecuencias inmediatas de la guerra tanto sobre los adultos que la han vivido y se recluyen en el exilio interior o en la ensoñación de un ausente determinado, como sobre las dos niñas protagonistas que, sin

²⁰⁸ MONTERDE, J. E. *Ibid.* Págs. 248-249

comprender del todo la circunstancia que marca su ambiente, se inician más a la muerte que a la vida, signo de los primeros tiempos post-bélicos²⁰⁹.



Figura 17. Fotograma de *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973).

8.2. El cine español de ficción sobre la Guerra Civil durante la democracia

Desaparecido Franco, y otra vez en unos convulsos y ambiguos tiempos, el cine de ficción sobre la Guerra Civil se ceñirá, casi por obligación, a las exigencias de reconciliación y consenso que requería ese tiempo. Como señala Monterde:

“Una visión apoyada en tópicos como “todos perdieron la guerra”, “no fue posible la paz” o “la culpa fue de todos”, olvidando las motivaciones personales y olvidando las reales motivaciones sociales, ideológicas y políticas de los bandos en lucha. (...) Se trata de evitar a toda costa las visiones extremistas o radicales del conflicto, para tratar, sobre todo, de producir ficciones centradas y centristas. (...) De ese centrismo será buen testimonio la realización de un film excesivamente diferido en el tiempo: *La vaquilla* (L. G. Berlanga, 1984); ideado en los años cincuenta –cuando proclamar la reconciliación era subversivo– ahora su mensaje queda desactivado²¹⁰.

²⁰⁹ MONTERDE, J. E. *Ibid.* Pág. 249

²¹⁰ MONTERDE, J. E. *Ibid.* Págs. 250-251



Figura 18. Fotograma de *La vaquilla* (J. L. García Berlanga, 1984).

Poco a poco, se irán definiendo las tendencias que predominarán en el cine bélico producido a partir de la transición y la democracia, que siempre rondarán la idea de memoria, tanto familiar, como colectiva.

Lo que podríamos denominar memoria familiar, queda plasmado en filmes como *Retrato de familia* (A. Giménez Rico, 1977), basada en una novela de Miguel Delibes, que se articula alrededor de una familia acomodada en el bando franquista. No deberíamos olvidar la adaptación de la obra teatral de Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, (J. Chávarri, 1984), ambientada en Madrid en plena guerra, o *La lengua de las mariposas*, (J. L. Cuerda, 1999).

El tratamiento de la memoria colectiva, se centra, por una parte, en la recuperación de ciertas figuras protagonistas de la contienda. Algunos filmes como *Dragon Rapide* (J. Camino, 1986), *Espérame en el cielo* (A. Mercero, 1987), *Madregilda* (F. Regueiro, 1993) o *¡Buen viaje, excelencia!* (A. Boadella, 2003) se atreven a encarnar la figura del mismo general Franco en un personaje de ficción. Otras propuestas tratan por ejemplo, la figura de García Lorca, como pueden ser *Lorca, la muerte de un poeta* (J. A. Bardem, 1988) o *Muerte en Granada* (M. Zurinaga, 1997). Sin abandonar este tema, otras propuestas más corales como *La corte del faraón* (J. L. García Sánchez, 1985), *Biba la banda* (R. Palacios, 1987), *Libertarias* (V. Aranda, 1996) y *La niña de tus ojos* (F. Trueba, 1998), entre otras, recorren tanto los días de guerra como los de posguerra.

Uno de los recursos más utilizados, como ya se ha visto, es el de las adaptaciones literarias. *Beltenebros* (P. Miró, 1991) basada en la novela de Antonio Muñoz Molina y *Tu nombre envenena mis sueños* (P. Miró, 1996) sobre la novela de Joaquín Leguina, podrían ser ejemplos relevantes de esta práctica. En este marco encontramos los dos filmes objeto de

estudio de la presente investigación: *El mar* (A. Villaronga, 2000), sobre la novela de Blai Bonet, que muestra violentamente las consecuencias de vivir una guerra y la represión posterior, y *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003), basada en la novela homónima de Javier Cercas, que trata el tema de la memoria, pero en su transmisión y recuperación generacional. Coincide, además, utilizando la cuestión de la transmisión generacional, esta última, con *Tierra y Libertad* (K. Loach, 1995). En palabras de Pedro Payá López:

"La película de Loach comienza en el momento presente, cuando una joven, que asiste al entierro de su abuelo, encuentra en una maleta varios recortes de periódicos, cartas de amor y un puñado de tierra traído de España. Son objetos que la hacen adentrarse, por medio de un flashback, en la recuperación de la memoria de su abuelo, cuando vino como voluntario a luchar en la Guerra Civil, ingresando en las milicias del POUM. Sin duda, este camino abierto por *Tierra y Libertad* en cuanto al diálogo intergeneracional tiene su punto culminante en la obra de David Trueba *Soldados de Salamina* (2003) (...) en la que el hilo conductor de la trama vuelve a ser la recuperación de la memoria por la generación de los nietos. Se trata, además, de una recuperación de la memoria en la que los protagonistas políticos han dejado paso a los personajes anónimos"²¹¹.

No existen prácticamente, por tanto, películas sobre la Guerra Civil centradas en el propio enfrentamiento, al estilo épico o estratégico del cine bélico clásico americano. Según Monterde:

"Como hemos señalado, dejando de lado un puñado de filmes que remiten a algún acontecimiento bélico real o figurado –casi inexistentes tras el período franquista– la mayor parte de propuestas se encierran en el intimismo familiar o la vivencia personal. Estamos lejos de encontrar un film que emule el sentido épico –y también lírico,

²¹¹ PAYÁ, P. "Entre el mito y la memoria. Imágenes de una guerra" en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, N°6, 2007. Pág. 134

por qué no— de *Sierra de Teruel*²¹² / *L'Espoir* (A. Malraux, 1939), pero parece olvidarse que la guerra no dejó de ser, además de muchas otras cosas, eso: un mortífero enfrentamiento bélico”²¹³.



Figura 19. Fotograma de *Sierra de Teruel* / *L'Espoir* (A. Malraux, 1939).

Monterde analiza las ausencias que encuentra en las ficciones sobre la contienda y a las que achaca los problemas del género: se ha prescindido de una vocación didáctica, se ha partido del punto de vista de la clase media, olvidando casi por completo en los relatos el punto de vista del proletariado -de ambos bandos-, prácticamente no se han tratado los errores del bando republicano... Tampoco ha contribuido a generar gran apego al cine español sobre la Guerra Civil la práctica ausencia de debate político en las producciones. Con excepciones como la anglo-española *Tierra y libertad* y quizá, en una dimensión mucho más simbólica, *El espíritu de la colmena*, los clichés, las ausencias y el maniqueísmo con el que muchas veces es simplificada la contienda y sus consecuencias en un juego de buenos héroes y malvados villanos; y olvidar, en muchos casos, el caldo de cultivo en el que se produjo el levantamiento,

²¹² *Sierra de Teruel* (A. Malraux, 1939) es un largometraje de ficción basado en la novela *L'Espoir*, escrita también por Malraux. Fue realizada a iniciativa de la Subsecretaría de propaganda del Ministerio de Estado de la República, financiada por el gobierno de la República y rodada durante la guerra, fundamentalmente en Cataluña. Al avanzar los sublevados, el rodaje se finalizó en Francia, donde el gobierno republicano en el exilio pudo verla terminada, aprobando su posterior exhibición. En la adaptación de la novela a guion cinematográfico, participó, entre otros, Max Aub. La idea del filme era que sirviese como propaganda de la causa de la República, en un formato de cine de ficción que posibilitase su posterior distribución.

²¹³ MONTERDE, J. E. *Op. cit.* Pág. 254

ha potenciado que el cine español sobre la Guerra Civil no haya podido llegar a conclusiones que hayan calado en el gran público con profundidad²¹⁴.

Concluye además el autor con una última observación, que atañe a la reconstrucción icónica del conflicto, pues:

“Si tenemos en cuenta que el período bélico y posbélico ha quedado registrado visualmente en fotos y películas, que la huella visual está ahí, al alcance de todos y reactualizada permanentemente por los abundantes documentales dedicados al conflicto, comprenderemos que las comparaciones son ominosas (...). La cruda comparación entre nuestra memoria visual cristalizada en los materiales fotográficos y fílmicos y sus hipotéticas reconstrucciones icónicas siempre resulta desfavorable para estas últimas y, por tanto, para la verosimilitud fílmica. Hoy día nos parece más creíble cualquier película de romanos que una que transcurra en el Madrid sitiado del 36, dado que los referentes de la primera son fruto del imaginario absoluto, mientras que los rastros visuales de la segunda permanecen indelebiles en la actualidad, incluso para los que no vivimos aquellos años”²¹⁵.



Figura 20. Fotograma de *Tierra y libertad* (*Land and freedom*. K. Loach, Reino Unido, España, Alemania e Italia, 1995).

²¹⁴ MONTERDE, J. E. *Ibid.* Págs. 254-256

²¹⁵ MONTERDE, J. E. *Ibid.* Pág. 256

9. El fotoperiodismo de guerra

“No hay guerra sin fotografía, observó aquel notable esteta de la guerra, Ernst Jünger, en 1930, con lo cual refinó la irreprimible identidad de la cámara y el fusil: «disparar» la cámara y dispararle a un ser humano. Hacer la guerra y hacer fotos son actividades congruentes: «Es idéntica inteligencia, cuyas armas de aniquilamiento pueden localizar al enemigo en el segundo y el metro precisos – escribió Jünger–, la que se esfuerza en conservar el gran acontecimiento histórico con todo detalle»”

Susan Sontag²¹⁶

Roman Gubern ha venido a definir el fotoperiodismo como “un macro-género” dentro del que pueden englobarse numerosos subgéneros, como la “foto bélica, foto deportiva, foto de moda, etc...”, y donde cada uno de estos posee “sus requisitos y leyes propias”²¹⁷. La fotografía bélica –también llamada fotoperiodismo de guerra– es el subgénero que ocupa el presente trabajo.

El origen del fotoperiodismo se halla vinculado a lo que ha venido a llamarse fotografía documental. Esta importante parte de la praxis periodística se sostiene parcialmente en que la fotografía documental es garante de la verdad, y en que, por tanto, posee el compromiso de no modificar efectivamente la propia realidad. Para algunos fotógrafos, la práctica documental solo se entiende utilizando las premisas de la fotografía directa, enfrentándose al acto fotográfico desde una posición neutral y distanciada, evitando, o minimizando la intrínseca manipulación que existe en la toma de una fotografía. Aunque estas líneas podrían abrir un debate que escaparía a los objetivos del presente trabajo, pues la clásica pugna entre información y opinión ya no se trata como tal, consideramos importante apuntar el germen primigenio del fotoperiodismo como medio para comunicar *lo que ha sido*, con la intención – casi imposible– del fotógrafo de no estar presente en la imagen.

Por otro lado, Susan Sontag, en unos de sus textos más significativos, *Ante el dolor de los demás*, analiza cuestiones como cuáles son los efectos de las imágenes de la violencia en el espectador; si las imágenes conmueven, indignan o insensibilizan: “captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que solo pueden

²¹⁶ SONTAG, S. *Op. cit.* Pág. 61

²¹⁷ GUBERN, R. *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16, 1997. Pág 40

hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas”²¹⁸.

Las fotografías son capaces de congelar un instante, y convertirlo en duradero y atemporal. No en vano, el conocido aforismo de Barthes reza: "lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente"²¹⁹. Por ello, su función en la historia es tan importante. Concluye además Barthes de este modo: "quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente. Todo lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo"²²⁰.

Conviene ahora establecer un marco histórico del fotoperiodismo de guerra.

"Todos esos fotógrafos jóvenes que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la muerte: con la excusa degeneradora de lo locamente vivo de lo cual el fotógrafo es el profesional".

Roland Barthes²²¹

Con los avances técnicos y el desarrollo de la imprenta fue posible la ilustración de noticias o historias con fotografías.

Aunque el conflicto bélico entre México y Estados Unidos ya fue *fotografiado*²²² en 1846, los pioneros considerados relevantes de la fotografía periodística aparecen en la guerra de Crimea (1853-1856), el rumano Carol Popp²²³, y un grupo de reporteros de la *Illustrated*

²¹⁸ SONTAG, S. *Op. cit.* Pág. 55

²¹⁹ BARTHES, R. *Op. cit.* Pág. 31

²²⁰ BARTHES, R. *Ibid.* Pág. 152

²²¹ BARTHES, R. *Ibid.* Pág. 138

²²² Se conservan algunos daguerrotipos que documentan la invasión norteamericana en México, datados desde 1846 a 1848, fechas en las que se desarrolló el conflicto.

²²³ Doscientas de sus imágenes se expusieron en el pabellón de Turquía de la Exposición de París en 1855, mostrando fuertes, campos de batalla y soldados de los dos bandos. Hoy en día apenas se conserva algún original y varios grabados basados en sus imágenes.

*London News*²²⁴. Entre los fotógrafos que cubrieron el conflicto, destacó Roger Fenton. Es considerado el primer fotoperiodista, aunque sus imágenes no mostraron la muerte y la crudeza de la guerra, como después harían otros fotógrafos, pues había de cargar con un carro acondicionado como cuarto oscuro, y eso le impidió desplazarse a los campos de batalla activos. Beaumont Newhall describe "llevaba consigo un furgón, preparado como cuarto oscuro, pues estaba utilizando el proceso de colodión húmedo"²²⁵. Su equipo se completaba con cinco cámaras, 700 placas de vidrio, elementos químicos, raciones e instrumentos. En Gibraltar compró cuatro caballos. El *Carromato Fotográfico* fue descargado en Balaclava en marzo de 1855. Un mes más tarde ya se encontraba en el frente de guerra junto a su asistente Marcus Sparling"²²⁶.



Figura 21. Roger Fenton, Carro cuarto oscuro de Roger Fenton, con retrato de Marcus Sparling, su ayudante, 1855.

²²⁴ *The Illustrated London News* fue una revista inglesa, fundada por Herbert Ingram y Mark Lemon. Con Lemon como consejero delegado, la primera edición del *Illustrated London News* apareció el 14 de mayo de 1842. Continuó siendo una revista semanal hasta 1971, año en que empezó a ser mensual. En 1989 pasó a ser bimestral y a partir de 1994, bianual, hasta que desapareció en 2003.

²²⁵ Proceso fotográfico creado por Gustave Le Gray alrededor de 1851. Consistía en emulsionar unas placas de cristal con nitrato de plata, suspendido en colodión. Las placas debían estar aún húmedas a la hora de exponerlas y revelarlas. Las imágenes obtenidas eran de gran detalle y calidad, en parte por la utilización de cristales de grandes dimensiones. Ofrecía además una rica gama de grises, resultando en imágenes de gran belleza. Es un procedimiento que estuvo vigente hasta 1880, aproximadamente.

²²⁶ NEWHALL, B. *Op. cit.* Pág. 85

También la Guerra Civil americana (1861-1865) fue cubierta por fotorreporteros que publicaron sus imágenes en la revista *Harper's Weekly*²²⁷. Destacaron fotógrafos como Mathew Brady (1823-1896), y sus colaboradores más importantes: Alexander Gardner (1821-1882), Timothy O'Sullivan (c. 1840-1882) y George N. Barnard (1819-1902). Fueron fotógrafos que comenzaron a mostrar la muerte y las funestas consecuencias de la guerra.



Figura 22. Mathew Brady. *Batalla de Antietam*. EEUU, 1862.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las cámaras que se utilizaban eran pesadas, de fuelle y que exponían placas fotográficas de cuatro por cinco pulgadas. Eran cámaras demasiado grandes, incómodas y difíciles de operar, y aunque, comparadas con las enormes cámaras de placas de cristal y los carros cuarto oscuro, destacaban por su portabilidad, impedían por su peso y dificultad de manejo las tomas de verdadera acción. No obstante, los avances en tecnología fotográfica revolucionaban el sector continuamente. Empezaba a haber emulsiones más sensibles, que permitían exposiciones cada vez más rápidas, y huir de pesados y rígidos trípodes e interminables posados. La aparición de cámaras portátiles, livianas y muy rápidas como las alemanas Ermanox²²⁸ y la cámara Lunar²²⁹, permitió el

²²⁷ *Harper's Weekly* fue una revista estadounidense con sede en Nueva York, desde 1857 hasta 1916, por los editores Harper & Brothers. Desde la revista se realizó una exhaustiva cobertura de la Guerra Civil americana, con gran cantidad de artículos y material gráfico.

²²⁸ Lanzada al mercado en 1924 por la Ernemann-Werke A.G. en Driesde, utilizaba placas de 4x6,5 cm y montaba obturador de plano focal, con velocidades de hasta una milésima de segundo. Se comercializaron, a su vez, con lentes muy rápidas, en principio f2 hasta llegar a aberturas de f1.5. Su uso era muy sencillo, y estaba dotada de visor directo.

²²⁹ Fabricada por Hugo Meyer, y comercializada también en 1924, de características muy similares a la citada Ermanox.

nacimiento de lo que consideramos el fotoperiodismo moderno, con el fotógrafo judío Erich Salomon como padre, hasta su exilio del nazismo. Utilizando lentes de gran apertura, y película rápida, consiguió que la figura del fotógrafo pasara más desapercibida, permitiéndole esto huir de los habituales retratos posados en estudios, e ir reduciendo el grado de intervención del fotógrafo en la imagen. El fotógrafo dejaba de ser parte de la imagen, se acabaron las interminables poses o los aparatosos flashes de magnesio. Finalmente el desarrollo de la cámara Leica de 35mm en 1925, por ser una cámara ligera, de gran calidad y que podía ser cargada muy fácilmente y a plena luz con película agujereada en carrete, acabó por llevar a los fotorreporteros a cualquier conflicto bélico que tuviera interés periodístico.



Figura 23. Leica I de 1925.

Estos avances técnicos, tanto en los sistemas de impresión en el campo de las artes gráficas, con la evolución del huecograbado y las rotativas de papel continuo, que permitirán una reproducción de las fotografías precisa en cuanto a resolución y escala tonal, y económica cuando se trata de grandes tirajes, junto a la aclamada cámara Leica, propiciarán el caldo de cultivo del considerado fotoperiodismo moderno. Los editores de las revistas ilustradas comprenderán la importancia de la imagen fotográfica impresa, y la potenciarán en sus publicaciones. La cámara Leica, fue diseñada por Óscar Barnack, ingeniero de la casa Leitz, en 1913. En 1925 es lanzada al mercado su primera versión comercial. Fue concebida en origen como una máquina para testear película cinematográfica en diferentes situaciones de iluminación, por eso se cargaba con película perforada, idéntica a la película cinematográfica. Barnack y su equipo no tardarían en darse cuenta de las ventajas y el potencial de su pequeña

máquina: ligera y manejable, permitía encuadrar por su visor directo²³⁰, y se podía cargar con película perforada que permitía hasta cincuenta instantáneas. Todo ello, unido a unas ópticas relativamente luminosas y de extraordinaria calidad y resolución, propició que la Leica fuese imponiéndose como herramienta de trabajo²³¹ de los reporteros gráficos.

El uso de estas pequeñas cámaras supuso un cambio, una ruptura total con el lenguaje fotográfico estático anterior, pues al facilitar el trabajo y ser portátil y ligera, permitió a los fotógrafos llegar con ella a lugares a los que no se había llegado, y facilitó un grado de experimentación que supuso una verdadera revolución estética. Sontag destacaba su portabilidad y la transformación que supuso:

“En las primeras guerras importantes de las que los fotógrafos dieron cuenta, la de Crimea y la guerra de Secesión de Estados Unidos, y en cada una hasta la Primera Guerra Mundial, el combate mismo estaba fuera del alcance de la cámara. Respecto de las fotografías bélicas, casi todas anónimas, publicadas entre 1914 y 1918, su tono en general –en tanto que transmitieron, en efecto, parte del terror y la devastación– era épico, y casi siempre presentaban una secuela: el paisaje lunar o de cadáveres esparcidos que deja la guerra de trincheras; los destripados pueblos franceses por los que había pasado el conflicto. La observación fotográfica de la guerra tal como la conocemos tuvo que esperar unos cuantos años más para que mejorara radicalmente el equipo fotográfico profesional: cámaras ligeras, como la Leica, las cuales usaban una película de treinta y cinco milímetros que podía exponerse treinta y seis veces antes de que hiciera falta recargarlas. Ya se podían hacer fotografías en el fragor de la batalla, si lo permitía la censura militar, y se podía estudiar de cerca a las víctimas civiles y a los tiznados y exhaustos soldados”²³².

²³⁰ No fue hasta 1932 cuando se incorporó un sistema de enfoque por telémetro, donde cámara y objetivo quedan emparejados permitiendo así gran precisión en la selección del objeto a enfocar.

²³¹ Aunque el uso de película de paso universal, con una superficie útil de 24x36mm, impedía la realización de ampliaciones muy grandes, por hacerse demasiado visible el grano fotográfico y maximizar las posibles aberraciones de las lentes, esa pérdida de calidad con respecto a cámaras de medio o gran formato no era relevante en las ampliaciones necesarias para los periódicos o las revistas ilustradas.

²³² SONTAG, S. *Op. cit.* Pág. 24

Una generación de fotoperiodistas comienza entonces su trabajo. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour “Chim”, entre otros, se lanzan a cubrir los principales conflictos bélicos. Se considera la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como el punto de la historia en que se consolida el fotoperiodismo de guerra. No obstante, al igual que la Guerra Civil española (1936-1939) se considera²³³ el laboratorio de ensayo para la Segunda Guerra Mundial, en cuanto a armamento, tácticas militares, sistemas de evacuación de la población civil o protección del patrimonio cultural, también fue pionera en lo que atañe al dominio de la información y la propaganda, y muy particularmente en su faceta visual: el cine y los documentales de guerra, el cartelismo y la fotografía. Como apunta Lorna Arroyo: "en definitiva, el desarrollo tecnológico en la captura y difusión de imágenes fotográficas durante el momento de la Guerra Civil española permitió la toma y distribución de las fotografías de guerra más impactantes logradas hasta ese momento, una documentación que ofrecerá a gran escala una visión absolutamente novedosa de los conflictos armados"²³⁴.

Aunque la categorización de fotoperiodismo moderno se ha analizado tradicionalmente como un movimiento homogéneo, para Joan Fontcuberta, presenta dos oleadas sucesivas, y es en la Guerra Civil donde estas se superponen:

“La primera se caracteriza por la búsqueda de la noticia y su síntesis en unas imágenes de impacto. Se trataría del documento gráfico en estado bruto, sin pulir, es decir, sin aparente elaboración. El reportero aspira a transmitir la información, a erigirse, como habíamos dicho, en unos ojos a distancia (...) En la segunda, desarrollada sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, el fotógrafo reclama el derecho de interpretar y de dar una versión de los hechos que presentó. El fotógrafo reivindica un periodismo de opinión”²³⁵.

Para concluir este apartado, y volviendo al inquebrantable lazo de unión entre fotografía y conflicto bélico, es en *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag, donde la autora destila una interesante reflexión sobre la imagen fotográfica y la guerra, utilizando a su vez parte del legado de Jünger, en la que propone que no hay guerra sin fotografía.

²³³ DE LAS HERAS, B. “Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939)” en *Discursos Fotográficos*. Vol. 5, Nº. 6, 2009. Pág. 133

²³⁴ ARROYO, L. *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española*. Tesis Doctoral. Universidad Jaume I, Castellón, 2010. Pág. 174

²³⁵ FONTCUBERTA, J. “Agustí Centelles como modelo” en VV.AA. *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista, catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988. Pág. 172

“Cuando hay fotografías la guerra se vuelve *real*. De ahí que las imágenes movilizaran la protesta contra la guerra de Vietnam. La impresión de que algo debía hacerse en cuanto a la guerra de Bosnia, se formó a partir de la atención de los periodistas –*el efecto CNN, se le llamó a veces*–, los cuales llevaron imágenes de una Sarajevo sitiada a cientos de millones de salas de estar, noche tras noche, durante más de tres años. Estos ejemplos ilustran la influencia decisiva de las fotografías en la determinación de las catástrofes y crisis a las cuales prestamos atención, qué nos preocupa y qué evaluaciones corresponden a estos conflictos en última instancia”²³⁶.

9.1. La cobertura fotográfica de la Guerra Civil española

“La Guerra Civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada (“cubierta”) en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero”.

Susan Sontag²³⁷

“Toda guerra es un campo de experimentación y la de España también lo fue. Las miradas fueron muchas y diversas, con distintos valores si consideramos la ética personal, la conciencia y el compromiso vital. Hubo tantas formas de mirar como implicados, pero dos visiones diferenciadas: la externa y la interna, la de los reporteros extranjeros y la de los fotoperiodistas españoles, con resultados divergentes: global desde el exterior, con los matices de las excepciones, y parcial desde el interior, según el color de la bandera. Con otra particularidad, que los reporteros extranjeros continuaron siéndolo al terminar la guerra, mientras que los españoles del bando

²³⁶ SONTAG, S. *Op. cit.* Pág. 89

²³⁷ SONTAG, S. *Ibid.* Pág. 25

republicano se convirtieron en exiliados, prisioneros, perseguidos o enemigos de la patria”.

Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera²³⁸

En febrero de 1936, una coalición de partidos de izquierdas, que más tarde se conocería como el Frente Popular gana las elecciones por un escaso margen al llamado Frente Nacional. El nivel de violencia de ambos bandos, las expropiaciones y ocupaciones de terrenos y el creciente descontento de los generales más de derechas, formaron pronto una compleja mezcla que no tardaría en explotar. Una serie de sucesos violentos culminaron con la sublevación de los militares más conservadores en el Marruecos español, el 17 de julio de 1936. El día siguiente, el levantamiento se extendió a la península.

Las cámaras Leica y Contax, el auge de las revistas ilustradas y la conciencia de la importancia de la propaganda, basada entre otras cosas, en la imagen, hicieron que la Guerra Civil española sea considerada un conflicto icónico²³⁹: “A diferencia de la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil española iba a producir la mayor cantidad de fotografías icónicas y significativas de un conflicto hasta la guerra de Vietnam, que estalló casi treinta años después”²⁴⁰.

Una serie de fotógrafos extranjeros, de izquierdas, y militantes contra el fascismo, llegaron a España para ayudar al bando republicano con las imágenes que tomaban sus cámaras Leica. Algo que también harían los fotógrafos catalanes Casas, Catalá i Pic, y el valenciano Agustí Centelles, que trabajaron a las órdenes del servicio de propaganda de la Generalitat de Catalunya. Alfonso Sánchez Portela, los Hermanos Mayo²⁴¹ o José María Díaz Casariego, fueron otros de los más significativos representantes del fotoperiodismo español en la Guerra Civil.

²³⁸ SÁNCHEZ, J. M. y OLIVERA, M. *Fotoperiodismo y República*. Madrid, Cátedra, 2014. Pág. 207

²³⁹ ELVIRA, P. *Op. cit.* Pág. 11. En el desarrollo teórico del libro, titula un apartado de su artículo “Disparos de guerra” como “Un conflicto icónico” en el que desgana los motivos de la gran presencia e importancia de la fotografía en la Guerra Civil española

²⁴⁰ ELVIRA, P. *Ibid.* Pág. 11

²⁴¹ Los Hermanos Mayo fueron un colectivo dedicado al fotoperiodismo, compuesto por cinco hermanos gallegos de dos familias: los hermanos Francisco (1912-49), Cándido (1922-84) y Julio Souza (1917-); y los hermanos Faustino (1913- 96) y Pablo del Castillo (1922-). Trabajaron durante más de 50 años dando testimonio de la realidad de España (1934-39) y México (1939-92). El balance: un conjunto de más de cinco millones de negativos que repasan, entre otros, los sucesos de la Guerra Civil española y la historia reciente de México. Adoptaron el nombre de Hermanos Mayo para no utilizar sus apellidos reales, para evitar la represión. Aunque no se apellidaban Mayo, cambiaron su apellido al exiliarse en México, una vez finalizada la Guerra.

9.1.1. Los fotógrafos comprometidos²⁴²: Capa, Taro y Chim

“En las guerras, hay gente –la mayoría– que empuña un arma y gente –la minoría– que empuña una cámara o una pluma. Tanto una como otra son partícipes de aquellas, pero su responsabilidad es muy diferente. Aunque compartan los mismos acontecimientos. En la Guerra Civil española se dieron cita algunos de los mejores fotógrafos del momento. Todos venían movidos por la oportunidad de fotografiar el primer enfrentamiento civil a un fascismo emergente en la Europa de entonces, pero también, en algunos casos, por la solidaridad que sentían para con uno de los dos bandos, mayoritariamente para con el republicano”.

Julio Llamazares²⁴³

“Chim fue un soñador y, junto con Capa y Cartier-Bresson, uno de los primeros periodistas, liberales y heroicos, que creyeron que el mundo podría mejorar si se le mostraba a la gente lo que estaba ocurriendo en él”.

Michael Kimmelman²⁴⁴

El aún considerado por muchos como el mejor fotoperiodista de guerra de la historia, Endre Ernő Friedmann, cambió su nombre por el de Robert Capa, como argucia para conseguir vender en París sus fotografías de la Guerra Civil por algo más de dinero. Comprometido, aventurero y antifascista, se movió por el campo de batalla como un miliciano más.

Capa fue el autor de la imagen más célebre, icónica y publicada de la Guerra Civil española. *Muerte de un miliciano*, tomada el 5 de septiembre de 1936, en Cerro Muriano²⁴⁵ en Córdoba, se convirtió en un símbolo de la lucha contra el fascismo, y el horror de la guerra. Fotografía potente, no está exenta de polémica, pues hay razonables indicios de que la imagen no

²⁴² Los fotógrafos a los que nos referimos además de cubrir el conflicto, tomaron partido por uno de los bandos, el republicano, por tanto adquirieron un doble compromiso: el que implica su propia profesión, y el político.

²⁴³ LLAMAZARES, J. *Agustí Centelles*. Madrid, La Fábrica-Photobolsillo, 2011. Pág. 7

²⁴⁴ KIMMELMAN, M., “Image Engraved in History’s Heart” en SHNEIRDERMAN, E. y SHNEIRDERMAN, B. “En España con Chim” en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2003. Pág. 15

²⁴⁵ Las recientes investigaciones de José Manuel Susperregui sitúan la toma en la localidad de Espejo, a unos cincuenta kilómetros de Cerro Muriano. SUSPERREGUI, J. M. “Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa” en *Communication & Society*, Vol. 29, 2106. Págs. 17-44

muestra la muerte real del joven anarquista Federico Borrell García, sino que la secuencia de imágenes muestra unas prácticas donde el miliciano finge ser alcanzado por una bala.



Figura 24. Robert Capa. *Muerte de un Miliciano*. Córdoba, España, 1936.

Sea como fuere, el grado de compromiso del fotógrafo húngaro se ve reflejado en sus instantáneas. En una entrevista a Basilio Martín Patino²⁴⁶ para Televisión Española, sobre la figura y obra de Capa en la Guerra Civil, el cineasta dice:

“Capa me impresionó bastante por esa capacidad de transmitir emociones, de transmitir una pasión, o más que una pasión, crear una compasión del ser humano. Creo que sus fotos son como trozos de tiempo (...) que quedan ahí. Personajes próximos, a los que estamos viendo, con los que nos compenetramos, que nos emocionan, que transmiten algo (...) Es una forma nueva de hacer fotos, quizá porque Capa tenía una estética diferente, cargada de una ética, de un compromiso (...) Son personajes que nos hablan de frente, que nos miran a la cara, y que están ahí, parece que están vivos (...) son paréntesis o trocitos de tiempo que quedan ahí para la historia (...)”²⁴⁷.

²⁴⁶ Basilio Martín Patino (Lumbrerales, Salamanca, 29 de octubre de 1930) es un director de cine español, especialmente reconocido por la película *Nueve cartas a Berta* (1965) y por tres de sus documentales, *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974).

²⁴⁷ MARTÍN PATINO, B., en *Informe Semanal. Robert Capa, cronista de la Guerra Civil*. Baltasar Magro (dir.). TVE. 6-2-1999.

Capa, consciente de las vanguardias artísticas, desarrolló una serie de rasgos estéticos y enunciativos que, junto al tratamiento que se le daría por parte de las revistas en las que publicó, contribuyeron a convertir su figura en un mito. En un estudio sobre el proceso de creación de este mito, y sobre el trabajo del reportero en España, Lorna Arroyo afirma que:

“La obra de Capa en España es fácilmente reconocible por el tema y la traslación directa que hace de las prácticas y postulados teóricos de las vanguardias artísticas al ámbito fotoperiodístico: imágenes ligeramente desenfocadas que reflejan el movimiento, angulaciones, asimetría, grano fotográfico, práctica ágil, fotografía instantánea, cercanía física y moral, tanto en la primera línea del frente como en la retaguardia, donde se ubica su trabajo más sobrecogedor, aquel que refleja las consecuencias bélicas en la población civil”²⁴⁸.

Las fotografías de Robert Capa pudieron verse en las revistas ilustradas más importantes de todo el mundo. La revista *Life*²⁴⁹ publicó sus imágenes de la ofensiva republicana del Segre acompañadas de un texto que decía: “La cámara de *Life* se acerca más a la guerra española de lo que nunca lo hizo ninguna otra”. En la revista inglesa *The Picture Post*²⁵⁰, las fotografías se publicaron bajo el título: “*This is war*”, esto es la guerra.

²⁴⁸ ARROYO, L. “La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939)” en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. N° 13, 2016. Pág. 126

²⁴⁹ La revista *Life* nació en 1883, en Nueva York. John Ames Mitchell, ilustrador, fue su fundador. Era una revista satírica, de humor, donde destacaba sobre todo la ilustración. Tras un largo periodo de éxitos editoriales, pasada la Primera Guerra Mundial y un giro en la esencia de la revista, en 1936, Henry Luce, editor de *Time* y *Fortune*, compró la revista para convertirla en una nueva publicación donde primara la imagen fotográfica. Cabe destacar, por estar relacionado con la presente investigación, que precisamente 1936 es el año de inicio de la Guerra Civil española.

²⁵⁰ *The Picture Post* fue una revista inglesa, fundada en 1938. De carácter antifascista, fue la respuesta del viejo continente a la revista *Life*. Publicaba reportajes fotográficos sobre temas de actualidad y conflictos bélicos. Publicó hasta el año 1957.

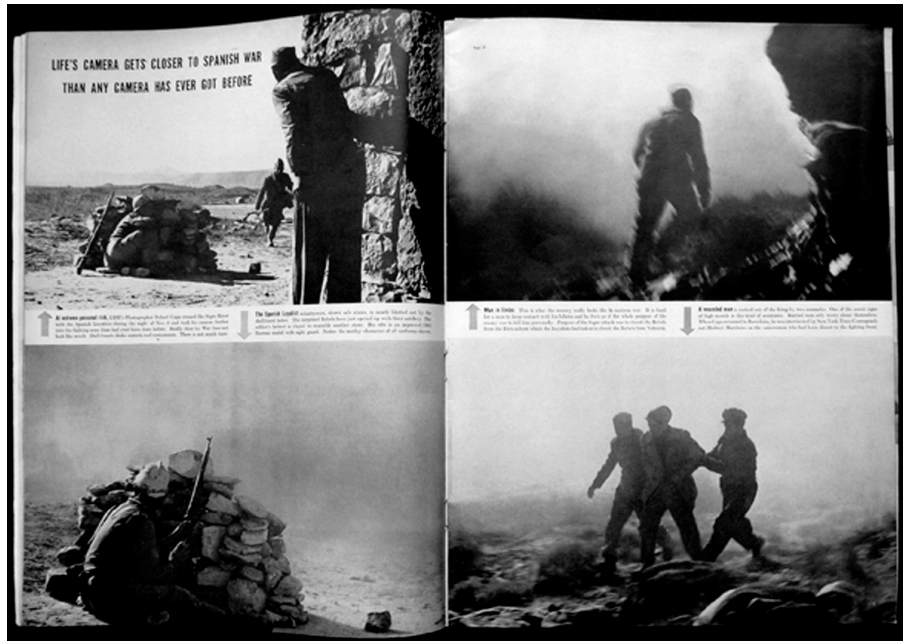


Figura 25. Revista *Life*, abril 1937.



Figura 26. Revista *The Picture Post*, diciembre 1938.

Robert Capa muere en 1954 en Vietnam al pisar una mina antipersona, mientras acompañaba a un destacamento francés para cubrir la guerra de Indochina. Enfatizando el que Capa muriese desarrollando su labor de reportero de guerra, Sánchez Vigil y Olivera sentencian: “Robert Capa fue siempre delante de los soldados, por eso les fotografía de frente; el resto

de los reporteros fueron detrás, por eso aparecen de espaldas. Y esa temeridad le llevó a la muerte”²⁵¹.

Gerda Taro, compañera de Capa, produjo también alguna de las imágenes más icónicas de la Guerra Civil. Llegaron a tal punto de conexión emocional y profesional, que hoy en día, es discutida la autoría de muchas de las imágenes de Capa y Taro, y su atribución a uno o a la otra, también genera discusión. Taro comenzó su desarrollo como corresponsal de guerra y fotoperiodista en la misma Guerra Civil española, desarrollándose además profesionalmente a la vez que el conflicto avanzaba. Su figura encarnó, según Lorna Arroyo, los valores de la emancipación femenina, la lucha –con la cámara– por una causa ideológica, y la máxima de Capa: acercarse al máximo para conseguir las mejores fotografías, aun a riesgo de morir²⁵².



Figura 27. Gerda Taro. *Instrucción de mujer miliciana*. Playa de Barcelona. 1936.

De manera prematura y accidental, Gerda Taro murió el 26 de julio de 1937 tras ser aplastada por un tanque republicano el día anterior, mientras cubría la batalla de Brunete.

“Cuando pienso en toda esa gente que conocimos y ha muerto en esa ofensiva, tienes la sensación de que estar vivo es una deslealtad”.

Gerda Taro²⁵³

²⁵¹ SÁNCHEZ, J. M. y OLIVERA, M. *Op. Cit.* Pág. 220

²⁵² ARROYO, L. *Documentalismo... Op. cit.* Pág. 252

²⁵³ FUENTES DE CÍA, A. M. *Puntos de vista. Fotografías de la Guerra Civil en Huesca*. Huesca, Signos de la Imagen/Diputación de Huesca, Huesca, 2006. Pág. 16

David Seymour, nacido en Varsovia, pero nacionalizado estadounidense en 1942, más conocido como *Chim*, y miembro fundador de la Agencia Magnum, es otro de los fotógrafos no españoles más relevantes junto a Taro y Capa. También comprometido políticamente contra la sublevación fascista, se interesó por el lado más humano de la contienda, pues consideró la Guerra Civil como la primera en que los civiles se convirtieron también en blanco. Como afirmaba Kimmelman: “Chim miraba al mundo, incluso al mundo en guerra, siempre maravillado”²⁵⁴.

Ese interés de Seymour por el lado más humano del conflicto dio lugar a la famosa imagen *Amamantando a su hijo*, en la que una mujer da el pecho a su hijo, en medio de una multitud, durante un mitin político cerca de la ciudad española de Badajoz, en 1936. Sobre esta icónica fotografía, Sontag afirma que:

“Se recuerda a menudo como la de alguien que temeroso explora los cielos en busca de aviones agresores. La expresión de su rostro y la de los rostros de alrededor parecen llenas de aprensión. El recuerdo ha alterado la imagen según las necesidades de la memoria, al conferir a la foto de Chim un carácter emblemático, ya no por la descripción de lo mostrado (una reunión de carácter político al aire libre efectuada cuatro meses antes de que comenzara la guerra) sino por lo que pronto iba a suceder en España y tuvo tan enorme resonancia: los ataques aéreos a los pueblos y ciudades, con el exclusivo propósito de destruirlos por completo, aplicados como arma de guerra por primera vez en Europa”²⁵⁵.

²⁵⁴ KIMMELMAN, M. *Op. cit.* Pág. 15

²⁵⁵ SONTAG, S. *Op. cit.* Pág. 32

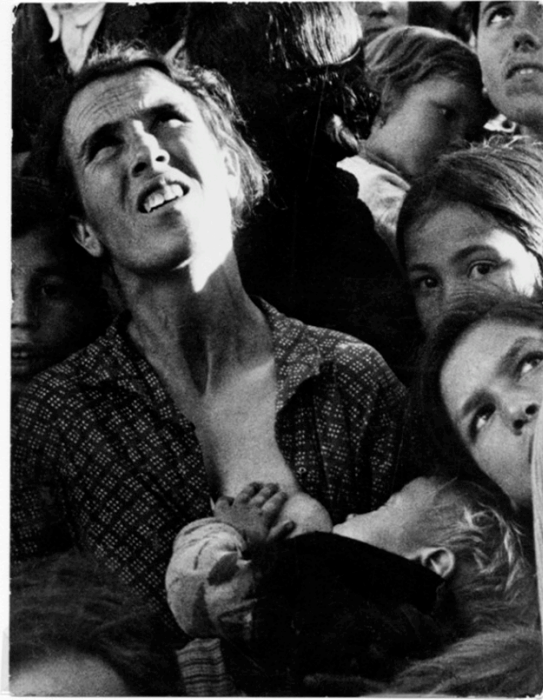


Figura 28. David Seymour "Chim". *Amamantando a su hijo*. Badajoz, España, 1936.

Afirma Ramón Esparza que el caso de Chim mantiene algún paralelismo con el de Robert Capa, al que considera el paradigma del verdadero fotógrafo de guerra, "con la diferencia de que él nunca fue amante del riesgo, a pesar de asumirlo siempre que era necesario"²⁵⁶.

David Seymour, Chim, murió el 10 de Noviembre de 1956 durante la *crisis de Suez*, ametrallado por soldados egipcios, desde un puesto fronterizo cuando se dirigía, en coche, acompañado por el fotógrafo francés Jean Roy, a realizar un reportaje sobre los intercambios de presos en el Canal de Suez.

En 2008 aparecieron en México tres cajas de fotografías y negativos que suman aproximadamente unas tres mil imágenes sobre la Guerra Civil en España, obra de Robert Capa, David Seymour "Chim" y Gerda Taro.

Buena prueba del compromiso de estos tres fotógrafos resulta el hecho de que sus muertes se producen en conflictos bélicos mientras realizaban su labor profesional. Apuntan Sánchez Vigil y Olivera, que "Capa, Taro y Chim cruzaron la raya de la profesión para hacer de su actividad un compromiso"²⁵⁷.

²⁵⁶ ESPARZA, R. "La mirada perdida de Tereška" en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003. Pág. 39

²⁵⁷ SÁNCHEZ, J. M. y OLIVERA, M. *Op. Cit.* Pág. 219

9.1.2. Los fotógrafos españoles en la contienda

“De igual forma, fueron los fotoperiodistas españoles Alfonso, los hermanos Mayo, Agustí Centelles y el colectivo que formaba la agencia Ahora, y muchos otros, los que en diferentes ciudades, realizaron innumerables testimonios de la situación que atravesó España. Reportajes que han sido recuperados una vez establecida la democracia tras la muerte del dictador Franco, y que muestran, así mismo, no solo los acontecimientos bélicos, sino también, y con gran calidad, los ambientes de la vida cotidiana, donde su nivel de compromiso les llevó a la consecución de verdaderos documentos sociales”.

Josep Vicent Monzó²⁵⁸

Aunque, hoy en día, gran parte de la memoria gráfica de la Guerra Civil se la debemos a fotógrafos extranjeros, existe un nutrido grupo de fotógrafos españoles que dejaron un legado fotográfico de gran valor. En este sentido, afirma López Mondéjar:

“Curiosamente, las fotografías de los reporteros españoles –hechas públicas también, a través de la prensa y las agencias internacionales– apenas han merecido la más mínima atención en los medios culturales. Han debido pasar muchos años para que en España se tuviese noticia de hombres como Centelles y, desde luego, nadie ha reparado todavía en el trabajo de Díaz Casariego, Benítez, José Brangulí, Santos Yubero, los Hermanos Mayo, Contreras o el propio Alfonso (...) Sus fotografías son, probablemente, más inmediatas, simples e imprecisas, pero mucho más directas, dramáticas y conmovedoras”²⁵⁹.

En la Segunda República, España había despertado culturalmente en general en el terreno de las artes, pero en particular en la literatura y las ideas. La fotografía vino a significar una expresión más en el conjunto de las manifestaciones culturales en expansión. La fotografía

²⁵⁸ MONZÓ, J. V. “El compromiso de la mirada de Chim” en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003. Pág. 45

²⁵⁹ LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Memoria de Madrid. Fotografías de Alfonso*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. Pág. 43

empezó a relacionarse con nuevas actividades como eran el cartelismo y la naciente publicidad. En este sector destacan fotógrafos y artistas que se muestran atentos a cualquier tipo de innovación profesional, como fueron Catalá Pic, Josep Sala o Josep Renau, junto a pintores que experimentaron con la fotografía, como el propio Dalí o Picasso. Además, los avances técnicos en las cámaras fotográficas, como las ya mencionadas Leica y Contax, que fueron sustituyendo a las pesadas cámaras de medio formato, durante la primera mitad de los años treinta, y los avances de las técnicas de impresión, supusieron un aumento tanto de la calidad como de la cantidad de publicaciones.

Además, cabe destacar que en España existía una gran cantidad de analfabetismo, una cuestión que hizo también que la imagen fotográfica ganase más espacio en el papel, pues a la función de ilustrar una noticia de las propias fotografías, se le unió la de informar, permitiendo a gran parte de la población, incapaz de leer, conocer los acontecimientos a través de imágenes.

Esta suma de factores hizo que la profesión del reportero gráfico se revalorizara y viniese marcada por la aparición de nuevos valores: Alfonsito (el joven Alfonso), Brangulí, los hermanos Mayo, Díaz Casariego, Finezas, Santos Yubero, Albero y Segovia, o Agustí Centelles, entre otros, que utilizaron los avances técnicos de la época y se beneficiaron del propio auge que experimentó la prensa ilustrada. Estos reporteros se impregnaron del espíritu de libertad y modernidad que aportaba la República, captando desde sus inicios los acontecimientos más relevantes de la historia y provocando un fuerte desarrollo documental que sentó las bases de la fotografía social.

Para Alfonso Sánchez Portela, **Alfonsito**²⁶⁰, la Guerra Civil supone la oportunidad de mostrar su talento aprendido en el estudio de su padre: fotografía cadáveres esparcidos por el Cuartel de la Montaña, familias defendiéndose como pueden de los ataques de artilleros... Durante la República, ya se había labrado una posición de prestigio como fotoperiodista, publicando su trabajo en los más prestigiosos periódicos. Ya en guerra, con un alto grado de compromiso y posicionado en el bando republicano, no rehúye el riesgo y fotografía las más peligrosas batallas, como la de Guadarrama, y la del Alcázar de Toledo, cubriendo los frentes de Córdoba, Madrid, Extremadura y Teruel. Al terminar la guerra, se le prohibió ejercer de reportero gráfico, como a un gran número de fotógrafos que habían trabajado para el gobierno republicano, o se identificaban con sus ideales, y tuvo que dedicarse a la fotografía de estudio.

²⁶⁰ Nacido en Madrid en 1902 y fallecido en 1990. Fue apodado Alfonsito para distinguirse de su padre, Alfonso Sánchez García, veterano fotoperiodista de Madrid, considerado uno de los maestros pioneros del periodismo gráfico.

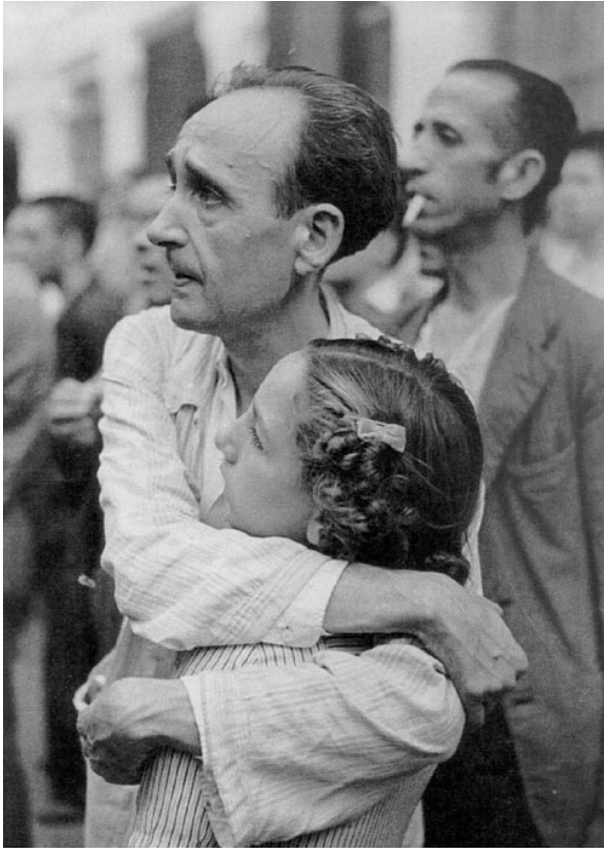


Figura 29. Alfonso Sánchez Portela. *Cárcel de Porlier*. Madrid, España, 1938.

En 1936, cuando comenzó la Guerra Civil, **Josep Brangulí**, fotógrafo de notable trayectoria profesional en la fotografía de prensa, la fotografía industrial y de arquitectura, cubrió la retaguardia en Barcelona y el frente de Aragón, trabajo en el que le ayudaron sus dos hijos. Durante el tiempo que duró el conflicto, fotografió, como muchos otros, entre ellos el propio Agustí Centelles, a las órdenes del Comisariado de Propaganda de la Generalitat. Una vez terminada la guerra, le fue requerido su parte de archivo correspondiente a esta, del mismo modo que se hizo con el resto de fotoperiodistas. Entregó las imágenes correspondientes a su trabajo durante el conflicto y se afilió a la Falange Española, hecho que le permitió continuar su labor como fotoperiodista.



Figura 30. Josep Brangulí. *Republicanos en el frente de Aragón*. Huesca, España, 1936.

El colectivo de **los hermanos Mayo**, o Foto-Mayo fue, seguramente, el grupo de fotógrafos más conocidos del bando republicano en el frente. Militantes y arriesgados, la Guerra Civil supuso para ellos un compromiso moral muy importante. Durante la misma, integrados en grupos comunistas o anarquistas, tomaron fotografías de las batallas de Jarama, Ebro, Ciudad Universitaria, Brunete, Paracuellos y Teruel, entre otras. John Mraz resume su compromiso y su trabajo en los tiempos de guerra de esta manera:

“Al empezar la guerra, se incorporaron en diversas unidades. Julio fue el único que peleó con armas además de la cámara; fue artillero y al mismo tiempo fotógrafo del periódico *Superación*. Faustino estaba trabajando para el conocido fotoperiodista español Díaz Casariego. Durante la defensa de Madrid tomó unas fotos que impresionaron mucho a Enrique Lister, Comandante de la Onceava División. Cuando Lister vio las fotos publicadas, llamó al periódico y dijo: “Quiero a ese joven reportero”. Faustino entró en las fuerzas de Lister y fue mandado a trabajar para el periódico de la Primera Brigada, *Pasaremos*, el cual fue dirigido por el más tarde famoso filósofo marxista radicado en México, Adolfo Sánchez Vázquez. Faustino sirvió en varios frentes de guerra –Madrid, la Sierra de Guadarrama, Jarama, el Ebro, Belchite, Barcelona– pero siempre como fotógrafo; la única vez que pensó en usar la pequeña pistola que le había dado Lister fue para pegarse un tiro cuando parecía que los italianos lo iban a agarrar. Paco también se limitó a la fotografía, trabajando para las

publicaciones *El Frente de Teruel* y *El Paso del Ebro*; mandaba sus rollos de película a Cándido, quien los revelaba, los imprimía y los llevaba a publicaciones en la zona republicana”²⁶¹.

Documentaron tanto las ofensivas militares como el sufrimiento cotidiano que supuso la guerra.



Figura 31. Hermanos Mayo. *Sin título, Guerra Civil*. España, 1936.

El mismo día de la sublevación, José María **Díaz Casariego** recorrió con su cámara las calles de Madrid, donde conseguiría una de sus imágenes más icónicas, el registro a punta de pistola de unos supuestos fascistas, en la calle y con gente alrededor observando la escena. Terminada la guerra fue condenado a muerte (aunque luego fue absuelto²⁶² e inhabilitado), y su archivo, requisado por Franco, desapareció casi por completo.

²⁶¹ MRAZ, J. “Los Hermanos Mayo: Trabajando una Mirada” en VV.AA. *Foto Hnos. Mayo, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992. Pág. 24

²⁶² El general Franco había conocido durante la Guerra de África a Díaz Casariego, conflicto que el fotógrafo había cubierto junto a Alfonso, y firmó personalmente su indulto.



Figura 32. José María Díaz Casariego. *Registro en Atocha*. Madrid, 1936.

Joaquín Sanchis, conocido como **Finezas**, era uno de los mayores representantes del fotoperiodismo valenciano durante los años treinta. Al desatarse el conflicto su posicionamiento político le lleva a trabajar para la prensa confederal valenciana y a colaborar realizando fotografías para el Departamento de Propaganda y Prensa de la Confederación del Trabajo de Levante. Publicó reportajes en *Fragua Social*, *Nosotros* y en la revista gráfica *Umbral*, exponentes de la prensa anarquista en Valencia. Como argumenta Albert Girona, armado con su Leica de paso universal, realizó una fotografía social y comprometida, con la que buscó “establecer el necesario diálogo con las masas, obreros, dirigentes, milicianos, soldados y con la revolución” ya que para Finezas “la foto de una colectividad o de un simple cartel no representa solo la imagen de un grupo de trabajadores o de un edificio, sino un *hecho de orgullo* que merece ser plasmado: es fe en el futuro”²⁶³.

²⁶³ GIRONA, A. “Imagen y compromiso: la fotografía de guerra de Joaquín Sanchis *Finezas* (1937-1938)” en VV.AA. *Joaquín Sanchis “Finezas”. Fotografía de guerra (Valencia 1937-1938)*. Biblioteca Valenciana / Pentagraf, Valencia, 2005. Pág. 57



Figura 33. Joaquín Sanchis "Finezas". *Exposición de arte popular en los Viveros*. Valencia, 1938

Martín **Santos Yubero** fue miembro de la segunda generación de reporteros gráficos españoles, López Mondéjar lo considera uno de los más importantes cronistas gráficos de la España del siglo XX²⁶⁴. Cuando estalló la guerra, fue encarcelado por haber estado vinculado con la Editorial Católica. A los 15 días pudo salir, pero la incautación del periódico *Ya* en el que trabajaba, hizo que perdiera su portátil Contax. Eso le hizo trabajar con su vieja cámara de placas, con la que estuvo disparando hasta 1937, cuando se quedó sin material fotográfico debido al desabastecimiento. Al inicio de la Guerra, se había asociado con los hermanos Benítez Casaux, que consiguieron, gracias a su vinculación con el mundo del cine, colas de película para poder seguir trabajando con cámaras de paso universal²⁶⁵. Al terminar la Guerra Civil pudo continuar con su labor de reportero gráfico.

²⁶⁴ DE LAS HERAS, B. y MORA, V. "Retratando el Madrid de la Guerra Civil. Santos Yubero en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid" en *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 24-2, 2014. Pág. 346

²⁶⁵ DE LAS HERAS, B. "Martín Santos Yubero, un cronista de Madrid" en DE LAS HERAS, B. (Ed.) *Descubriendo el Madrid de la guerra a través de la mirada de Santos Yubero*. Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Universidad Carlos III de Madrid, 2015. Pág. 110



Figura 34. Martín Santos Yubero. *Caballería republicana*. Guadarrama, Madrid, 1936.

La agencia de Félix **Albero** y Alberto **Segovia** constituye una de las mayores fuentes de documentación gráfica sobre la guerra civil, con gran presencia en el que se denominó el Archivo Rojo²⁶⁶, un gran archivo de documentación gráfica sobre la Guerra Civil creado por la Junta de Defensa de Madrid. Según Sánchez Vigil y Olivera, los reportajes de Albero y Segovia fueron muy relevantes, con la mayoría de fotos reproducidas a gran tamaño en los medios publicados, llegando a afirmar que “la proximidad al punto de conflicto, la frescura de la imagen, el punto de mira y el momento propicio de la toma son algunas de las características. El conjunto de instantáneas en la sierra de Madrid y en el asalto al Alcázar de Toledo son de tanta calidad e impacto como las de Chim o Capa”²⁶⁷.

²⁶⁶ El denominado Archivo Rojo es un fondo fotográfico que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y que el Ministerio de Cultura ha difundido recientemente a través de la plataforma PARES (Portal de Archivos Españoles). El fondo, creado por la Junta Delegada de Defensa de Madrid, está compuesto por 3.051 imágenes tomadas en su mayoría durante el período de la Guerra Civil. También incluye algunas fotografías de fechas anteriores como, por ejemplo, de la sublevación de Jaca de 1930. Su peculiar nombre parece hacer referencia al general republicano Vicente Rojo, quien durante esos años fue el Jefe del Estado Mayor de las Fuerzas de Defensa en Madrid y responsable de la organización del plan de protección de la ciudad tras el traslado del Gobierno de la Segunda República a Valencia. Una vez terminada la guerra, ya en manos franquistas, el Archivo Rojo se convirtió en un potente instrumento de represión política, ya que sus fotografías fueron utilizadas como testimonio y prueba de la oposición al Régimen del 18 de Julio de las personas retratadas. Este proceso, además de cambiar el sentido y función originales del archivo, supuso, en muchos casos, su disgregación, ya que numerosas imágenes fueron extraídas de él para pasar a formar parte de los sumarios de la Causa General, fondo documental que actualmente se custodia en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Fuente: Ministerio de Cultura, Educación y Deporte (MCED). <<http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/historia.do>> [Última consulta: 12 may 2014]. El Archivo rojo contiene 764 imágenes de Albero y Segovia, 152 imágenes de los Mayo, y 35 de Alfonso, entre otras.

²⁶⁷ SÁNCHEZ, J. M. y OLIVERA, M. *Op. Cit.* Pág. 290

Cuando termina la guerra, a muchos de los fotoperiodistas españoles se les prohibió ejercer su profesión, entre ellos Sagarra o el joven Alfonso. Otros, tuvieron que exiliarse, como Centelles o los Hermanos Mayo. Tanto Agustí Centelles como los Hermanos Mayo decidieron llevarse al extranjero parte de sus archivos, para evitar posibles represiones, no contra ellos, sino contra las personas que aparecían retratadas en sus imágenes.



Figura 35. Albero y Segovia. *Ingreso en columna*. Madrid, 1936.

“Al otro lado de la línea roja, los reporteros del bando nacional informaron sobre las actividades del ejército franquista (...) la fotografía, como elemento informativo o propagandístico, fue objeto de especial atención”²⁶⁸. Así comienzan Sánchez Vigil y Olivera el capítulo “La visión azul”, en *Fotoperiodismo y república*.

Aunque no encontramos un archivo de gran relevancia, el bando nacional, consciente de la influencia que ejercía la propaganda visual, incorporó a profesionales para cubrir sus hazañas en el frente e intentar dignificar la imagen de un régimen militar que se había ido institucionalizando desde el inicio de la guerra. Por este motivo surgieron los casos de Serrano, que cubrió el avance en Andalucía, o los miembros del cuerpo fotográfico del ejército gallego, entre los que se alistan por ejemplo Jaime Pacheco y Ángel Llanos. Pero en este intento de conformación de la imagen del franquismo cabe citar también los trabajos puntuales, pero decisivos, de Ángel Hilario García de Jalón Hueto, más conocido como **Jalón**

²⁶⁸ SÁNCHEZ, J. M. y OLIVERA, M. *Ibid.* Pág. 315

Ángel, y también los de Marín, que fueron los que forjaron la estética oficial del régimen con sus fotografías de Franco y de Primo de Rivera, muy reproducidas por plazas e instituciones públicas tras la guerra.

Según López Mondéjar, Jalón Ángel, cercano a la concepción estética –y artística– de la fotografía tardopictorialista del momento, se convirtió, durante los años treinta, en uno de los retratistas preferidos de la burguesía en Zaragoza. Además, “durante la Guerra Civil, su cercanía con el general Franco le permitió realizar los retratos de los líderes civiles y militares de la rebelión militar, que reunió luego en su famoso álbum *Forjadores del Imperio*²⁶⁹”.



Figura 36. Jalón Ángel. *Discurso de Queipo de Llano en Radio Sevilla*. Sevilla, España, 1936.

²⁶⁹ LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Madrid, Ministerio de Cultura / Lunwerg, 1992. Pág. 226

10. El caso de Agustí Centelles

“Referirse a la obra de Agustí Centelles no puede circunscribirse al análisis estricto de un corpus de trabajos fotoperiodísticos, sino que forzosamente nos traslada a una reflexión, en una perspectiva histórica, sobre el hecho fotográfico en general y sobre la naturaleza de documento de la imagen fotográfica en particular. Más allá del personaje concreto, del fotógrafo concreto, del artista concreto, Centelles ejemplifica –y aquí reside su grandeza– una ruptura en las formas de enfrentarse a la realidad y en la elección de las herramientas idóneas para este enfrentamiento”.

Joan Fontcuberta²⁷⁰

Agustí Centelles i Ossó²⁷¹ (Valencia, 1909 - Barcelona, 1985) sintió desde joven una gran afición por el cine. La frustración de no poder dedicarse a este arte, como operador de cámara, la compensó con su dedicación a la fotografía.

En 1923 ingresó como aprendiz en el estudio del fotógrafo y cineasta Ricard de Baños haciendo retratos y retoque de negativos y positivos. Trabajando después en los talleres de impresión del periódico *El Día Gráfico*²⁷² conoció al fotoperiodista barcelonés Josep Badosa, con quien empezó a trabajar en 1927, y así inició su carrera como fotoperiodista.

Con Badosa, al que consideraba “un gran hombre, un gran fotógrafo y un verdadero amigo”²⁷³ aprendió el oficio de reportero gráfico desde diferentes géneros: sucesos, deportes, espectáculos, actos oficiales y de sociedad... utilizando una cámara de placas de 9x12 cm. En ese tiempo empezó a publicar en distintos periódicos y revistas firmando con el nombre de su patrón.

²⁷⁰ FONTCUBERTA, J. *Op. cit.* Pág. 7

²⁷¹ Parte de los datos biográficos sobre el fotógrafo han sido extraídos de FERRÉ, T. “Apuntes para una biografía” en VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985. Catálogo de la exposición.* Madrid, Lunwerg, 2006. Págs. 8-15

²⁷² *El Día Gráfico* fue un diario de tendencia republicana, publicado en la ciudad de Barcelona, entre 1913 y 1939. En él, se daba gran importancia a la información gráfica, las fotografías. En sus años iniciales, incluía un subtítulo en el que se definía literalmente como el “único diario de la mañana ilustrado por el perfecto procedimiento del huecograbado”. Con una impresión de calidad y muy cuidada, situaba la imagen fotográfica como uno de sus ejes para conocer las noticias.

²⁷³ CENTELLES, A. en *Imágenes, Artes visuales.* Paloma Chamorro (dir.) TVE. 2-4-1979 y 4-4-1979.

En 1931 Centelles se incorporó al servicio militar, donde solo tuvo que hacer la instrucción. Tras su vuelta aceptó trabajar con los reporteros asociados Josep Gaspar, Josep Maria Sagarra y Pau Lluís Torrents, 'los tres reyes magos', llamados así por sus compañeros de profesión y el trío de fotoperiodistas más importante de Barcelona. Estos años, desde 1931 a 1934, marcaron profundamente su forma de concebir el fotoperiodismo. Solía insistir en que faltaba dinamismo, nuevos encuadres y fuerza dramática. El propio Centelles lo expresaba así:

“Cuando podía, daba rienda suelta a mi manera de obtener las fotos, en el sentido de ángulos y primeros planos, y conseguía lo que yo esperaba. Torrents, que era quien ejercía de director en aquella razón social, no compartía mis ideas, y cuando yo tenía que ir a algún sitio, me marcaba a priori, sin saber lo que podía suceder, el lugar, el balcón, la distancia, la hora y el momento en el que debía disparar la máquina. No hace falta decir hasta qué punto sufría yo al tener que ajustarme a estas cosas”²⁷⁴.

Entonces empezó el cambio profesional de Centelles: el trato que recibía de sus patronos, la influencia del cine, la consulta de revistas ilustradas extranjeras y de fotografías que llegaban a *El Día Gráfico*, además de su propio carácter, lo llevaron a conseguir imágenes desde puntos de vista que los fotoperiodistas barceloneses del momento no tenían en cuenta, así como a concebir el reportaje de una forma diferente. Fue convenciéndose de que debía alejarse del consenso estético compartido por los reporteros de su época, y del constreñimiento, la rigidez y el estatismo que imponían la cámara de placas y el disparo de magnesio. En palabras de Agustí Centelles:

“Me rebelaba contra la tiranía del magnesio; ya sabes, con las antiguas cámaras, esas de trípode, el fogonazo de magnesio era aprovechado por todos los fotógrafos, y salían entonces todas iguales; yo buscaba otra cosa, rastrear el reportaje, como un detective”²⁷⁵.

²⁷⁴ CENTELLES, A. *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*. Barcelona, Península, 2009. Pág. 24

²⁷⁵ GASCA, J. D. “Centelles > In_edit_joh!” en VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!, catálogo de la exposición*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011. Pág. 15

En mayo de 1934, un mes después de comprarse²⁷⁶ a plazos, una ligera y rápida cámara Leica por 900 pesetas, y después de separarse Sagarra y Torrents y quedarse sin empleo, Centelles empezó a trabajar por su cuenta. Con esta cámara, comenzó a plasmar una realidad hasta ahora desconocida. Poco tiempo después, su firma convirtió en habitual en la mayoría de los periódicos de Barcelona y sus fotografías sobre los Acontecimientos de Octubre²⁷⁷ de ese año se publicaron incluso en el extranjero.

El semanario *Le Patriote Illustré* publicó un montaje con dos retratos realizados por Centelles, de Manuel Azaña visitando a Companys en el Balneario de Sant Hilari Sacalm, el 14 de octubre de 1934. Estos retratos ya estaban alejados estéticamente del académico y rígido posado que realizaban las personalidades ante una batería de fotógrafos, armados con pesadas cámaras y flashes de magnesio. El uso de su cámara Leica y la inquietud estética de Centelles le llevaron a comenzar a producir imágenes en las que trataba de captar *el instante decisivo*.



Figura 37. Página del semanario *Le Patriote Illustré*, 14 de octubre de 1934.

²⁷⁶ Centelles llevaba tiempo observando a Ramón Claret, pionero del fotoperiodismo deportivo, trabajar con una cámara Leica para cubrir partidos y eventos, publicando imágenes en diferentes medios de la época. Decidió entonces que la rapidez y portabilidad que ofrecía esta cámara, era la que necesitaba para realizar sus fotografías.

²⁷⁷ La Revolución de 1934 o huelga general revolucionaria en España de 1934, fue un movimiento revolucionario con carácter de huelga que se produjo entre los días 5 y 19 de octubre de 1934 durante el periodo radical-cedista de la II República. Este movimiento estuvo alentado desde amplios sectores y por importantes dirigentes del PSOE y la UGT, como Largo Caballero o Indalecio Prieto y de forma desigual por la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), la Federación Anarquista Ibérica (FAI) y el Partido Comunista de España (PCE). Los principales focos de la rebelión se produjeron en Cataluña y en Asturias, región en la que tuvieron lugar los sucesos más graves. Y tuvo gran importancia en las cuencas mineras de Castilla y León y ciudades y villas de la provincia de Valladolid.

La semana siguiente, volvió a publicar cuatro instantáneas en esa misma revista, mostrando los efectos de los bombardeos en edificios, o cañones apostados tras barricadas en las calles y plazas de Barcelona.

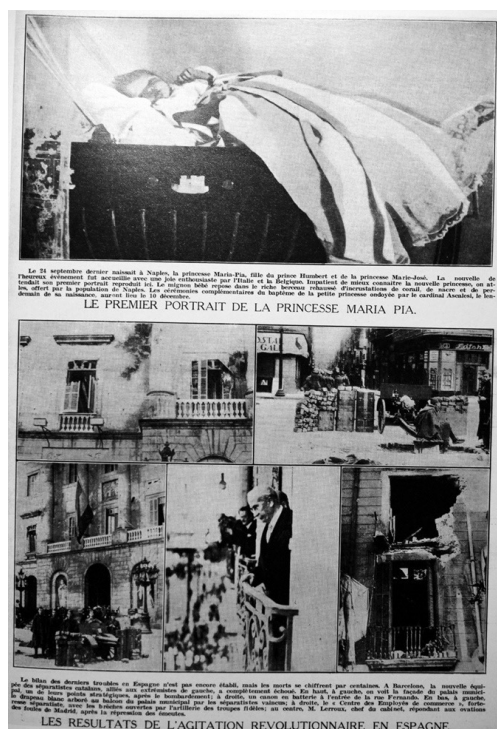


Figura 38. Página del semanario *Le Patriote Illustré*, 21 de octubre de 1934.

Como *freelance*, Centelles retrató a personajes relevantes del mundo de la política o la cultura, y realizó reportajes de fiestas populares, sucesos, deportes y acontecimientos culturales.

Cuando se produjo el levantamiento militar el 18 de julio de 1936, Agustí era un reportero muy conocido que publicaba sus fotografías en periódicos como *La Vanguardia*, *La Noche* o *L'Opinió*²⁷⁸. Durante la contienda, muchas de sus imágenes se difundieron en el ámbito internacional a través de las agencias Havas o Fulgur, a veces sin citar el nombre del autor. Al comenzar la Guerra Civil, el trabajo de los fotógrafos locales fue decisivo. Las grandes agencias y los diarios de mayor tirada aún no habían podido reaccionar ante la rapidez de los acontecimientos. Uno de los pocos fotógrafos que consiguió publicar en la prensa extranjera, al principio de la Guerra, fue el propio Centelles, que el 24 de julio de 1936 consiguió firmar una fotografía en *Paris Soir*, de los civiles muertos en la Plaza de Cataluña en Barcelona.

²⁷⁸ *La Vanguardia*, *La Noche* y *L'Opinió* eran algunos de los diarios más importantes publicados en Cataluña durante los años 1930-40. *La Vanguardia* fue incautado por la Generalitat el 19 de julio de 1936, igual que muchos de los diarios más importantes a comienzos de la Guerra, convirtiéndose en un medio de expresión del gobierno catalán en este caso.



Figura 39. Agustí Centelles. *Muertos en la Plaza de Cataluña*. Barcelona, 1936.

El día siguiente, ese diario publicaba la icónica imagen de los guardias de asalto disparando desde detrás de una improvisada barricada de caballos muertos. Según Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera, “el acceso de Centelles a los medios extranjeros se debió a su filiación a la Federación Internacional de Periodistas, y a su colaboración en la revista *Voilà* y en las agencias The Associated Press, International News Photo, Keystone View y Wide World Photos²⁷⁹ o en el semanario *Le Patriote Illustré*, como se ha comentado anteriormente.

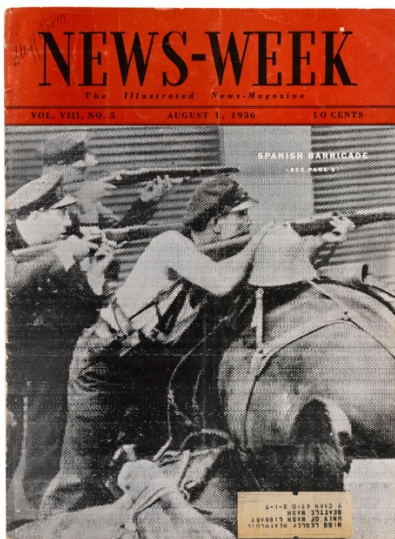


Figura 40. Portada de la revista *News-week*, 1 de agosto de 1936.

²⁷⁹ SÁNCHEZ, J. M. y OLIVERA, M. *Op. cit.* Pág. 210

En septiembre de 1937, Centelles fue movilizado y entró a prestar servicio como fotógrafo en la Unidad de Servicios Fotográficos del Ejército del Este, con la que recorrió los frentes de combate, desde los Pirineos aragoneses hasta Teruel.



Figura 41. Agustí Centelles. *Frente de Aragón*. Huesca, España, 1937.

Su grado de compromiso con la Segunda República fue causa de su exilio a principios de 1939. Agustí Centelles pasó la frontera hispano-francesa a pie, cargado con sus cámaras y una maleta llena de negativos de su archivo personal. Fue retenido en el campo de Argelers y luego trasladado al campo de Bram (Francia).

Durante su permanencia en el campo de concentración de Bram, Centelles siguió tomando fotografías. El fotógrafo montó un pequeño laboratorio clandestino que derivaría en un pequeño negocio en el campo de concentración, haciendo retratos a los guardias. El fotógrafo describía así en su diario el laboratorio:

“Hoy hemos terminado de preparar el laboratorio para tirar copias y ampliaciones con papel bromuro. La ampliadora que hizo Pujol ha sido perfeccionada. Hemos cambiado el sistema. Hemos construido un tablero móvil, hemos forrado los departamentos en los que

dormimos, hemos colocado la máquina de 6 x 9 de Pujol bajo el estante, hemos dispuesto las mantas para dejar el interior oscuro y hemos hecho las primeras pruebas. Todo funciona menos el reflector de papel que proyecta la luz sobre el cliché. Habrá que cambiar este procedimiento por otro más práctico y que dé más luz”²⁸⁰.

Esto le permitió adquirir material fotográfico, con el que obtuvo centenares de imágenes para ilustrar su diario personal y con las que desarrolló su vertiente de fotodocumentalista. Su actividad se completó con el cuidado y la clasificación del archivo que había salvado.

En septiembre de 1939 pudo salir del campo de Bram para ir a trabajar a un estudio fotográfico en Carcasona (Francia). Tres años más tarde entró a colaborar con los grupos de resistencia organizados por españoles republicanos en torno al Grupo de Trabajadores Extranjeros 422 (GTE). En el sótano de su estudio de Carcasona instaló un laboratorio clandestino sin que lo supiera su patrón.

En primavera de 1944, cuando la Gestapo hizo una gran razia y deportó a algunos miembros del GTE. Centelles regresó a Barcelona a escondidas, atravesando a pie los Pirineos. En situación de clandestinidad, se trasladó a Reus, donde vivió durante tres años en casa de unos familiares.

En 1947 la familia Centelles decidió volver a Barcelona, donde el fotoperiodista instaló un pequeño estudio y laboratorio. En esa época se dedicó a la fotografía industrial y publicitaria. La vida cotidiana parecía estabilizarse cuando Agustí fue juzgado e inhabilitado, acusado de haber pertenecido a la masonería. Ya no podría volver a ser fotoperiodista nunca más.

Así pues, hasta su jubilación continuó dedicándose a la fotografía industrial y publicitaria, y en 1976 viajó de nuevo a Carcasona para recuperar el archivo que se había llevado con él al exilio. A partir de ahí comenzó la publicación de su material, exposiciones, conferencias y el reconocimiento del público general y del gremio de los fotoperiodistas.

El 19 de diciembre de 1979, con 69 años, pudo reingresar en el Registro Oficial de Periodistas. Dos años después, la Asociación de Fotógrafos de Prensa y Comunicación de Cataluña (AFPC) le hizo un homenaje y le nombró miembro de honor.

En 1984 Agustí Centelles recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Murió en Barcelona en diciembre de 1985.

²⁸⁰ CENTELLES, A. *Diario de... Op. cit.* Págs. 112-113

10.1. Agustí Centelles y el reportaje fotográfico de guerra

“Al conocer la noticia del levantamiento militar en Barcelona (19 de julio de 1936) me lancé a la calle. Fui el único reportero gráfico que recorrí las calles de Barcelona para hacer fotos de estos acontecimientos. Como estaba licenciado, no tuve que incorporarme a las filas al principio, pero fui al frente en calidad e informador con las milicias populares. En el frente de Aragón, fui testigo de la ofensiva republicana que provocó la caída de Belchite y Teruel. También estuve en la toma de Barbastro y Siétamo, que al poco tiempo se perdió, y después, se pudo recuperar. Cada semana volvía a Barcelona, revelaba las fotos y casi todas se publicaban en los periódicos. En el frente, no tenía problemas gracias a mi profesión. Pero de todas formas te jugabas la vida. Recuerdo que una noche, sin darnos cuenta, pasamos al campo enemigo e hicimos fotos con los faros del coche. Tuvimos que retroceder con las luces apagadas, de tal manera que lo que habíamos recorrido en cinco minutos, nos costó más de una hora.”

Agustí Centelles²⁸¹



Figura 42. Agustí Centelles. *Autorretrato en el frente de Aragón*. Huesca, 1937.

²⁸¹ CENTELLES, A. “Apuntes del fotógrafo: comentarios y entrevistas” en VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!...* *Op. cit.* Pág. 52

Aunque Agustí Centelles ya había mostrado la fuerza de sus imágenes con su reportaje de los hechos de octubre de 1934, y con la cobertura de las terceras elecciones generales de la Segunda República Española, en febrero de 1936, pero el momento culminante de su carrera llega con el levantamiento militar de la mañana del 19 de julio de 1936. Su capacidad de producir imágenes, y su avidez por documentar y representar aquello que estaba ocurriendo, le llevó a ser el fotógrafo que más imágenes sobre los hechos acaecidos publicó en la prensa de la época de Barcelona.

“Como la de Capa, la estética de Centelles es también la del compromiso y de la cercanía, de la emoción y la identificación de las gentes que retrató. Identificación que se hace especialmente evidente en las fotografías del primer día de la guerra en Barcelona, y en sus reportajes del frente de Aragón y del Bombardeo de Lérida”

Publio López Mondéjar²⁸²

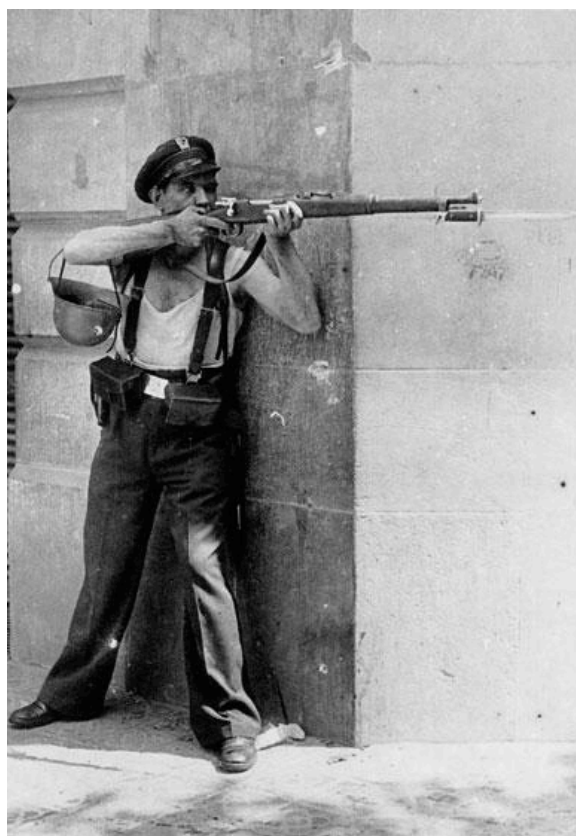


Figura 43. Agustí Centelles. *Guardia de asalto*. Barcelona, 1936.

²⁸² LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Historia de la fotografía... Op. cit.* Pág. 300

En la Guerra Civil española, las imágenes tenían un papel, cómo no, informativo. No obstante, no fueron pocos los que se dieron cuenta del valor propagandístico de las imágenes en el conflicto. Jaume Miravittles, desde el Comisariado de Propaganda de la Generalitat²⁸³, solicitó la colaboración de Centelles. Desde este comisariado se repartían imágenes a todo el mundo, mostrando la resistencia al levantamiento, el valor del movimiento obrero y difundiendo la obra de las instituciones republicanas. Las fotografías de Centelles constituyen el eje de la imagen que se proyectó de la Cataluña republicana.

“Sus imágenes captadas en el Frente de Aragón tienen el mismo poder de evocación y proximidad que las mejores de Robert Capa, y su capacidad para representar la muerte, la desolación o el dolor de las víctimas es un ejemplo extraordinario de cómo la emoción se transmite con más eficacia cuando se presenta despojada de anecdotismo innecesario.”

Miquel Berga²⁸⁴

²⁸³ El Comisariado de Propaganda fue un organismo de la Presidencia de la Generalitat, dedicado a la propaganda política e ideológica. Su misión era dar a conocer la realidad catalana en el exterior. Fue creado, mediante un decreto firmado por Josep Tarradellas, el 3 de octubre de 1936. Fue pionero, el primero de este tipo en un país de Europa occidental. Contó con el apoyo de las organizaciones marxistas y también del anarquismo, aunque la CNT lo apoyó solo en sus primeros meses de existencia. Actuó a través de la prensa diaria con publicaciones como *Comunicado de Prensa* (impreso en varias lenguas, incluidas el latín y el esperanto), a través de revistas como *Nova Ibérica*, *Amigo*, *Boletín Especial para los Catalanes Ausentes de la Patria*, de cuadernos fotográficos como *Visiones de Guerra y de Retaguardia*, de ediciones ilustradas en cuatro lenguas, del cine, de discos, de carteles, de teatros de títeres, de bibliotecas ambulantes (a los *Hogares Catalanes al Frente*), etc. Llegó a tener un personal fijo de 300 personas. La Comisaría, dirigida durante toda la Guerra Civil por Jaume Miravittles, fue también una especie de cuartel general y acogida para periodistas y fotógrafos que llegaron a Barcelona para contar lo que se estaba llevando a cabo en España. El Comisariado de Propaganda realizó una importante labor en el terreno cinematográfico, con la fundación de la productora Laya Films, dirigida por Joan Castanyer, y también en el de la prensa. Colaboraron con el Comisariado algunos fotoperiodistas extranjeros, como Capa, Taro y Chim, y otros españoles entre los que destacaron Centelles o Brangulí.

²⁸⁴ BERGA, M. “Agustí Centelles: fotografía, testimonio, compromiso” en VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo, catálogo de la exposición. 1909-1985*. Madrid, Lunwerg, 2006. Pág. 20



Figura 44. Agustí Centelles. *Soldado republicano*. España, c. 1937.

El grado de compromiso de Centelles con su profesión, y con la causa, marca definitivamente su trabajo. Profundamente en contra del alzamiento militar de 1936, dedica todos sus esfuerzos a producir imágenes honestas, con fuerza dramática, pues creía de manera firme que realizando su trabajo como fotoperiodista ayudaría a no perder la guerra. Centelles tomó partido, "jugándose la vida en el fragor de la batalla, corriendo tras los milicianos y reflejando en fracciones de segundo un éxodo sin fin"²⁸⁵. En ese sentido, Antonio Monegal afirma:

"Agustí Centelles fue, en más de un sentido, un fotógrafo comprometido con su trabajo sobre la guerra. Por supuesto que ni él, ni (Robert) Capa fotografiaron ambos bandos, pero, además, Centelles no se limita a documentar una guerra, sino que da testimonio de una lucha y una derrota que también fueron las suyas. Incluso el salvar las fotografías, llevárselas consigo y ocultarlas, es signo de compromiso, porque era consciente de que no se trataba de imágenes sin consecuencias. Para otros fotógrafos, el compromiso puede reducirse a dar cuenta de lo que ocurre, pero incluso cuando su mensaje es el más sencillo: "Esto es lo que pasa", "la guerra es así", lo que se muestra es susceptible de lecturas políticas. De su inscripción en lo inmediato deriva en estas imágenes su dimensión

²⁸⁵ ALCALÁ DEL OLMO, R. "Agustí Centelles: una vida entre luces y sombras" en VV.AA. *Centelles > In_edit_oh... Op. cit.* Pág. 26

política inicial; su siguiente carga política, duradera, es consecuencia de su inscripción en la memoria. Desde ahí nos hablan todavía”²⁸⁶.

Como apunta Monegal, el hecho de que Centelles²⁸⁷ se llevase al exilio los miles de negativos que componían su archivo²⁸⁸, no con otra idea sino la de preservar la integridad de los combatientes y personajes afines a la república, anarquistas o comunistas que pudiesen aparecer en ellos, es uno de los hitos vinculados directamente a su fibra moral y su grado de compromiso con lo que estaba haciendo.

Pocas frases de Centelles ejemplifican mejor su postura personal, política y profesional que la página de su diario ante el espectáculo de la retirada, correspondiente al 25 de enero de 1939:

“Todo se pierde, todo se abandona. Cuántos hogares deshechos hoy, posiblemente para siempre. ¡Qué cruel es la guerra! (...) ¡Menudo panorama por la carretera! Se me hace un nudo en la garganta. Mi espíritu de periodista ha desaparecido y no me siento capaz de bajar del camión o de hacer fotos desde arriba”²⁸⁹.

El fotoperiodista que no había dejado un instante de tomar fotografías desde el momento del alzamiento y durante lo que duró la guerra, había perdido su afán de fotografiar. Centelles no era un mero corresponsal de guerra, él militó en uno de los bandos del conflicto, pero en lugar de empuñar un fusil, lo hizo con su Leica. El 28 de enero, escribe:

“Por Figueras pasan por docenas los camiones cargados con combatientes, mujeres, hombres y niños, que van en dirección a Port Bou o la Junquera. ¡Qué éxodo! Al ver estos cuadros, hasta al más templado se le encoge el corazón. Necesitaría páginas enteras para

²⁸⁶ MONEGAL, A. “Imágenes de guerra”, en VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*. Madrid, Lunwerg, 2006. Pág. 39

²⁸⁷ «Cuando salí del campo fui a parar a casa de unos franceses, quizás los mejores de Francia, que me querían y me quieren mucho y allí les deposité la maleta y les dije que un día volvería pero que la maleta nada más era recuperable por mí. Nadie, nadie más que yo. Que ya volvería. Al cabo de quince años volví con mi esposa. La maleta estaba bien. Entonces la convertí en un cajón y lo puse todo en orden. Vaya, ya estaba en orden. Lo dejé allí. Como la encontré es como la dejé.» Declaraciones de Agustí Centelles en el programa *Imágenes*. TVE, 1979. Dir. Paloma Chamorro.

²⁸⁸ En la actualidad, el denominado Archivo Agustí Centelles consta de 12.513 negativos de película nitrato, 928 placas de vidrio negativo y un dietario con inventario somero de los negativos y de las placas. Fue adquirido en 2009 por el Centro Documental de Memoria Histórica, gestionado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

²⁸⁹ CENTELLES, A. *Diario de...* *Op. cit.* Págs. 40-41

describir la riada que huye de la barbarie del fascismo. Me entero de que una mujer ha tenido a su hijo en un camión, durante un bombardeo. Un niño de diez años ha perdido al padre y a la madre en un ametrallamiento de la carretera de los piratas del aire. Camiones, carros con sus caballos, personas... todo queda devastado por los bombardeos criminales que caen en medio del paso de las carreteras”²⁹⁰.

Son las palabras de un vencido, que huye al exilio pues teme por su vida si se queda en su país.



Figura 45. Agustí Centelles. *Evacuación de Teruel*. Teruel, 1937.

Para el fotoeditor y comisario Joaquín D. Gasca, hay una diferencia clave entre la obra de Centelles y la de Capa²⁹¹, generalmente comparadas. Para Gasca, al contrario que Capa, Centelles está fotografiando *su* guerra, y en ese sentido es muy próximo a los personajes que muestra, es *cómplice* de las imágenes con las que sabe captar el *dramatismo* y el *sentimiento* que envuelve la guerra. En cambio considera a Capa *frío* y *cínico*, consiguiendo la fuerza de sus imágenes gracias a su dominio de la plástica y la técnica²⁹². En esta misma línea, el

²⁹⁰ CENTELLES, A. *Diario de... Ibid.* Pág. 43

²⁹¹ Cabe recordar que Centelles es en muchas ocasiones apelado *el Robert Capa español*.

²⁹² EFE "Capa y Centelles: fotógrafo rico fotógrafo pobre" en *La Razón* (21-05-2012). Disponible en: <http://www.larazon.es/historico/2890-capa-y-centelles-fotografo-rico-fotografo-pobre-ULLA_RAZON_459190#.Tt1iwEY47MeZOr> [Última consulta 15 ago 2016]

profesor Pantoja Chaves dice de las imágenes de Agustí Centelles, que "sus fotografías se han convertido en instantes reveladores de la tragedia desatada en los primeros días de la guerra, llegando a cuestionar la idealización de los reportajes de los fotógrafos extranjeros"²⁹³. Como apunta Mónica Morales:

“Centelles no fue el único que captó la guerra, pero su punto de vista nos permite acercarnos al conflicto desde otro ángulo, que refleja una mirada particular, un acercamiento pro republicano identificado con la causa defendida y con los combatientes, como parte del pueblo al que Centelles pertenece”²⁹⁴.

10.2. Agustí Centelles y el cine

“Yo era muy aficionado al cine. Mi mayor afición, además del reportaje, era ir al cine. Las películas las devoraba. Iba a ver películas, pero no por el argumento, sino por los planos, la iluminación, los detalles técnicos, el encuadre...”

Agustí Centelles²⁹⁵

Agustí Centelles formó parte de la generación que vivió la aparición de las nuevas tecnologías²⁹⁶ y su impacto en la sociedad. De joven sintió una gran afición por el cine. Como afirma José Aleixandre²⁹⁷ en un texto escrito para el catálogo de la exposición *Memoria de la luz*, su primer contacto con la fotografía vino a través de las películas del cine del barrio. Parece además que su gran sueño era ser operador cinematográfico. La frustración de no poder dedicarse a este arte la compensó con su dedicación a la fotografía desde diferentes

²⁹³ PANTOJA, A. "Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España" en *El argonauta español*, vol. 4, 2007. Pág. 17

²⁹⁴ MORALES FLORES, M. "El *Arxiu Centelles*. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Nº13, 2016. Pág. 176

²⁹⁵ CENTELLES, A. "Apuntes del fotógrafo... *Op. cit.* Pág. 41

²⁹⁶ Nos referimos a la popularización del cine, los avances en las cámaras fotográficas y las modernas técnicas de impresión y difusión a gran escala.

²⁹⁷ ALEIXANDRE, J. "Fotomontaje, pictorialismo y fotoperiodismo" en VV.AA. *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939, catálogo de la exposición*. Valencia, Generalitat Valenciana-Lunwerg, 1992. Pág. 75

vertientes. Cabe destacar que uno de sus primeros trabajos profesionales²⁹⁸ fue realizar la *foto fija* de la película *Don Juan Tenorio* (De Baños, 1922). Su afición al cine, según Mónica Morales, constituyó su inicio en el campo de la imagen, pues deseaba convertirse en *cameraman*. Además, "el manejo técnico de la luz, aunado a las propuestas estéticas cinematográficas, hace que su obra se enmarque en la vanguardia fotográfica europea"²⁹⁹.

El reportero dotó a sus fotografías de gran profundidad, encuadres cinematográficos y sensación de movimiento, algo no practicado hasta el momento, que dejaba entrever su íntima relación con el cine. Sergi Centelles, hijo del fotógrafo, afirmaba en una entrevista:

"Centelles fue un fotógrafo innovador. No solo tuvo la segunda Leica –cámara de fabricación alemana con sistema de objetivo intercambiable– en España sino que consiguió hacer el tipo de fotoperiodismo que siempre quiso hacer. Influenciado por el cine y las publicaciones de fotos alemanas y rusas, a mi padre le interesó captar a la persona que estaba hablando o escuchando, huyendo de la foto estereotipada. Su trabajo supuso una renovación del fotoperiodismo en el país"³⁰⁰.

La cultura visual de Centelles, además de su instinto para el fotoperiodismo, configuró su leyenda como fotógrafo. Sus imágenes están dotadas de una profundidad y dinamismo casi cinematográficos. Sus referentes eran otros fotógrafos, que pudo ver durante su época trabajando en los talleres de impresión de *El Día Gráfico*, cuando tenía 16 años, donde pasaron por sus manos imágenes de los fotoperiodistas internacionales más importantes, y las películas que podía ver, donde fijaba su atención, según sus palabras, en los encuadres, los aspectos técnicos, la iluminación y la composición de los planos.

²⁹⁸ Después de aprender a retocar negativos en la *Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, entró a trabajar en el estudio de Ricardo de Baños, donde hizo retratos a artistas de variedades y retoque de negativos.

²⁹⁹ MORALES FLORES, M. *Op. cit.* Págs. 164-165

³⁰⁰ Entrevista realizada a Sergi Centelles, hijo de Agustí Centelles, aparecida en el diario Levante el 15 de junio de 2010, con motivo de la inauguración de la exposición *Agustí Centelles en el campo de concentración de Bram*, en el Club Diario Levante, del 15 de junio al 21 de julio de 2010, en Valencia. En GALIANA, J. L: "Centelles fue un innovador" en *Levante-EMV*, 15 de junio de 2010. Disponible en: <<http://www.levante-emv.com/cultura/2010/06/15/centelles-innovador/714716.html>> [Última consulta 23 nov 2016]



Figura 46. Agustí Centelles. *Estudios cinematográficos Laia Films*. Barcelona, s.f.

El uso de una Leica de 36 disparos, según Miquel Berga, fue uno de los puntos de inflexión en la carrera del fotógrafo: “Nunca como entonces había estado tan cerca de su gran ilusión de juventud: ser un *cameraman* capaz de proyectar los encuadres osados y deslumbrantes de las películas extranjeras que llegaron a los cines de Barcelona con los años treinta. Con la Leica en la mano, Centelles pudo, por fin, cazar imágenes sin el encorsetamiento de las técnicas anteriores”³⁰¹.



Figura 47. Agustí Centelles. *Mitin del POUM*. Barcelona, 1936.

³⁰¹ BERGA, M. *Op. cit.* Pág. 20

Otra característica cinematográfica, no exenta de polémica, de algunas imágenes de Centelles, es la puesta en escena, Centelles reconoce alguna de sus imágenes como producto de una esmerada producción y composición, como si de la construcción de un plano se tratara, con los protagonistas de estas imágenes como actores.

Un claro ejemplo de este tratamiento cinematográfico de la imagen fotográfica es la imagen de los milicianos apoyados en unos caballos muertos tomada por Centelles en la calle Diputació de Barcelona.

En esta ocasión, y no será la última, Centelles actúa, casi, como director de cine, generando una imagen con una puesta en escena previa, una imagen construida. Como afirma José Martínez Rubio:

“Agustí Centelles nunca le robó al azar la famosa fotografía en que tres milicianos están parapetados detrás de dos caballos muertos en la calle Diputación y empuñan sus fusiles apuntando a un enemigo fuera de plano. Fue un montaje. Centelles deambulaba por el centro de Barcelona el día siguiente de la sublevación fascista, persiguiendo los combates que se libraban en la ciudad, y pidió a los milicianos que orquestaran aquella imagen patética, como reflejo de la gran tragedia: dos animales gigantes retorcidos y amontonados sobre los adoquines, tres hombres apoyados sobre la muerte con la gorra calada y la mirada atenta, y un cuarto en primer plano con un pequeño revólver”³⁰².

³⁰² MARTÍNEZ RUBIO, J. “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua” en *Castilla. Estudios de Literatura*, N°5, 2014. Pág. 27



Figura 48. Agustí Centelles. *Guardias de asalto en Calle Diputación*. Barcelona, 1936.

En palabras de Miquel Berga, “Centelles intuyó desde muy joven la tensión entre fotografía y realidad. Entendió que el verismo de una fotografía iba más allá de su soporte material, y que era responsabilidad del propio fotógrafo insuflar vida a la imagen positivada”³⁰³, por ello fue capaz de conseguir imágenes como esta, que se convirtió en un icono de la resistencia contra la sublevación del General Franco en las calles de Barcelona.

³⁰³ BERGA, M. *Op. cit.* Pág. 22

TERCERA PARTE: Análisis

11. Análisis visual

Antes de comenzar el análisis, conviene, una vez más, del mismo modo que Marzal matiza y puntualiza en el enunciado de su propuesta metodológica, realizar unas aclaraciones sobre los riesgos a los que nos enfrentamos al realizar un análisis de estas características.

En primer lugar, es necesario apuntar que, aun siendo el segundo bloque de análisis de carácter morfológico, es decir, denotativo, es evidente que ciertas características que atañen a la morfología de la imagen analizada –punto, línea, forma, textura...– tienen sus propias consecuencias connotativas, es decir, de significación. Consideramos imprescindible por ello advertir al lector de que es posible que, en ocasiones, un análisis puramente morfológico derive en cuestiones relacionadas con la composición e incluso con la propia significación del texto analizado.

En segundo lugar, y en presunta oposición a este asunto, cabe la posibilidad de encontrarnos, en ocasiones, con análisis puramente descriptivos en los que no se encuentre interpretación alguna de las causas o consecuencias de la característica en cuestión. En este caso, volvemos a utilizar lo que Marzal³⁰⁴ toma de Arnheim y Gombrich: “ver es comprender”, considerando una descripción detallada de las imágenes analizadas como una herramienta capaz de proporcionarnos una interpretación.

Javier Marzal pone mucho énfasis en advertir del obstáculo que supone nuestro propio bagaje cultural o emocional, o incluso la necesaria problemática de partir de una hipótesis previa que permita articular el análisis en sus cuatro niveles, pues el analista o el investigador, además de serlo, es persona, y en muchas ocasiones el análisis contendrá –y debe contener– las interpretaciones propias del autor sin que esto sea óbice para llevar a cabo un análisis con cierto rigor científico.

Además de las convenientes precisiones que el autor describe, debemos realizar, una vez más, otra que atañe a nuestro caso particular. La propuesta metodológica nos permitirá un exhaustivo análisis de las imágenes fotográficas seleccionadas de Agustí Centelles y de las imágenes fijas extraídas de los planos escogidos de *El mar* y *Soldados de Salamina*. Consideramos de gran valor este análisis en profundidad, pues nos permitirá después, a modo de conclusión, realizar una comparación con el suficiente nivel de detalle y riqueza de

³⁰⁴ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 195

los resultados obtenidos, entre imágenes pertenecientes a lenguajes diferentes, pero a su vez emparentadas técnica y estéticamente. Es ahí donde reside para este trabajo el interés de su propuesta, pues el objetivo será valorar la intensidad del impacto de las fotografías de Centelles en las películas citadas, pero en ningún momento estamos tratando de entrar en los terrenos del análisis fílmico.

En tercer lugar, en la parte del análisis que atañe al tiempo de la representación, la metodología contiene los siguientes puntos: instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad/narratividad.

El trayecto metodológico que propone el autor está destinado originalmente al análisis de fotografías. Nosotros, como hemos tratado en la primera parte del presente trabajo, tomaremos su propuesta y la aplicaremos, tanto a imágenes fotográficas como cinematográficas.

Es aquí donde, como analistas, podemos encontrar un mayor problema al tratar de aplicar el modelo de análisis propuesto por Marzal. El modo en que el fotógrafo construye *el tiempo de la representación* difiere mucho de cómo lo hace el director cinematográfico. La construcción del tiempo en el cine parte, desde su concepción más primaria, de una premisa basada en una secuencia de imágenes –veinticuatro cada segundo– sustentada en nuestra naturaleza perceptiva, la llamada persistencia retiniana. A partir de ahí, la concatenación de planos en un filme, o el desarrollo mismo de este, estructurado en secuencias, o incluso actos, entendidos desde una visión más teatral, son los encargados de representar esa temporalidad. No en vano, Marcel Martin considera el cine como “un arte del tiempo”³⁰⁵.

No obstante, en la propuesta metodológica del profesor Marzal, y más concretamente en los puntos analizados referentes al nivel compositivo, el analista debe poner el foco en las consecuencias metafóricas o simbólicas de los elementos que constituyen el espacio y tiempo de la representación. Por ello entendemos que debemos realizar esta parte del análisis, a partir de la imagen cinematográfica que hemos extraído de un plano, tratando de mantener a este aislado de la secuencia a la que pertenece, para intentar establecer las pertinentes relaciones entre la forma en que se construye el tiempo de la representación en las imágenes a analizar. Aunque seguiremos la metodología tal como la plantea su autor, otorgaremos más valor a apartados como atemporalidad, tiempo simbólico y tiempo subjetivo, por entender que pueden poseer connotaciones metafóricas de calado para nuestra posterior comparación que realizaremos a modo de conclusión.

³⁰⁵ MARTIN, M. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, Gedisa, 2002. Pág. 213

Ambos filmes analizados hablan de hechos acaecidos en plena Guerra Civil (en el caso de *El mar*, en la segunda parte de la película los hechos ocurren años después y en el caso de *Soldados de Salamina* la película combina secuencias ambientadas en la guerra, un espacio de ficción en el presente, y una mezcla de ficción y documental, también en el presente). Las fotografías de Centelles fueron tomadas durante el conflicto y son de carácter documental. Prestaremos la misma atención entonces a esta parte del análisis, aun siendo conscientes de que los modos de construir ese tiempo de la representación de ambos medios difieren mucho debido a sus naturalezas. Matizaremos convenientemente en algunos de los puntos del análisis que siguen, pues evidentemente, debido a lo expuesto, hay nociones que implican dificultad al analizar una imagen cinematográfica.

Por último, consideramos importante destacar que, debido a la exhaustividad del análisis de imágenes, es posible que el lector advierta ciertas repeticiones. La estructura del propio análisis, con un comentario que cierra cada parte y una reflexión general para cada nivel, y el énfasis que Marzal pone en valorar las connotaciones metafóricas de las imágenes, pueden producir este efecto. En ocasiones, ciertos valores metafóricos similares, se consiguen articulando recursos diferentes, que creemos necesario destacar, aun a riesgo de obtener ciertas repeticiones en los resultados de estos.

A continuación, presentaremos de nuevo las tablas³⁰⁶ con objeto de ilustrar al lector las clasificaciones por niveles y los apartados del análisis a realizar.

Nivel contextual	Datos Generales	Título Autor Nacionalidad Año Procedencia Género(s) Movimiento
	Parámetros técnicos	Blanco y negro / color Formato Cámara Soporte Objetivo Otras informaciones
	Datos biográficos y críticos	Hechos biográficos relevantes Comentarios críticos sobre el autor

³⁰⁶ MARZAL, J. *Op. cit.* Págs. 178-218

Nivel morfológico	Descripción del motivo	
	Elementos morfológicos	<ul style="list-style-type: none"> Punto Línea Plano(s)·Espacio Escala Forma Textura Nitidez de la imagen Iluminación Contraste Tonalidad / B/N·Color Otros
	Reflexión general	

Nivel compositivo	Sistema sintáctico o compositivo	<ul style="list-style-type: none"> Perspectiva Ritmo Tensión Proporción Distribución de pesos Ley de tercios Orden icónico Recorrido visual Estaticidad/dinamismo Pose Otros Comentarios
	Espacio de la representación	<ul style="list-style-type: none"> Campo/fuera de campo Abierto/cerrado Interior/exterior Concreto/abstracto Profundo/plano Habitabilidad Puesta en escena Otros

		Comentarios
	Tiempo de la representación	Instantaneidad Duración Atemporalidad Tiempo simbólico Tiempo subjetivo Secuencialidad/narratividad Otros Comentarios
	Reflexión general	

Nivel enunciativo	Articulación del punto de vista	Punto de vista físico Actitud de los personajes Calificadores Transparencia/sutura/verosimilitud Marcas textuales Miradas de los personajes Enunciación Relaciones intertextuales Otros Comentarios
	Interpretación global del texto fotográfico	

11.1. *El bombardeo de Lérida*



Figura 49. Agustí Centelles. *Bombardeo de Lérida*. Lleida, 1937.

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

El bombardeo de Lérida, en otras fuentes, *Bombardeo de Lleida*. También conocida como *Cementerio de Lérida*. El autor tituló esta imagen *Mater dolorosa*.

A.1.2. Autor

Agustí Centelles i Ossó.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

29 de mayo de 1937.

A.1.5. Procedencia de la imagen

Extraída del libro VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, catálogo de la exposición. Madrid, Lunwerg, 2006.

A.1.6. Género y subgéneros

Fotografía de guerra. Fotografía informativa. Fotorreportaje.

A.1.7. Movimiento

Fotoperiodismo moderno.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1 Blanco y negro o Color

Blanco y negro.

A.2.2. Formato y tamaño

Formato paso universal (36x24mm). Vertical.

A.2.3. Cámara utilizada

Leica III.

A.2.4. Soporte

Gelatina de plata sobre papel.

A.2.5. Objetivo utilizado

Leica Elmar 35mm (probablemente).

A.2.6. Otras informaciones de interés

La imagen ha sido extraída del catálogo³⁰⁷ de la exposición *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985* con una calidad de imagen extraordinaria. Está impresa a toda página, a sangre, y ocupa en la página una superficie de 30 x 25 cm.

A.3. Datos biográficos y críticos

Al estar ampliamente recogidos los datos biográficos y críticos en el cuerpo teórico del presente trabajo, recogeremos aquí otras informaciones que sitúen la fotografía a nivel contextual.

Al tratarse de una imagen icónica de la Guerra Civil española, encontramos gran cantidad de textos que consideramos relevantes para este análisis.

El fotógrafo José Aymá describe la fotografía de Centelles en un artículo del periódico *El Mundo* perteneciente a una serie llamada *Fotografías que han hecho historia*:

"Dos de noviembre de 1937, aviones italianos Savoia S-79 bombardean Lérida. Las alarmas antiaéreas por alguna razón, aún sin explicar, no suenan y sorprenden a la población civil. El ataque aéreo deja un elevadísimo número de víctimas civiles lo que provoca una gran consternación internacional. El Gobierno republicano, lejos de

³⁰⁷ VV.AA. *Centelles. Las vidas...* Op. cit. Pág. 161

difundir las consecuencias reales del bombardeo, lo tapa, quizás para no minar la moral de las tropas. La relación de fallecidos que llegan al cementerio, 185, no coincide con la lista publicada en el periódico local HP: 173 muertos. En el libro del registro civil de Lérida, el oficial apuntó casi 300 muertos [en la postguerra hicieron desaparecer este libro de registro y los ejemplares del periódico HP con la lista]. Centelles, por casualidad, está en la ciudad.

Morgue. Cementerio de Lérida. Una bruma pastosa y húmeda, agarra los huesos. En lontananza todo es quietud, todo es monocromo, en escala de grises. Al acercarse, los muros de los nichos y los cipreses centenarios están en su sitio de siempre pero, vestidos por la niebla, parecen dibujar un lugar desconocido y tenebroso. La calma es náusea que no se puede vomitar.

En el gélido noviembre, los muertos esperan aún calientes, ser reconocidos por los suyos. Los supervivientes caminan encogidos. Mujeres de moños horquillados, enfundadas en abrigos negros, vienen de la ciudad humeante, oliendo a luto. Se acercan silenciosas a los cuerpos apilados sin vida, contrapeados entre las alheñas perennes del camposanto. Llantos distantes, llantos cercanos, llantos desgarrados de pena profunda, rompen el silencio hueco de la neblina. Cada rincón es un acto íntimo, es el último adiós de la madre que necesita tocar la muerte del hijo para creérsela. Alguno no quiere ver, porque no quiere creer.

Centelles está allí, invadido de congoja e impotencia, compartiendo la misma pena. La foto es vertical, no podría ser horizontal. En un acto reflejo, ha encuadrado, enfocado y disparado, en la confluencia perfecta de factores, ese instante decisivo acaparado por Bresson. Esto solo lo intuyen los mejores, los fotógrafos que ven más profundo de lo que a simple vista se ve. Centelles se ha anticipado unas milésimas de segundo, ha visualizado la foto final antes de que todos los elementos se alineen y ha disparado en el instante decisivo. Centelles sabe que tiene la foto, probablemente la más dolorosa.

Mater Dolorosa, doliente, representación de la pena más profunda. Genuflexa, una mujer agarrándose la pena ante su hombre, padre, amante, muerto en un martirio que él no eligió. Los brazos extendidos, enfundados aún con una chaquetilla lanuda, quizá tejida por ella. Ha

sacado un pañuelo de lino para limpiarle la muerte, ¡entelequia maliciosa! Un brazo anónimo quiere arrancarle el dolor, indicarle un nuevo camino. La mujer es Maria Riu Esqué y su marido, Gabriel Pernau i Sans.

Tormento vociferado desde las entrañas, que no acabará ahí. La foto de Centelles se publicó centenares de veces en todo el mundo; con y sin copyright. Como la del miliciano de Capa, se convirtió en otro de los iconos de la Guerra Civil española"³⁰⁸.

Sobre el bombardeo de Lleida, el historiador Daniel Cortijo relata:

"El 2 de noviembre de 1937, la aviación extranjera, principalmente italiana, al servicio de los sublevados, irrumpió en el cielo de la ciudad de Lleida sin que llegaran a sonar las señales de alarma, descargando sobre sus ciudadanos unos trece mil seiscientos kilogramos de bombas. Lleida era entonces la primera ciudad importante en la retaguardia republicana próxima a la línea del frente de Aragón. La mayoría de los hombre en edad adulta se encontraban esos días en el frente, por lo que las víctimas fueron básicamente niños, ancianos y mujeres. Los aviones atacaron las zonas más concurridas de la ciudad y, cuando se quedaron sin bombas, persiguieron a los ciudadanos ametrallándoles volando a ras de suelo. Especialmente trágico fue el ataque contra el mercado de Sant Lluís, donde perecieron mujeres y niños que hacían cola para entrar y, sobre todo, el bombardeo del colegio Liceu Escolar (...) Estos hechos se negaron durante el franquismo, haciendo desaparecer los registros de defunción y los periódicos almacenados en las hemerotecas que se referían a ese día. Lleida, sin embargo, siguió siendo bombardeada durante el año 1938 (...) El bombardeo contra la población civil, que ya se había practicado con anterioridad en otras ciudades como Durango y Gernika, tenía como objetivo minar la moral ciudadana en la retaguardia (...) Agustí Centelles dejó un reportaje gráfico dramático de las víctimas de este bombardeo: los efectos en la ciudad, y sobre

³⁰⁸ AYMÁ, J. "Mater Dolorosa. Fotografías que han hecho historia (VI)" Publicado el 14 de agosto de 2015 en *El Mundo* .Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/14/55ca4f90ca47418b048b4594.html> [Última consulta 18 ago 2016]

todo, los familiares reconociendo a sus allegados en el cementerio de Lleida, adonde habían sido trasladados. Una de estas imágenes ha llegado a representar la tragedia de la guerra y nos transmite dolor y desesperación: en ella se ve a una mujer arrodillada ante el cadáver de su marido. Posiblemente sea esta la imagen de Centelles que más difusión internacional haya tenido, pues la revista que la publicó realizó una tirada de más de dieciséis millones de ejemplares; pero este hecho no sucedió en 1937, la publicación tuvo lugar en el año 1994... de nuevo, siete décadas después, el bombardeo de Lleida resurge en la memoria histórica"³⁰⁹.

También encontramos un comentario sobre la imagen en un texto de Miquel Berga que entendemos de interés en la contextualización de la obra:

“No es arriesgado afirmar que de todas las fotografías de Centelles la que transmite más intensidad dramática y la que mejor encarna el desastre esencial de las guerras es esta *Mater dolorosa*. La fotografía captura el momento en que una mujer identifica el cadáver de su marido en el cementerio de Lérida la mañana después del criminal bombardeo perpetrado por la aviación franquista sobre la ciudad. El ataque, en una macabra coincidencia, se produjo el Día de Difuntos y dejó más de doscientos cincuenta muertos por el centro de la ciudad. Pocas imágenes superan la capacidad icónica de esta foto como símbolo universal del dolor, la impotencia y la rabia de las víctimas civiles en las guerras de nuestros días.

Alertados sobre el terrible ataque de Lérida, Centelles y algunos compañeros de Laya Films que iban de regreso a Barcelona procedentes del Frente de Aragón rehacen parte del camino y llegan a tiempo para presenciar la llegada de los familiares al cementerio de Lérida para identificar los cadáveres que se han ido depositando allí desde el amanecer. Disponemos, en este caso, de las instantáneas del fotógrafo y de la misma secuencia en movimiento filmada por el equipo de documentales del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (...) A pesar de su crudeza, nada en el

³⁰⁹ CORTIJO, D. “Agustí Centelles: un legado histórico en imágenes”. en VV.AA. *Centelles In-edit joh! Op. cit.* Págs. 73-74

documento fílmico consigue la intensidad emocional del instante atrapado por Centelles. Estamos ante un claro ejemplo de la hegemonía de la imagen fija sobre la imagen en movimiento para inscribirse en la memoria de los pueblos y en la representación de su pasado.

Una mujer llora su desconsuelo arrodillada frente a su marido muerto que tiene los brazos inertes en cruz. El encuadre de Centelles aísla a la pareja del entorno y la escena evoca la tradición icónica de la Mater dolorosa con toda su fuerza patética³¹⁰.

Por último, el comunicado oficial del Ministerio de Defensa Nacional sobre el bombardeo, el 2 de noviembre de 1937 indicaba:

“La aviación facciosa, prosiguiendo su conducta de realizar ataques contra poblaciones civiles alejadas de los frentes de batalla, ha bombardeado esta tarde, a cosa de las cuatro, la ciudad de Lleida. La agresión ha corrido a cargo de nueve trimotores procedentes de Zaragoza. Entre los edificios derruidos figura una escuela de instrucción primaria, de cuyos escombros han sido ya extraídos cincuenta cadáveres de niños. Los aviadores, no contentos con bombardear, hicieron nutrido fuego de ametralladora sobre la gente que discurría por las calles”³¹¹.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Esta fotografía muestra una mujer arrodillada llorando la muerte de un hombre, que yace sin vida tendido en el suelo. En la mano, la mujer porta un pañuelo. A la izquierda y arriba encontramos el brazo de un hombre, que probablemente consuela a la mujer.

³¹⁰ BERGA, M. “Tiempo atrapado y tiempo recuperado” en MONEGAL, A. (Ed.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Paidós, 2007. Págs. 95-96

³¹¹ VV.AA. *Centelles In-edit joh! Op. cit.* Pág. 217

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El grano fotográfico está presente, constituyendo este la propia imagen fotográfica. Además, como afirma Villafañe,

"la característica más importante del punto no tiene, sin embargo, nada que ver con su aspecto gráfico o morfológico, sino con su naturaleza dinámica. Al situar un elemento puntual sobre el plano de la representación (...) se crean tensiones visuales que dependen de su ubicación, aunque alguna de las propiedades antes indicadas, el color sobre todo, puede dinamizar la composición al producir un fuerte contraste con el color del plano..."³¹²

Es por ello que la cara de dolor de la mujer, blanca en contraste con el vestido negro, supone un importante punto de interés. Podríamos considerar la mancha blanca que genera el pañuelo en contraste con el vestido negro como otro centro de interés secundario, también de carácter puntual.

B.2.2. La línea

La mujer marca varias líneas verticales, por el contraste de su vestido negro con el fondo. Encontramos, en la pared, tres líneas horizontales ligeramente descendentes, la que separa el plano del suelo con el de la pared, y dos líneas marcadas por la propia construcción de esta. La posición del cadáver también proyecta una línea oblicua descendente desde la derecha, cruzada por la que provoca su brazo que se extiende hacia la mujer. También el brazo que aparece arriba a la izquierda, nos marca una línea oblicua descendente. Estas líneas oblicuas aportan dinamismo a la imagen.

³¹² VILLAFañE, J. *Op. cit.* Pág. 99



Figura 50. Líneas sobre la imagen.

B.2.3. Planos/espacio

Encontramos tres planos: el primero, el hombre muerto tendido en el suelo y la propia tierra; el segundo, la mujer que llora y el brazo; y el tercero, la pared que recoge a los otros dos. La intersección del plano del suelo con el plano de la pared y, la superposición del plano de la mujer sobre este, consiguen representar un espacio tridimensional en el espacio bidimensional que supone una fotografía. La relación entre figura y fondo nos permite construir este espacio tridimensional.

B.2.4. Escala

Plano entero. Al encontrarse el fotógrafo bastante cerca del sujeto fotografiado produce un inevitable vínculo emocional con el espectador. Como afirma Marzal, “la utilización de cada uno de estos tipos de tamaño del sujeto tiene una significación, dependiendo del contexto visual. En general, cuanto más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen”³¹³.

³¹³ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 185

B.2.5. Forma

La mujer y el fallecido en el suelo forman un triángulo; al tratarse de una figura tan evidente, nos facilita el reconocimiento de la toma. Como afirma Gombrich, citado por Marzal, "cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal"³¹⁴. Marzal toma esta cita como "una manera de subrayar la relevancia del espectador en el reconocimiento de formas y estructuras, más allá de su supuesta existencia objetiva en el espacio representado"³¹⁵.



Figura 51. Triángulo sobre la imagen.

B.2.6. Textura

Textura típica de ampliación de negativo blanco y negro en papel. Grano fotográfico medio. También encontramos la textura de la tierra y las pequeñas piedras, en el plano del suelo, y la textura uniforme de la pared, las cuales como afirma Villafañe³¹⁶, suponen, junto a la luz, un elemento clave para la percepción del espacio y la visión en profundidad .

³¹⁴ MARZAL, J. *Ibid.* Pág 187

³¹⁵ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 187

³¹⁶ VILLAFANE, J. *Op. cit.* Pág. 110

B.2.7. Nitidez de la imagen

La fotografía posee gran nitidez. Todos los elementos están a foco, debido probablemente al uso de un 35 mm y una abertura de diafragma intermedia o cerrada. No obstante, es cierto que, probablemente debido a una exposición relativamente lenta, tanto la mano de la mujer que sostiene el pañuelo, como la mano del hombre que está a la izquierda de la imagen, fuera de campo, se aprecian con un ligero desenfoque provocado por el movimiento.

B.2.8. Iluminación

Se trata de una fotografía tomada en el exterior, con luz natural. El nivel de contraste y la práctica ausencia de sombras proyectadas nos trasladan a un día nublado, o a encontrarse la escena completamente en sombra en el momento exacto de la toma. Podríamos también considerar la iluminación en esta imagen como clásica, por no tratarse de una imagen con predominio claro de las altas luces o de las sombras más cerradas.

B.2.9. Contraste

En la imagen, observamos dos niveles de contraste. El vestido negro, con multitud de matices oscuros, contrasta con el resto de la imagen en tonos más claros. Además, el contraste de la copia es medio, dejando apreciar gran riqueza tonal, aspecto que Marzal considera "una opción discursiva que nos aproxima al realismo de la representación"³¹⁷.

B.2.10. Tonalidad

Se trata de una imagen en blanco y negro, lenguaje que implica cierta verosimilitud informativa³¹⁸. Además, como hemos comentado en el punto anterior, la amplia gama de grises que la imagen posee, refuerza esa idea de representación fiel o realista.

³¹⁷ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 190

³¹⁸ Probablemente hasta las décadas de 1960 y 1970, el uso del blanco y negro implicaba claramente verosimilitud informativa e intención de realismo fotográfico. Es cierto que hoy en día esta situación prácticamente se ha revertido. Usamos el concepto verosimilitud en lugar de veracidad, realismo o credibilidad de la representación, por ser utilizado en esta metodología. Entendiendo que Marzal trabaja con este concepto para dejar claro que cualquier texto informativo o documental es una construcción y, por tanto, su estructura narrativa presupone una intención enunciativa que lo aleja del referente real.

B.2.11. Otros

En cuanto al nivel morfológico, no se observan otros aspectos relevantes.

B.3. Reflexión general

Aunque el grano fotográfico esté presente, encontramos en esta *Mater dolorosa* de Centelles, un punto de interés, la gris cara de la mujer llorando, en contraste con su negro atuendo. Las marcadas líneas, que crea el contorno de la mujer y la posición del cadáver, generan una intersección. Las oblicuas creadas por el cadáver y el brazo que trata de consolar a la mujer aportan dinamismo.

Es una imagen fácilmente reconocible, probablemente, por la forma triangular central predominante. Además, el uso de una escala de plano cercana vincula emocionalmente al espectador con la imagen que está observando.

Siendo una fotografía nítida, una velocidad de obturación relativamente lenta nos muestra la mano que sostiene el pañuelo y el brazo del hombre que consuela a la mujer con un ligero desenfoque de movimiento. La textura es muy marcada, no tanto por el grano, sino por el suelo pedregoso y la textura del muro, que actúa como plano que recoge la escena.

El contraste es medio-alto. El vestido negro y el cabello de la mujer contrastan mucho, tanto con el tono de su piel como con el fondo.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La perspectiva es parecida a la que nos proporciona el ojo humano. Es posible que el fallecido, en primer término, aparezca ligeramente más grande que la mujer. Ello es debido al uso de un objetivo angular, un 35 mm, que, aunque enmarcado en este rango de distancias focales, no exagera demasiado la perspectiva ni las proporciones. La profundidad de campo de la imagen colabora en esta tarea.

C.1.2. Ritmo

No es una imagen con un gran ritmo. La composición triangular y la falta de periodicidad y repetición generan una imagen estática.

C.1.3. Tensión

El brazo de la izquierda, ligeramente movido debido a una baja velocidad de obturación, y que además marca una línea de dirección oblicua descendente, proporciona cierta tensión visual. El contraste del vestido negro con el resto de la imagen en la que predominan los tonos grises también refuerza esta característica. La posición del cadáver marcando otra línea oblicua y el cruce de todas ellas refuerzan el carácter tensional de la fotografía.

A priori parece que el brazo, procedente del fuera de campo, pertenece a un hombre que puede estar consolando a la mujer que llora; aunque el movimiento es ambiguo y quizá nos indique que trata de hacer que la mujer se mueva, pues no sabemos si el bombardeo ha terminado. No obstante, es el llanto desgarrador de la mujer y el motivo mismo de la fotografía lo que nos permite hablar también de tensión en esta imagen, aunque este matiz del análisis debiese corresponder, probablemente, al nivel enunciativo³¹⁹.

C.1.4. Proporción

La proporción es muy equilibrada, no habiendo grandes diferencias en los tamaños de los personajes. Es cierto que debido al uso de una lente angular, el tamaño de la figura del fallecido es algo mayor proporcionalmente que el de la mujer, pero de manera contenida.

Podríamos convenir, además, que la imagen cumple en cierta medida con las reglas de la proporción áurea. Probablemente esto es debido a la fuerte relación de la imagen con ciertas obras pictóricas, como veremos más adelante. Como afirma Marzal, "*la sección áurea, proporción divina o número de oro* permite establecer, de este modo, una medida numérica (la letra *phi*) que se corresponde con un tipo de proporción observada en la naturaleza. En cualquier caso, conviene destacar que los modos de representación del cuerpo en la pintura y, por extensión, en la fotografía (en cuya tradición representacional se fundamenta) han seguido este modelo, que está fuertemente arraigado en el imaginario colectivo y en la configuración del gusto estético convencional"³²⁰.

³¹⁹ No es extraño que Marzal realice en la formulación de su modelo de análisis este tipo de aclaraciones. Es difícil en muchas ocasiones disociar y compartimentar los niveles en los que profundizamos, y no podemos aislar la composición de la carga significativa o enunciativa.

³²⁰ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 201

Como vemos en la siguiente figura, el cuerpo de la mujer y el espacio que ocupa el cuerpo del fallecido en el encuadre cumplen la regla de la proporción divina.



Figura 52. Espiral de Fibonacci sobre la imagen.

C.1.5. Distribución de pesos

El peso principal lo lleva la mujer de la imagen. La expresión de su cara, enmarcada por el vestido y cabello oscuros, posee gran fuerza. Hay un segundo elemento, el cadáver, que también posee mucho peso en la fotografía. Los detalles como el brazo detrás de la mujer o el pañuelo de su mano completan la distribución de los pesos visuales.

C.1.6. Ley de tercios

La cara de la mujer y la del fallecido están situadas respectivamente cerca de dos de los puntos fuertes de la imagen. La fotografía cumple la ley del horizonte, situando el vértice pared-suelo a dos tercios del límite inferior de la fotografía.

C.1.7. Orden icónico

Podríamos hablar aquí de que la fotografía posee cierto grado de equilibrio estático, por ser una imagen bastante simétrica y basada en una forma triangular.

La mujer enlutada, sufriendo en sus carnes la muerte de un ser querido, se convierte en icono del horror de la guerra. La imagen es equilibrada, bastante simétrica, simple y con economía en el uso de elementos.

C.1.8. Recorrido visual

El recorrido visual es muy claro. El brazo nos dirige a la cara de la mujer, de la que se parte hacia la del cadáver, y se acaba observando las ropas de este, para volver a detenerse otra vez en la cara de dolor de la mujer.

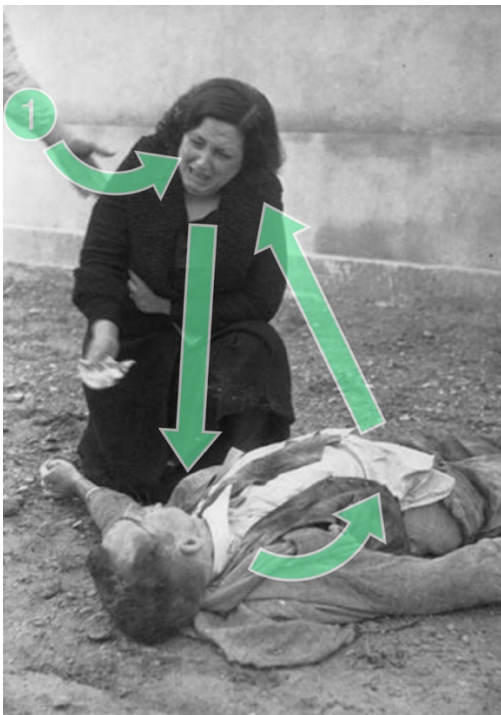


Figura 53. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Es una imagen de carácter básicamente estático, ligeramente tocada por ese brazo de la izquierda con algo de movimiento, al igual que el brazo que porta el pañuelo. No obstante, las líneas oblicuas, ya citadas, aportan cierto grado de dinamismo por la tensión que producen.

C.1.10. Pose

Dado el carácter documental de la imagen, no se aprecia que haya algún tipo de postura pactada. El gesto de la mujer es espontáneo: no creemos que haya advertido siquiera la presencia del fotógrafo.

C.1.11. Otros

No encontramos otros aspectos sobre el sistema sintáctico o compositivo relevantes.

C.1.12. Comentarios

Nos hallamos ante una fotografía cuya sistema compositivo posee una enorme carga tensional, debido a elementos como las líneas oblicuas y al propio motivo que representa.

La mujer posee el mayor peso visual en la imagen. Su figura es el punto de partida y el final del recorrido visual. No existe una pose pactada, se trata de una imagen espontánea que el fotógrafo capta.

La fotografía cumple la ley de tercios en cuanto a los puntos fuertes de la imagen, y está proporcionada de acuerdo a las leyes de la sección áurea.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo / Fuera de campo

La acción principal ocurre en campo: una mujer llora a su marido muerto. Ahora bien, el espacio fuera de campo está presente: por una parte, con el brazo del hombre introduciéndose en campo por la izquierda y, por otra, por las piernas del cadáver que quedan fuera del encuadre.

C.2.2. Abierto/cerrado

El espacio de la representación es abierto, al aire libre. Pero la pared del fondo, al estar tan cerca de la mujer, cierra el espacio generando cierto grado de opresión.

C.2.3. Interior/exterior

El espacio es exterior, tal y como confirman la tierra y piedras, que conforman el suelo sobre el que se apoyan los personajes, y la luz natural que los ilumina.

C.2.4. Concreto/abstracto

La imagen está situada en un espacio concreto. Por el estudio de fuentes documentales podemos situarlo con precisión: se encuentran en el cementerio de Lleida, donde habían sido trasladadas las víctimas del bombardeo para su reconocimiento. No obstante, no existen marcas que nos hagan pensar en un lugar concreto: el suelo pedregoso y el muro, que cierra el plano, podrían pertenecer a cualquier lugar.

C.2.5. Profundo/plano

Se trata de un espacio de la representación no demasiado profundo, por encontrarse el muro a escasa distancia del cuerpo de la mujer.

C.2.6. Habitabilidad

Podemos hablar de un espacio habitable, existe un suelo donde los personajes se apoyan y una pared detrás. Esta habitabilidad genera identificación con los personajes por parte del espectador.

C.2.7. Puesta en escena

Debido a su carácter documental, se presupone que no hay puesta en escena³²¹ a modo de enunciación deliberada. No parece que haya intervención alguna por parte del fotógrafo.

C.2.8. Otros

No hallamos otros aspectos relevantes en la construcción del espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

En esta fotografía de Centelles, el espacio fuera de campo queda eclipsado por la fuerza dramática que emana del campo.

La fotografía es exterior y no se representa un espacio demasiado profundo. El grado de concreción y lo habitable del espacio generan identificación con el sujeto en la imagen. No

³²¹ Como se ha expuesto en el corpus teórico del presente trabajo, Centelles utilizó en ocasiones la puesta en escena como recurso expresivo, llegando a recrear acciones que ya habían ocurrido y dirigiendo a los personajes en el espacio.

obstante, es interesante que, tratándose de un espacio abierto, el muro que está detrás de la mujer lo vuelve cerrado, impidiendo la salida, y potenciando la angustia que la fotografía representa.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Nos encontramos ante una fotografía que muestra una pequeña fracción del continuo temporal. Aunque la velocidad a la que ha sido obturada parece bastante rápida, es posible que por las condiciones lumínicas el fotógrafo haya tenido que utilizar una velocidad algo más lenta. De modo, que los objetos que no se mueven o que lo hacen de forma lenta están nítidos, pero los que se mueven rápidamente –las manos– son representados con desenfoque de movimiento.

C.3.2. Duración

Precisamente, esa velocidad no suficientemente rápida, de la que hablamos en el anterior punto del análisis, implica cierta duración de la imagen, por no llegar a congelar completamente el instante.

C.3.3. Atemporalidad

No se trata de una imagen atemporal pues el atuendo y la fecha exacta indicada en el pie de foto la sitúan en un tiempo concreto. No obstante, la fotografía refleja ciertos matices de atemporalidad, ya que el tema y el modo de representarlo es común en la historia del arte y en la fotografía documental de conflictos bélicos. Podemos ver, en la siguiente fotografía, un representación similar a esta *Mater dolorosa*.



Figura 54. Horst Faas. *Mujer llorando a un familiar muerto*. Vietnam, 1969.

C.3.4. Tiempo simbólico

Enlazando con lo planteado en el punto anterior, *Mater dolorosa* de Agustí Centelles construye un tiempo simbólico: la muerte como consecuencia de cualquier conflicto bélico. Representa la muerte personalizada y concreta, no como algo abstracto o estadístico.

C.3.5. Tiempo subjetivo

En su metodología, Marzal invita al investigador a reconocer una poética simbólica, a través del *punctum* de Barthes, e identificar el tiempo subjetivo de la imagen como uno propio. Es probable que por su fuerza y dramatismo, el tiempo subjetivo que construya esta imagen sea la propia Guerra Civil española, y sus funestas consecuencias.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

No encontramos secuencialidad, ni un sentido de narratividad temporal particular.

C.3.7. Otros

No hay otros aspectos relevantes.

C.3.8. Comentarios

Se trata de una imagen con carácter instantáneo, aunque la velocidad algo lenta permita ver, en las partes que más rápido se mueven, un ligero desenfoque de movimiento.

En cuanto a la construcción del tiempo simbólico, es una fotografía que muestra el dolor de la muerte en un conflicto bélico.

C.4. Reflexión general

Mater dolorosa es una imagen articulada siguiendo las reglas de la composición pictórica clásica. Proporcionada y equilibrada, alberga tensión y dramatismo. Es de lectura sencilla, una imagen en la que la economía de elementos compositivos y su aparente simplicidad, provocan una fuerte emoción en el espectador.

El espacio de la representación es concreto, habitable y abierto. Debemos señalar que el muro cierra la imagen, a modo de metáfora del dolor de la mujer fotografiada. La fuerza compositiva del encuadre hace que el espacio fuera de campo no sea demasiado relevante, aunque el brazo cortado lo torna enigmático.

D. Nivel enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

El punto de vista está ligeramente picado. El fotógrafo se encuentra de pie, dispara hacia abajo, y de ese modo distorsiona la representación, enfatizando el dolor y la fragilidad de la mujer. Además, este punto de vista genera cierto grado de empatía.

D.1.2. Actitud de los personajes

La mujer llora desconsolada la pérdida de un ser querido. Muestra un desgarrador dolor y tristeza. Parece que rechaza la ayuda o el consuelo que le brinda el hombre que se encuentra a su lado, del que solo vemos la mano y parte del brazo. Se encuentra sola y hundida.

D.1.3. Calificadores

Tanto los elementos morfológicos como los compositivos analizados, se organizan para calificar al personaje representado. La mujer está triste y desesperada, y se encuentra sola ante la injusticia y la desgracia.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

El fotógrafo borra su huella en la imagen. La mujer no advierte su presencia, o no le importa lo más mínimo. Se trata de una representación verosímil.

D.1.5. Marcas textuales

Una marca textual del autor podría ser el dramatismo casi cinematográfico que Centelles otorga a sus imágenes, así como el uso de composiciones estudiadas.

D.1.6. Miradas de los personajes

La mujer mira entre llantos a la cara del cadáver de su ser querido. El intenso dolor captado dota a la imagen de gran realismo dramático. No hay mirada que interpele al fotógrafo –ni al espectador, obviamente– pues la mujer llora desconsolada y mira a través de sus ojos entreabiertos el cadáver.

D.1.7. Enunciación

La estrategia de enunciación de esta fotografía es de naturaleza metonímica, existe un alto grado de realismo en la puesta en escena, y los signos se organizan contiguos a su referente real. La enunciación, por tanto, se mantiene fiel al carácter indicial de la imagen fotográfica. No obstante, el dramatismo y el horror que la imagen muestra, llega casi a desvincularla en ocasiones de su referente, llegando a otorgarle una extrema fuerza metafórica.

D.1.8. Relaciones intertextuales

La propia composición de la imagen, recuerda a muchas de las representaciones de *La Piedad* en pintura o escultura. No obstante, en la tradición pictórica, el cuerpo sin vida de Jesucristo se encuentra apoyado sobre las piernas de su madre, y en este caso, el cadáver está tendido en el suelo. Es posible que el fotógrafo, viese en esa escena cierta relación con esa representación pictórica o escultórica.



Figura 55. Alonso Cano. *La piedad*. España, c.1660. Óleo sobre lienzo.



Figura 56. Miguel Ángel Buonarrotti. *La Piedad*, 1499. Mármol. Basílica de San Pedro, Roma.

D.1.9. Otros

No se aprecian otras cuestiones relevantes sobre la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

El deliberado punto de vista físico escogido por Agustí Centelles, la actitud de dolor, tristeza y soledad de la mujer y su mirada quebrada por el llanto, no dejan dudas sobre la intención enunciativa del autor. Pretendía mostrar los horrores de la guerra, las consecuencias de la barbarie. Además, haciéndolo como los artistas representaron a Jesucristo muerto, en los brazos de una mujer.

D.2. Interpretación global del texto

Nos hallamos ante una de las imágenes más icónicas de la Guerra Civil española. Todos los elementos morfológicos y compositivos, han sido utilizados por Agustí Centelles en la proporción precisa, combinándolos con la primordial intención de mostrar el horror de una guerra.

La combinación de los aspectos morfológicos dota a la imagen de una fuerte tensión dramática y construye un espacio de la representación a la vez único y universal.

La simplicidad y precisión compositiva, el claro recorrido visual y la distribución de pesos son los elementos que el fotógrafo ha utilizado para expresar su posición en contra de la guerra y las injusticias, y a favor de las víctimas y los oprimidos.

Con su *Mater dolorosa*, Centelles trasciende la supuesta intención documental primigenia de su trabajo como fotoperiodista, para realizar un manifiesto político y comprometido a favor de la paz y en contra de los horrores de la guerra.

11.2. *Juego de niños*



Figura 57. Agustí Centelles. *Juego de niños*. Montjuic, Barcelona, 1937.

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

Juego de niños. En otras fuentes, *Niños jugando a fusilar*, *Niños jugando a ser mayores*, *Niños que juegan a la guerra*, o *Juegos infantiles, Montjuic*.

A.1.2. Autor

Agustí Centelles i Ossó.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

1937³²².

A.1.5. Procedencia de la imagen

Extraída del libro VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*. Madrid, Lunweg, 2006. Pág. 161

A.1.6. Género y subgéneros

Fotografía de guerra. Fotografía informativa. Fotorreportaje.

A.1.7. Movimiento

Fotoperiodismo moderno.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro/color

Blanco y negro.

A.2.2. Formato y tamaño

35 mm. Negativo 24x36 mm.

A.2.3. Cámara utilizada

Leica III.

³²² Recientes investigaciones pendientes de publicarse, de Joaquín D. Gasca, documentalista experto en Centelles, sitúan la toma esta fotografía en 1935. Esta información se obtuvo el 15 de febrero de 2017, en pleno proceso de pre-impresión de esta tesis, en una reunión previa a la inauguración de la exposición *Tot Centelles* en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, en una conversación mantenida con el comisario, José Aleixandre y con Octavi Centelles, hijo del fotógrafo.

A.2.4. Soporte

Gelatina de plata sobre papel.

A.2.5. Objetivo utilizado

Leica Elmar 35 mm.

A.2.6. Otras informaciones

La imagen ha sido extraída del catálogo *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*³²³, con una calidad de imagen extraordinaria. Ocupa en la página 21,5 x 14 cm.

A.3. Datos biográficos y críticos.

A.3.1. Hechos biográficos relevantes y comentarios críticos sobre el autor

Como los datos biográficos y relevantes sobre el autor, así como los comentarios críticos sobre el autor, están ampliamente desarrollados en el presente trabajo, utilizaremos este espacio para aportar comentarios críticos o informaciones relevantes, sobre la imagen analizada en particular.

Esta imagen refleja una escena cotidiana de la contienda: un grupo de niños simula un fusilamiento con palos y espadas. Es una forma excepcional de reflejar cómo la guerra puede llegar a convertirse en rutina, hasta el punto de que los niños la recrean en sus juegos.

Javier Valera Bernal cita, en un artículo sobre Robert Capa, la célebre imagen de Centelles:

"¿Qué actitud es esa de los 'Niños que juegan a la guerra en 1937', simulando un fusilamiento? Es obvio que toda la codificación se realiza por medio de gestos: la posición del niño que indica cuándo se va a iniciar el ficticio fusilamiento, la alineación del pelotón, el posicionamiento de los que van a ser ejecutados y los gorros que algunos se han colocado para la ocasión. Se trata de la representación cruel de la guerra, que los niños viven en su realidad y en la que están inmersos. Se trata de gestos que no tienen "significado racional; no tienen valor de información de conocimiento.

³²³ Extraída del libro VV.AA. *Centelles. Las vidas... Op. Cit.* Pág. 161

Y, sin embargo, dicen y significan muchísimo” En este caso significan la barbarie de la sinrazón de una cruel Guerra Civil³²⁴.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

En primer término, a la derecha, se observa a un grupo de cinco niños, que simulan, en su juego, ser un pelotón de fusilamiento. Tres de ellos van ataviados con pantalones cortos, y todos ellos se han disfrazado con papeles de periódico que simulan uniformes militares. El segundo, cuarto y quinto llevan sus cabezas cubiertas con sombreros, también realizados con periódicos. A la izquierda, otro niño da la orden para disparar con una espada de madera. Al fondo, los fusilados son tres niños, subidos en una pequeña loma. Uno de ellos también lleva cubierta la cabeza con un sombrero de papel.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

Grano fotográfico medio. Destaca, también como punto de interés, el segundo niño de los que van a ser fusilados, por dos razones: primera, por el contraste de su oscura ropa con el gris claro de la roca y, segunda, por las líneas marcadas por el palo del niño que va a dar la orden de disparar y por los palos que simulan escopetas apuntando hacia ellos.

B.2.2. La línea

Predominan las líneas verticales, marcadas por las figuras de los niños, y aparecen, con menor importancia, las líneas oblicuas presentes y marcadas por los palos, tanto el palo que sostiene el niño que da la orden, como los palos que portan, a modo de fusil, los niños que apuntan hacia los que van a fusilar. Estas líneas oblicuas se ocupan de dinamizar ligeramente la imagen.

³²⁴ BERNAL, J. V. "El drama según Capa" en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, N° 9, 2010. Pág. 52



Figura 58. Líneas sobre la imagen.

B.2.3. Planos / Espacio

Diferenciamos cuatro términos en la imagen: el primero, el grupo de cinco niños; el segundo, muy cercano, el niño que da la orden; el tercero, los tres niños en la loma, y el cuarto, el muro y el cielo, a la derecha de la imagen. La disposición de la imagen en planos tan marcados aporta gran cantidad de profundidad espacial.

Además, los elementos que se encuentran en el primer y tercer plano, tienden a percibirse como similares.

B.2.4. Escala

La escala, un plano general, sitúa al espectador como mero observador del juego de los niños, proporcionando cierto distanciamiento con la escena.

Los niños del primer término aparecen mucho más grandes que los que están en el tercero, es decir, los que están en la loma.

B.2.5. Forma

Predominan las formas rectangulares en los dos grupos de niños. También hallamos marcadas formas triangulares en los sombreros que algunos portan, reforzadas por el contraste tonal.

Se aprecia en la esquina inferior izquierda otra forma triangular de mayor tamaño, pero que posee menor importancia, delimitada por el camino.



Figura 59. Formas sobre la imagen.

B.2.6. Textura

Apreciamos la textura clásica del negativo blanco y negro ampliado en papel, grano fotográfico de tamaño medio. Las hierbas, sobre todo las de primer término, en la esquina inferior izquierda, marcan una textura orgánica e irregular, que posee cierta relevancia. Hallamos una excesiva materialidad de la roca, debido a su marcada textura.

B.2.7. Nitidez de la imagen

Todos los elementos de la imagen, aparecen completamente nítidos. La profundidad de campo es muy marcada. Esta nitidez refuerza la verosimilitud de la imagen.

B.2.8. Iluminación

Se trata de un exterior-día; como única fuente de luz tenemos el sol. Dado que las sombras proyectadas son duras, se trata de un día prácticamente sin nubes. La posición del sol aún es alta, aunque incide ya de forma lateral.

B.2.9. Contraste

En la copia analizada, impresión del libro *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*, el contraste es medio, con bastante detalle en las sombras, a excepción de las zonas más oscuras y algunas luces casi blancas. La imagen posee una amplia gradación tonal.

B.2.10. Tonalidad

La fotografía fue tomada con película de blanco y negro, por tanto, hay ausencia de color. Cabe destacar que el blanco y negro funciona en la fotografía como marca enunciativa de la verdad histórica, y que hoy en día permite retrotraernos a una época como la Guerra Civil española que siempre imaginamos en blanco y negro.

B.2.11. Otros

No se observan otros aspectos relevantes.

B.3. Reflexión general

Juego de niños presenta un grano medio, en un blanco y negro que dota de verosimilitud a la imagen. El contraste es medio, con detalle en las sombras, a excepción de las más cerradas –por otro lado, lo que hay en las sombras más cerradas no es relevante– y altas luces bastante claras. Encontramos un punto de interés muy marcado, el niño vestido de oscuro que forma parte del grupo que va a ser fusilados.

Predominan en la imagen las figuras rectangulares que forman los dos grupos de niños. La textura de la roca y la caótica textura de la maleza poseen gran presencia en la imagen.

La iluminación es dura, proveniente del sol y se trata de una imagen nítida, con gran profundidad de campo.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La estructura de la imagen en cuatro planos y su gran profundidad de campo, ofrecen una imagen con una perspectiva similar a la de nuestros ojos, quizá con los tamaños de los niños de primer término mucho mayores que los encaramados a la roca, probablemente debido al uso de un objetivo angular, y por encontrarse a menor distancia respecto al dispositivo fotográfico.

C.1.2. Ritmo

La repetición de elementos, los niños del primer término, y dentro de ese grupo, los pantalones cortos y las piernas, dotan de ritmo a la fotografía. Encontramos los dos componentes del ritmo que define Villafañe³²⁵, la *periodicidad* expresada en la repetición de elementos –los niños– y la *estructuración*, el modo en que esos niños se organizan en dos grupos similares pero diferenciados.

C.1.3. Tensión

La imagen tiene cierta carga de tensión, por dos aspectos principales. El primero es un aspecto eminentemente morfológico y compositivo: las líneas oblicuas que proyectan los palos, tanto de los que simulan disparar, como el palo del niño de la izquierda de la imagen, generan tensión. Además, aunque están jugando con palos simulando fusiles, parece que el chico de la izquierda vaya a dar la orden de disparar, da sensación de que algo va a pasar, incluso de que alguien vaya a morir. El segundo punto de tensión, es ver la estremecedora imagen de niños jugando y divirtiéndose imitando a los mayores. Se trata de dos factores que sobrepasan la mera tensión compositiva, situándose en un plano de tensión psicológica.

El contraste entre la materialidad de la roca, la organicidad de la maleza y las figuras humanas, y, sobre todo la marcada perspectiva debida a la gran diferencia de tamaños entre los personajes de primer y segundo término, generan un alto grado de tensión en la fotografía.

C.1.4. Proporción

Los chicos del primer término, los que simulan que van a disparar, aparecen mucho más grandes que los que van a ser fusilados. El uso de un objetivo angular está en el origen de esta diferencia de tamaños, así como la distancia de estos grupos con respecto a la cámara.

Por otra parte, podríamos decir que la imagen cumple *la regla de oro* de la sección áurea. Los grupos de niños encajarían casi a la perfección en los sucesivos cuadrados resultantes de la división por la constante *phi*.

³²⁵ VILLAFAÑE, J. *Op. cit.* Pág. 154

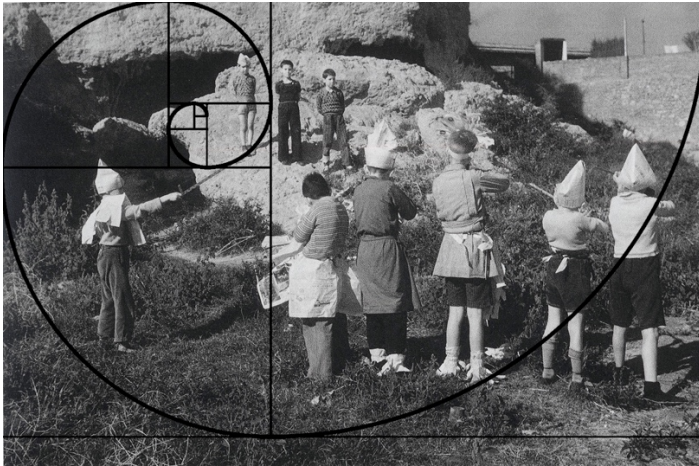


Figura 60. Espiral de Fibonacci sobre la imagen.

C.1.5. Distribución de pesos

El niño que da la orden y el grupo de niños que forman el pelotón de fusilamiento poseen el peso principal en la imagen, el grupo de los fusilados también tiene peso, aunque menor. La roca adquiere también gran peso visual en la imagen.

C.1.6. Ley de tercios

No se encuentran figuras que coincidan exactamente con los puntos fuertes de la imagen. Solo la cabeza de un niño, el tercero empezando por la derecha, que viste un batín gris claro, está situada cerca de uno de los mencionados puntos fuertes. *A priori* no cumple las leyes del sistema compositivo clásico.

C.1.7. Orden icónico

Se trata de una imagen bastante equilibrada, aunque asimétrica. Es regular y compleja. Fragmentada en tres partes: el pelotón de fusilamiento, el que da la orden y los fusilados, aunque con unidad dentro de las partes, y aparente orden entre ellas. Se aprecia profusión de elementos.

C.1.8. Recorrido Visual

El niño que da la orden de disparar dirige el recorrido visual. Desde él empezamos, recorreremos el pelotón de fusilamiento, y terminamos en los tres fusilados.

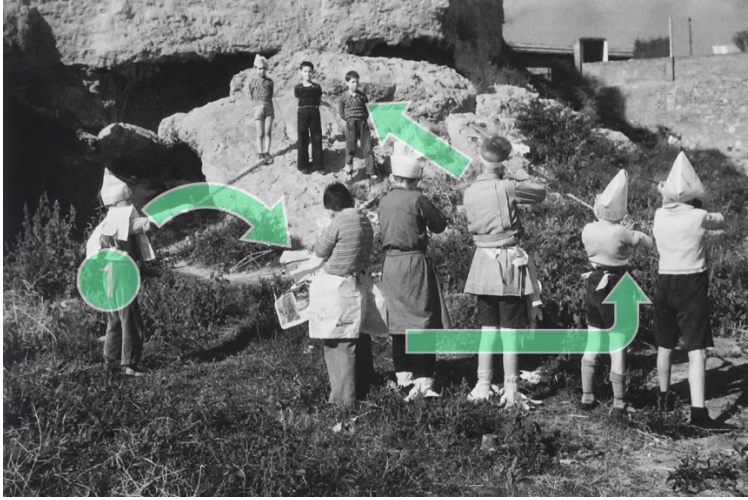


Figura 61. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de una imagen estática, por la cantidad de líneas verticales marcadas por las figuras de los niños.

C.1.10. Pose

A priori, debido a la naturalidad de las poses de los personajes y al grado de inmersión en el juego que muestran, no se aprecia que los personajes estén posando, aunque es posible que los niños supieran que el fotógrafo estaba ahí, disparando.

C.1.11. Otros

No se encuentran otros aspectos importantes referentes al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

Nos hallamos ante una imagen con una marcada representación en perspectiva, con ritmo generado a partir de la repetición de elementos. La tensión es patente, aunque es posible que sea la tensión psicológica, propia de una intención enunciativa, la que tenga mayor peso. Los niños de primer término son representados mucho más grandes que el grupo del fondo, las proporciones son exageradas.

Aunque existe una profusión de elementos nos encontramos ante una imagen ordenada y estática, pues las figuras de los niños se perciben como similares, con unidad entre ellos.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de campo

La construcción del espacio de la representación y la configuración de los elementos en la imagen siempre apuntan hacia el propio encuadre. No parece relevante el espacio fuera de campo.

C.2.2. Abierto/cerrado

Nos encontramos en espacio abierto, solo parcialmente cerrado por la inmensa roca en la que se sitúan los tres niños que simulan ser fusilados.

C.2.3. Interior/exterior

El espacio de la representación es exterior, la dura luz solar y la textura de la maleza refuerzan esta idea.

C.2.4. Concreto/abstracto

Se trata de un espacio concreto y reconocible, aunque podría tratarse de cualquier lugar de la geografía española. Imagen tomada en Montjuic, Barcelona.

C.2.5. Profundo/plano

El espacio de la representación posee gran profundidad. La representación en marcada perspectiva y su estructuración en grupos ordenados que forman planos así lo atestiguan.

C.2.6. Habitabilidad

Es un espacio habitable. No obstante, como hemos apuntado previamente, la excesiva materialidad de la roca y el orgánico caos que produce la maleza, apuntan hacia cierta incomodidad.

C.2.7. Puesta en escena.

Aunque *a priori* no se aprecia una intervención por parte del fotógrafo, conociendo las prácticas de Centelles en la producción de algunas de sus imágenes³²⁶, y viendo lo esmerado

³²⁶ Ver en el apartado “Agustí Centelles y el cine” del marco teórico del presente trabajo la fotografía de Agustí Centelles *Guardias de asalto en la calle Diputación*, tomada en Barcelona en 1936.

de la composición, cabe la posibilidad de que se hubiese comunicado con los niños para corregir o intervenir en la formación, aunque esto es una hipótesis libre y remota. A la percepción del analista, el juego de los niños, implica una evidente puesta en escena deliberada, aunque es arriesgado apuntar que haya sido el fotógrafo el encargado de dirigirla, pudiendo haber sido los propios niños.

C.2.8. Otros

Aunque se ha tratado en anteriores puntos del análisis, el plano correspondiente a la tierra, poblado de una incómoda maleza caótica y la roca, con su rugosa textura y excesiva materialidad, configuran un espacio de la representación algo siniestro e inhóspito. La aparición de construcciones detrás de la roca indica que debe tratarse de las afueras de un núcleo habitado, lo que coincide con los lugares habituales de fusilamientos.

C.2.9. Comentarios

El espacio de la representación se centra en lo incluido en el interior del encuadre. Es abierto, aunque la siniestra roca lo cierre un poco, evidentemente exterior y con alto grado de concreción.

Es profundo debido a la construcción de la imagen en planos, la perspectiva y a la nitidez producida por la profundidad de campo.

La maleza en la que se sitúa el grupo de personajes de primer término, y sobre todo, la siniestra roca –con dos grandes agujeros que podrían parecer las cuencas oculares de un cráneo– configuran un espacio inhóspito, con una metafórica presencia de la muerte planeando sobre el *inocente* juego infantil representado.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

La rápida velocidad de obturación a la que fue tomada la imagen, congela el tiempo y dota a la fotografía de un carácter instantáneo.

C.3.2. Duración

No se aprecia duración del tiempo de la representación.

C.3.3. Atemporalidad

Aunque el tema, los juegos infantiles, podría considerarse atemporal, no es muy común a día de hoy que los niños, al menos en los lugares en los que reina la paz, jueguen a la guerra, al menos de este modo³²⁷. Además, por los atuendos, es relativamente sencillo situar esta imagen en un tiempo concreto.

C.3.4. Tiempo simbólico

La imagen, que posee una fuerza simbólica, es capaz de llevar al espectador a un tiempo –y a un lugar– de conflicto bélico, además de a las consecuencias que puede tener vivir un conflicto bélico en la niñez.

C.3.5. Tiempo subjetivo

Al ser los personajes niños, es inevitable retrotraernos a una época infantil.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

No encontramos secuencialidad en la fotografía. No obstante, como cualquier imagen cuenta una historia, encontramos en la imagen cierto grado de narratividad.

C.3.7. Otros

No hallamos otros aspectos a destacar referidos al tiempo de la representación

C.3.8. Comentarios

Nos encontramos ante una imagen con gran interés en cuanto a la construcción del tiempo de la representación, sobre todo en su carácter simbólico. La fotografía lleva al espectador a un tiempo de guerra. Los niños aprenden por observación e imitan lo que hacen los mayores. Esta dramática y potente imagen muestra la dureza que la guerra puede suponer para la inocencia infantil.

³²⁷ Es importante aquí matizar que aunque los niños hoy en día no juegan a la guerra disfrazándose y simulándola, sí lo hacen a través de videojuegos o juegos de rol.

C.4. Reflexión general

La perspectiva, similar a la de la vista humana, configura un espacio profundo de la representación y estructurado en planos y grupos de elementos. La fotografía, armónica y con los pesos visuales bien repartidos, es equilibrada, aun teniendo en cuenta su carácter asimétrico.

La gran roca posee gran fuerza compositiva y visual, debido a su materialidad. El juego establecido con la textura de la maleza y la suya propia intensifica su presencia.

El tiempo simbólico al que alude la fotografía es un tiempo de guerra y, más concretamente, a las consecuencias que puede tener vivir un conflicto bélico durante la infancia.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

El dispositivo fotográfico queda a la altura de las cabezas de los niños que forman el pelotón de fusilamiento, tratando a este grupo con una sutil neutralidad. La escala de plano general, y la ordenación de los grupos de elementos en el encuadre, hacen que el fotógrafo no tome partido utilizando el punto de vista físico. Lo que Agustí Centelles muestra en esta imagen es tan dramático y perturbador que no necesita recurrir al punto de vista para que su mensaje sea comprendido.

D.1.2. Actitud de los personajes

Aunque no hay interpelación directa al espectador, los niños están representando muy seriamente su papel en el juego, como observamos en las forzadas posiciones, la concentración que muestran y la puesta en escena que probablemente los niños han preparado cuidadosamente. Cabe recordar además que en algunas fuentes, la imagen es citada con el nada inocente título *Niños jugando a ser mayores*.

D.1.3. Calificadores

El sujeto enunciador juega con el modo al que presenta a los personajes, los disfraces y la cuidada puesta en escena, que podría resultar amable, incluso *graciosa*; pero el componente metafórico que traslada es de tal dureza que entendemos el problema que supone para estos niños tener que atravesar una guerra en plena inocencia infantil.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

La actitud de los niños, ajenos al acto fotográfico, oculta la huella del dispositivo fotográfico y del sujeto enunciador.

D.1.5. Marcas textuales

La inclusión de niños en sus imágenes podría considerarse una marca textual de Agustí Centelles, además de sus cuidadas composiciones y la utilización de ópticas angulares contenidas.

D.1.6. Miradas de los personajes

No hay miradas a cámara. La imagen, enmarcada en la fotografía documental, presupone la no intervención por parte del fotógrafo.

D.1.8. Enunciación

A partir de una estrategia metonímica, donde los signos fotográficos mantienen una clara relación de contigüidad física con sus referentes reales, Agustí Centelles construye una imagen icónica y profunda, y sitúa al espectador como cómplice culpable de una infancia rota. Aunque la imagen posea ese carácter indicial, propio de la fotografía documental, el contenido metafórico es tan perturbador, que esta estrategia puede acabar apoderándose de la propia enunciación.

D.1.8. Relaciones intertextuales

La imagen nos lleva, inevitablemente, a *Los fusilamientos del tres de mayo*, la obra de Francisco de Goya.



Figura 62. Francisco de Goya. *Los fusilamientos del tres de mayo*. España, 1814. Óleo sobre lienzo.

También encontramos relación con otra obra de Goya, *Niños jugando a soldados*, puesto que tanto la fotografía analizada como el cuadro del pintor aragonés presentan la misma temática de fondo.



Figura 63. Francisco de Goya. *Niños jugando a soldados*. España, ca. 1785. Óleo sobre lienzo.

D.1.9. Otros

No hallamos otros aspectos relevantes en cuanto a la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

La articulación del punto de vista que Centelles estructura en la fotografía analizada podría parecer, en un primer acercamiento, neutral y de carácter indicial. No obstante, el componente metafórico de la imagen es tan importante, que termina por apoderarse casi completamente de la enunciación.

Encontramos además, las marcas textuales clásicas del autor, la aparición de niños y sus cuidadas composiciones, así como una marcada relación intertextual con *Los fusilamientos del tres de mayo* y *Niños jugando a soldados*, de Francisco de Goya.

D.2. Interpretación global del texto

Juego de niños es una imagen que traslada al espectador a una problemática muy concreta: lo que supone para un niño vivir una guerra.

El autor representa la escena con gran profundidad a través de una cuidada composición, con grupos de sujetos perfectamente ordenados y colocados en planos, y una nitidez prácticamente total.

Esta profundidad, no solo viene dada por el espacio de la representación, sino por el simbolismo y el carácter metafórico de la enunciación.

Los niños, encaramados a una roca que podemos identificar con la muerte misma, juegan a morir y a matar, el mismo juego al que juegan –de verdad– sus mayores.

11.3. *Residencia de niños refugiados*



Figura 64. Agustí Centelles. *Residencia de niños refugiados*. Barcelona, 1937.

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

Residencia de niños refugiados o Asistencia infantil durante la Guerra Civil.

A.1.2. Autor

Agustí Centelles i Ossó.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

1937.

A.1.5. Procedencia de la imagen

Extraída del libro VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*. Madrid, Lunwerg, 2006. Pág. 211.

A.1.6. Género y subgéneros

Fotografía de guerra. Fotografía informativa. Fotorreportaje.

A.1.7. Movimiento

Fotoperiodismo moderno.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro o color

Blanco y negro.

A.2.2. Formato y tamaño

35 mm. Negativo 24x36 mm.

A.2.3. Cámara utilizada

Leica III.

A.2.4. Soporte

Gelatina de plata sobre papel.

A.2.5. Objetivo utilizado

Leica Elmar 35 mm.

A.2.6. Otras informaciones

Fotografía analizada a partir de su representación en el catálogo *Centelles. Las vidas de un fotógrafo*³²⁸, que posee gran calidad de impresión. Ocupa en la página una superficie de 17 x 26 cm.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Se trata de una enfermera, vestida de blanco pesando a un niño que, desnudo, la mira fijamente. Por la ventana entra luz, dibujando su forma y proyectando las sombras de ambos y de la báscula. El niño está subido en la báscula, y parte de ella separa la figura de la enfermera de la del niño. El suelo es de ladrillos claros y cuadrados, y la pared queda dividida por una moldura.

³²⁸ VV.AA. *Centelles. Las vidas...* Op. cit. Pág. 211

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

Grano fotográfico muy presente, probablemente debido al uso de una emulsión de alta sensibilidad, para permitir al fotógrafo disparar en condiciones de poca luz.

Existen varios puntos de interés en la imagen, por ejemplo la cara de la enfermera y la cabeza del niño.

B.2.2. La línea

Encontramos un juego entre las líneas verticales que forman la sombra del marco de la ventana, la columna de la báscula y las figuras de los personajes, con las sombras oblicuas de la ventana. También entran, aunque con menor relevancia, las horizontales que provocan las molduras.

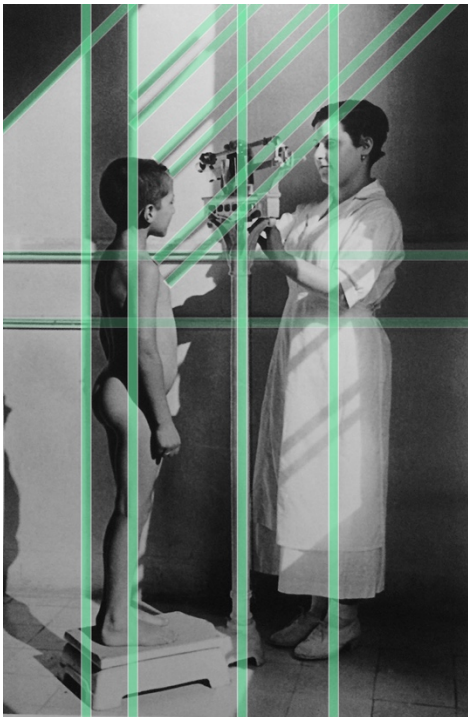


Figura 65. Líneas sobre la fotografía.

B.2.3. Planos / Espacio

Existen dos planos: el primero, formado por el niño, la báscula y la enfermera; el segundo, la pared de detrás. La pared neutra, solo adornada por dos finas molduras y por el ocasional juego de luces y sombras que la luz provoca, resalta las figuras.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano entero. La cercanía de los dos personajes, que prácticamente llenan el encuadre, proporciona un vínculo emocional con ellos.

B.2.5. Forma

Las figuras forman un rectángulo. Este establece un juego con la intersección del trapecio que forma la luz de la ventana. Las marcadas formas son factores que propician la identificación de la imagen.



Figura 66. Formas sobre la imagen.

B.2.6. Textura

El grano fotográfico está muy presente, debido, como se ha comentado, al probable uso de una emulsión de alta sensibilidad o a que la película haya sido forzada³²⁹. La textura de la piel desnuda del niño posee también gran importancia, así como la de la tela blanca del atuendo de la enfermera, aunque esta última en menor medida.

³²⁹ Forzar una película es un proceso fotográfico por el cual, el fotógrafo decide subexponer uno o varios pasos el negativo para más tarde, en laboratorio, aplicar el revelador en una concentración mayor a la recomendada, o durante más tiempo, para compensar la subexposición en la toma. Este proceso suele derivar en la aparición de un grano fotográfico de mayor tamaño, entre otras consecuencias.

B.2.7. Nitidez de la imagen

La imagen es nítida, a pesar de que el grano fotográfico es de considerable tamaño en relación con las proporciones de los objetos representados.

B.2.8. Iluminación

La iluminación juega un papel fundamental en la construcción de esta fotografía. Se trata de un interior, en el que está entrando, por una ventana que se encuentra fuera de campo, una luz solar dura y definida. La luz incide en un ángulo de unos cuarenta y cinco grados, y dibuja en la pared la ventana. Esta luz, casi quema parte del uniforme blanco de la enfermera, así como parte de su cara, y produce en el cuerpo desnudo del niño unas sombras muy marcadas.

B.2.9. Contraste

Aunque la luz que entra por la ventana es muy dura, el contraste de la imagen es medio-alto, con altas luces casi blancas y algún negro profundo. La gradación tonal de la imagen es rica en tonos medios.

B.2.10. Tonalidad

Fotografía en blanco y negro. En la época en que fue tomada esta fotografía, la utilización del blanco y negro suponía verosimilitud informativa.

B.2.11. Otros

Agustí Centelles no ha podido o querido situar al niño un poco más retrasado, lo que hubiera hecho coincidir la cara de este –clara e iluminada por la luz de la ventana– con la sombra. De este modo, por contraste, se habría destacado más el rostro del niño.

B.3. Reflexión general

Nos hallamos ante una imagen con el grano fotográfico muy presente y de un tamaño considerable. La luz juega un papel crucial en esta imagen, siendo casi un personaje más, por tanto, tenemos al niño desnudo, la enfermera con la báscula y la luz que entra por la ventana, que los envuelve, dando volumen al cuerpo del niño, a través del claroscuro, y seccionando el uniforme de la enfermera.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

Aunque la imagen no es de una perspectiva muy marcada, encontramos detrás y muy cerca la pared, paralela al plano focal³³⁰. Las líneas de las baldosas del suelo y la posición de la báscula sitúan los objetos en el plano horizontal y dotan a la imagen de cierta tridimensionalidad.

C.1.2. Ritmo

La fotografía podría parecer en un primer golpe de vista una imagen estática, pero la luz que entra en oblicuo y, sobre todo, la repetición de líneas por la luz de la ventana, tanto en la pared como en el uniforme de la enfermera, dotan a la imagen de dinamismo.

C.1.3. Tensión

Las líneas oblicuas que marca la luz que entra por la ventana proporcionan cierta tensión. No en vano, en términos de Justo Villafaña³³¹ podríamos hablar de que la imagen posee un equilibrio dinámico, dado por la luz y su ángulo, el contraste y el juego de luces y sombras.

C.1.4. Proporción

Los objetos y sujetos que aparecen en la fotografía guardan una relación de proporciones muy similar: el niño y la balanza son casi del mismo tamaño, y la enfermera, ligeramente superior. La proporción entre ellos es similar a la que percibiría el ojo humano.

C.1.5. Distribución de pesos

La figura de la enfermera, que *a priori*, y debido a su tamaño, parece tener más peso visual en la imagen. No obstante, como gran parte de ella queda en sombra, y el niño queda perfectamente iluminado por la luz de la ventana, posee este mayor peso visual en la imagen.

³³⁰ Es el plano imaginario, generalmente coincidente con la superficie de la película, donde la óptica hace converger los rayos de luz para representar una imagen enfocada.

³³¹ VILLAFANE, J. *Op. cit.* Págs 181-185

Su desnudez refuerza esta característica. Además, el modo en que la luz se configura en el espacio supone otro elemento compositivo con gran peso visual.

C.1.6. Ley de tercios

La fotografía cumple la ley de tercios en su composición, pues la cabeza del niño está situada en uno de los puntos fuertes de la imagen, ganando relevancia visual, y peso en la composición.

C.1.7. Orden icónico

Estamos ante una fotografía que presenta la ubicación y tamaño de sus elementos de forma ordenada. Se trata de una imagen equilibrada, simétrica, no demasiado simple, aunque no la llegamos a calificar tampoco de compleja, con economía de elementos. Es realista y coherente.

C.1.8. Recorrido Visual

La mirada de la enfermera, que atraviesa la balanza para clavarse en la cara del niño, con una dirección que la luz oblicua refuerza, marca el inicio del recorrido visual, que continúa por el cuerpo del niño y se dirige a la base del peso. Termina volviendo a la figura de la enfermera.

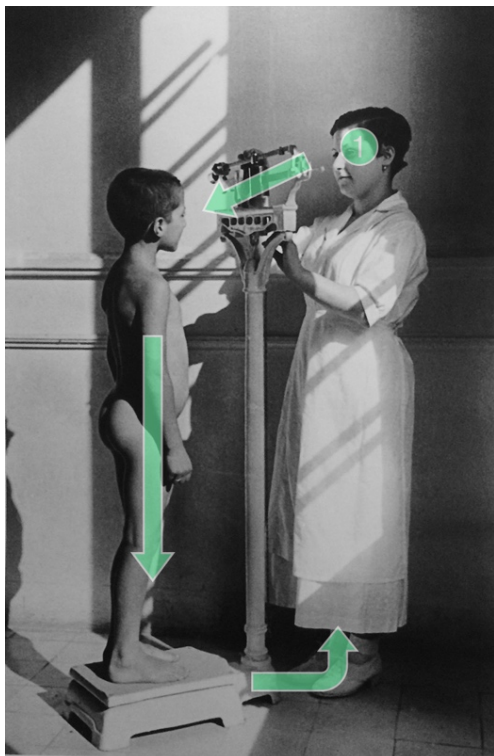


Figura 67. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de una imagen fundamentalmente estática, aunque, como se ha tratado en puntos anteriores del análisis, las líneas oblicuas marcadas por la luz, aportan a la imagen cierto dinamismo.

C.1.10. Pose

No parece una fotografía improvisada, el hecho fotográfico, el referente real, no es un suceso contingente o azaroso.

Además, como en otros de los análisis de las imágenes de Agustí Centelles, no apreciamos *a priori* una pose pactada. No obstante, debemos ser prudentes en esta afirmación, pues, como se ha desarrollado en el marco teórico del presente trabajo, el fotógrafo ha recurrido a una puesta en escena deliberada en alguna ocasión.

No hay miradas que interpelen directamente a cámara.

C.1.11. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes que no hayan sido tratados en los anteriores puntos del análisis, en torno al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

Estamos ante una imagen equilibrada, que cumple rigurosamente con la ley de tercios. Dentro de ese equilibrio, los pesos visuales se articulan armónicos y contenidos.

Es una imagen fundamentalmente estática, aunque posee ciertos matices de dinamismo producidos por la luz que entra por la ventana, que por otra parte es un elemento fundamental en la composición de la imagen.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo / Fuera de Campo

Aunque el fuera de campo no sea de especial relevancia, existe un elemento fuera del encuadre que es vital para la articulación de los elementos compositivos y para la construcción del espacio de la representación: la ventana.

C.2.2. Abierto/cerrado

Se trata de un espacio cerrado. Como en otros análisis, hemos de matizar. La ventana, fuera de campo, deja pasar la luz, desahogando y construyendo un espacio de la representación no completamente cerrado.

C.2.3. Interior/exterior

Se trata de un espacio interior. La fotografía retrata un lugar en el que los niños se pueden sentir seguros, aunque en el exterior, la guerra continua su ritmo cruel.

Otra vez la ventana, desde fuera del encuadre, es el invisible elemento que comunica este espacio interior con el exterior.

C.2.4. Concreto/abstracto

El espacio es concreto, una residencia para niños refugiados situada en la avenida Tibidabo, en Barcelona. No obstante, si no se dispusiera de esa información, podría tratarse de cualquier interior de un edificio, pues no sería fácilmente reconocible.

C.2.5. Profundo/plano

Se trata de un espacio de representación plano, carece prácticamente de profundidad.

C.2.6. Habitabilidad

Es un espacio perfectamente habitable. De hecho, la luz que penetra por la ventana lo transforma en agradable y acogedor.

C.2.7. Puesta en escena.

A priori, no se aprecia puesta en escena, aunque, como hemos indicado en anteriores análisis del presente trabajo, debemos mantenernos cautos, pues en más de una ocasión³³², Agustí Centelles utilizó este recurso para realizar sus fotografías. Además, la belleza de la luz que

³³² Al menos, en la fotografía *Guardias de asalto en la calle Diputación*, tomada en Barcelona en 1936, donde se observa a unos milicianos que utilizan unos caballos muertos como parapeto, y en *Guardia de asalto*, tomada también en Barcelona, el mismo día, que muestra un miliciano apuntando con su rifle desde una esquina, hay una intervención por parte del fotógrafo. Mediante la puesta en escena, recreó los hechos que acababan de ocurrir a los que no había llegado a tiempo.

entra por la ventana y la cuidada composición y claroscuro podrían apuntar a una puesta en escena deliberada, aunque no podríamos afirmarlo rotundamente.

C.2.8. Otros

No encontramos elementos de importancia no tratados previamente sobre el espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

El espacio de la representación es cerrado e interior, aunque la ventana, importante elemento fuera de campo, proporciona una salida, un nexo de comunicación con el exterior. Se trata de un espacio plano, cerrado por la pared.

Es precisamente la luz que entra por la ventana la que convierte el espacio en habitable: agradable y cómodo.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Se trata de una imagen instantánea, representa una fracción ínfima del continuo temporal, debido a estar disparada a una velocidad rápida.

C.3.2. Duración

No se aprecia duración, al no tratarse de una velocidad lenta.

C.3.3. Atemporalidad

El uniforme y el peinado de la enfermera, y la antigua báscula, nos sitúan aproximadamente en un tiempo concreto.

C.3.4. Tiempo simbólico

No se aprecia simbolismo en el tiempo de la representación. La imagen conserva la vocación indicial propia de la fotografía documental. El cuerpo desnudo del niño mueve fantasmas inconscientes de indefensión, hay emotividad e intimidad.

C.3.5. Tiempo subjetivo

La fotografía nos lleva a la infancia, debido a que uno de los sujetos es un niño, y de algún modo, evoca las revisiones médicas realizadas en la consulta de un pediatra a las que todos hemos sido sometidos en los primeros años de nuestra vida.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

No apreciamos secuencialidad. Aunque toda imagen fotográfica posea un componente narrativo, no destacaremos en este caso una importante narratividad, al ser una imagen de recorrido visual y composición sencillas.

C.3.7. Otros

No se encuentran otros aspectos relevantes.

C.3.8. Comentarios

Nos hallamos ante una imagen de carácter instantáneo, anclada en un tiempo concreto, que nos transporta a la infancia.

C.4. Reflexión general

Estamos ante una fotografía proporcionada y estática. Solo la dirección de la luz, que produce unas marcadas líneas oblicuas, añade cierto dinamismo y tensión compositiva.

La ventana, fuera de campo, posee gran importancia, pues es la encargada de comunicar un espacio de la representación plano, interior y cerrado con el exterior.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara queda a la altura de los ojos, no hay picado ni contrapicado. Esto presupone neutralidad de la instancia enunciativa, al no emitir con su posición ningún juicio de valor sobre los personajes.

D.1.2. Actitud de los personajes

No hay interpelación al espectador. La actitud de los personajes es tranquila, existe cierta complicidad entre ellos. La mujer mira fijamente al niño, con una mueca, mostrando una mezcla de complacencia y satisfacción. La dirección de la mirada de la enfermera marca un ligero picado que junto a la desnudez del niño enfatiza la indefensión de este.

D.1.3. Calificadores

Agustí Centelles presenta a los personajes en paz, entre ellos y consigo mismos. Es interesante, pues se trata de una residencia de refugiados en plena Guerra Civil. Su actitud refuerza la idea de que se trata de un espacio seguro y confortable.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

El fotógrafo borra en la imagen la huella de la instancia enunciativa. Los personajes actúan como si el Centelles no estuviese a su lado realizando la fotografía.

D.1.5. Marcas textuales

La infancia³³³ en la obra de Agustí Centelles es un tema recurrente, podría llegar a considerarse como una marca textual. Además, otras marcas a destacar serían: el uso de la luz y las cuidadas composiciones que hace el fotógrafo.



Figura 68. Agustí Centelles. *Niños Jugando*. Montjuic, Barcelona, 1937.

³³³ Coincide además, que en 1937, Eugènia Martí, esposa de Centelles, dio a luz a su primer hijo.

D.1.6. Miradas de los personajes

Los personajes se miran el uno al otro, con cierto grado de intimidad o complicidad entre ellos. No hay miradas directas a cámara. La mirada de cariño de la enfermera refuerza la idea de que están en un espacio seguro.

D.1.7. Enunciación

Parece bastante evidente que Centelles pretende mostrar la residencia de niños refugiados, creada y gestionada por el Gobierno de la República, como un espacio seguro, aislado del conflicto, donde los niños y las trabajadoras pueden olvidar el desastre de la Guerra.

D.1.8. Relaciones intertextuales

Encontramos en esta imagen unas marcadas relaciones intertextuales con la obra pictórica de Jan Vermeer. El pintor utilizaba las ventanas, y más concretamente la luz por la que ellas entraba, para configurar el espacio de la representación e iluminar los objetos. Además, en muchas ocasiones, la ventana quedaba fuera de campo, es decir, se presupone su existencia por la luz que entra e ilumina la pintura.



Figura 69. Jan Vermeer. *La tasadora de perlas*. 1665, Óleo sobre lienzo.

D.1.9. Otros

En la articulación del punto de vista, no encontramos informaciones no analizadas previamente.

D.1.10. Comentarios

Desde un punto de vista físico neutral, Centelles construye una imagen en la que los personajes están tranquilos y seguros. Borra la huella del dispositivo fotográfico, aunque encontramos algunas marcas textuales, como que aparezcan niños.

D.2. Interpretación global del texto

A través de una composición sencilla y equilibrada, Agustí Centelles retrata a un niño que es pesado por una enfermera en una residencia para niños refugiados en la Barcelona republicana.

No olvida su compromiso profesional y personal con el Gobierno de la República ni con los valores que esta encarna, y presenta el espacio como seguro, fuera de todo peligro, apoyándose en la actitud de los personajes y en un elemento que vertebra la imagen a nivel compositivo: la luz.

La luz que entra por la ventana da sentido al espacio de la representación y dota a la imagen de una belleza sublime.

11.4. *Niños fumando*



Figura 70. Agustí Centelles. *Niños fumando*. Montjuic, Barcelona, 1937.

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

Niños fumando, Niños fumando. Montjuic o Pillos fumando

A.1.2. Autor

Agustí Centelles i Ossó.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

1937.

A.1.5. Procedencia de la imagen

Extraída del libro: LLAMAZARES, J. *Agustí Centelles*. Madrid, La Fábrica - Photobolsillo, 2011.

A.1.6. Género y subgéneros

Fotografía de guerra. Fotografía informativa. Fotorreportaje.

A.1.7. Movimiento

Fotoperiodismo moderno.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro o Color

Blanco y negro.

A.2.2. Formato y tamaño

35 mm. Negativo 24x36 mm.

A.2.3. Cámara utilizada

Leica III.

A.2.4. Soporte

Gelatina de plata sobre papel.

A.2.5. Objetivo utilizado

Leica Elmar 35 mm (probablemente)

A.2.6. Otras informaciones

Imagen extraída de un pequeño monográfico³³⁴, *Agustí Centelles*, con gran calidad de impresión. Ocupa en la página 11,2 x 8,5 cm

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Fotografía en la que dos niños de corta edad se encienden un cigarrillo. Están delante de un muro, uno de ellos está de perfil y el otro de frente a la cámara. El niño que está de perfil lleva un abrigo muy viejo y desgastado. La figura de este niño está ligeramente adelantada al que se encuentra de frente, tapando con su cabeza media cara.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El blanco del cigarrillo del niño que está de perfil y la superposición de sus caras forman el punto de interés, de ese modo el punto queda en el centro de la imagen. El grano fotográfico está presente, aunque no es muy exagerado, probablemente se trata de una emulsión de baja o media sensibilidad.

B.2.2. La línea

La fotografía no posee líneas muy marcadas. Las líneas que marcan la posición del niños de la izquierda y sus siluetas, la sombra y las líneas imaginarias que describen sus brazos, son las de mayor importancia.



Figura 71. Líneas sobre la fotografía.

³³⁴ LLAMAZARES, J. *Agustí Centelles*. Madrid, La Fábrica-Photobolsillo, 2011. Pág. 84

B.2.3. Planos/espacio

Los niños se encuentran apoyados en una pared, conformando los únicos planos que apreciamos en la fotografía. El plano de los niños se superpone al del muro.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano medio. El gran tamaño de los niños en el encuadre propicia que el espectador establezca una relación de cercanía emocional con los sujetos fotografiados.

B.2.5. Forma

Los niños son representados formando un triángulo. Esta forma triangular, tan marcada y relevante en la fotografía, facilita una fácil identificación de la propia imagen.



Figura 72. Forma sobre la fotografía.

B.2.6. Textura

Se aprecia gran textura en el muro, debido a la iluminación lateral y a lo rugoso de este. Esta rugosidad materializa la superficie del muro en el que los niños se apoyan, potenciando su presencia como elemento morfológico.

B.2.7. Nitidez de la imagen

La imagen es nítida. Como los niños están apoyados en una pared, toda la fotografía aparece completamente enfocada, debido a la profundidad de campo que posee y a la poca profundidad espacial de la imagen.

B.2.8. Iluminación

Estamos ante una fotografía con una iluminación dura, es lateral desde la izquierda y desde arriba, producida por la luz solar. Las sombras proyectadas son definidas.

B.2.9. Contraste

La imagen posee un contraste medio-alto. Encontramos gran detalle en los tonos medios y en las sombras más profundas. No hay apenas altas luces, pues está ligeramente subexpuesta.

B.2.10. Tonalidad/blanco y negro/color

Se trata de una fotografía en blanco y negro. La utilización del blanco y negro en la época en la que la imagen fue realizada, presupone cierta verosimilitud informativa.

B.2.11. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes para la investigación a nivel morfológico.

B.3. Reflexión general

Se trata de una imagen de grano medio-bajo, iluminada por la luz del sol, que produce contraste y proyecta sombras muy definidas. Los niños forman un triángulo, que queda en la parte baja de la fotografía, forma que ayuda a que se trate de una imagen fácilmente identificable y reconocible.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La imagen carece prácticamente de perspectiva, al toparnos con un muro muy próximo a las figuras principales. Se aprecia, por tanto, frontalidad. La sombra que los niños proyectan en la pared, ayuda a la percepción tridimensional de la escena.

C.1.2. Ritmo

No se trata de una fotografía de gran ritmo. Es posible que el estampado del abrigo y del jersey de los niños otorguen algo de ritmo a la imagen, pero no demasiado.

C.1.3. Tensión

Tampoco se trata de una imagen de gran tensión, analizando, evidentemente, desde el plano compositivo. No obstante, el hecho de ver a dos pillos de corta edad fumando, produce cierto desasosiego que podría traducirse en tensión social, aunque no plástica.

C.1.4. Proporción

Los elementos están perfectamente proporcionados, entre ellos y en el espacio que ocupan. Las proporciones son coincidentes con las que percibiría el ojo humano.

C.1.5. Distribución de pesos

El mayor peso se lo llevan, cómo no, las figuras de los dos niños, que al estar superpuestas, se aprecian como una sola. El propio cigarrillo posee, a pesar de su reducido tamaño, cierto peso visual relevante. Hay mucho aire a la derecha de los personajes y encima de ellos, lo que descompensa de algún modo los pesos visuales.

C.1.6. Ley de tercios

La cabeza del niño de perfil queda muy cerca de uno de los puntos fuertes. Se podría decir que cumple la ley de tercios.

C.1.7. Orden icónico

Se trata de una imagen equilibrada, prácticamente simétrica. Es simple, y las dos figuras principales forman una unidad. Hay economía de elementos, es realista y plana. La simplicidad de la composición ayuda a percibirla como ordenada.

C.1.8. Recorrido Visual

Nuestra mirada se fija en la acción de encender el cigarro y en las caras superpuestas de los muchachos. Después, reparamos en los detalles del abrigo y en las manos del chico que está de frente. Y para terminar observamos la textura que materializa el muro.



Figura 73. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de una fotografía fundamentalmente estática.

C.1.10. Pose

En principio no hay miradas a cámara, y nada nos hace suponer que se trate de una pose pactada. No obstante, la escala de la imagen, un plano medio, en combinación con el objetivo utilizado por Centelles –probablemente un 35 mm– evidencia que el fotógrafo se encontraba muy cerca de los niños en el momento de la toma. Es posible que existiese comunicación entre el autor y los sujetos retratados.

C.1.11. Otros

La rugosidad del muro adquiere una materialidad de tal importancia que pasa a convertirse en un elemento más de la propia composición.

C.1.12. Comentarios

Nos hallamos ante una imagen estática, poco rítmica y con poca carga de tensión compositiva. Los pesos visuales descansan en las figuras de los dos personajes, que casi se perciben en conjunto.

Aunque no hay interpelación de los personajes a la cámara, es evidente que el fotógrafo estaba muy cerca de ellos, y eso hace suponer cierta interacción entre el fotógrafo y los niños, previa al acto fotográfico.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de campo

Lo que ocurre fuera de campo, en principio no es relevante.

C.2.2. Abierto/cerrado

Se trata de un espacio abierto. Ahora bien, el plano que conforma el muro, sobre el que descansan los personajes, transforma el espacio en cerrado.

C.2.3. Interior/exterior

El espacio de la representación es exterior.

C.2.4. Concreto/abstracto

El espacio es abstracto. No existen indicios que señalen una situación geográfica concreta. No obstante sabemos que es una imagen tomada en Montjuic porque así lo detalló el propio autor cuando recuperó el archivo y lo organizó.

C.2.5. Profundo/plano

La construcción de la imagen en dos planos paralelos contiguos –esto es, los niños y el muro– muestra un espacio de la representación plano, carente de profundidad.

C.2.6. Habitabilidad

Aunque la materialidad del muro nos sitúa en un espacio de la representación habitable, cabe señalar que su marcada rugosidad posee ciertas cualidades –esta vez, táctiles– que lo hacen incómodo.

C.2.7. Puesta en escena.

A priori no apreciamos puesta en escena deliberada por parte del autor. Como hemos visto, debemos ser cautos con esta afirmación, ya que sabemos que Centelles recurrió a crear puestas en escena en alguna de sus fotografías.

Como hemos comentado, debido al encuadre cercano, y al tipo de objetivo utilizado, el fotógrafo se debía encontrar a poca distancia de los sujetos en el momento de la toma. Esto

nos hace suponer que fotógrafo y sujetos mantuvieran una conversación previa al acto fotográfico. Por tanto, no podemos afirmar que no hubiese una puesta en escena deliberada. No obstante, y como hemos visto en el apartado de pesos visuales, estos están algo descompensados. Solo recordar que Centelles era cuidadoso en sus composiciones, de modo que podemos pensar que tuvo que actuar con cierta premura.

C.2.8. Otros

En cuanto al espacio de la representación no hallamos otras informaciones relevantes.

C.2.9. Comentarios

Nos encontramos ante la representación de un espacio exterior, abierto en principio, pero cerrado por el muro sobre el que se apoyan los sujetos fotografiados. Se trata de un espacio plano.

El espacio posee cierto grado de abstracción, pues no hallamos marcas que permitan su localización geográfica.

Debido a la poca distancia que separa al fotógrafo de los sujetos fotografiados, no podemos afirmar que no exista una puesta en escena deliberada, por los antecedentes del fotógrafo.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

La construcción del tiempo de la representación es de carácter instantáneo. La velocidad de obturación es lo suficientemente rápida para congelar la acción y mostrar solo un instante del continuo temporal.

C.3.2. Duración

No existe duración.

C.3.3. Atemporalidad

La vestimenta y aspecto de los niños nos retrotraen a una época concreta en el tiempo. No obstante, la ausencia de otras marcas temporales y el tema del que se ocupa la imagen, podrían dotarla de cierta atemporalidad: son dos niños, que lejos de las miradas de los adultos, comparten agazapados un cigarrillo. Seguramente, el acto de fumar es secundario,

si lo comparamos con el placer de realizar un acto prohibido a escondidas, en un gesto de rebeldía y libertad.

C.3.4. Tiempo simbólico

No parece que el autor pretendiese representar un tiempo simbólico, pues la fotografía conserva su estrecha relación con el referente real, debido a su carácter de fotografía documental. No obstante, podría representar también un tiempo simbólico, la infancia en tiempos de guerra, cuando los niños disfrutaban de una extraña libertad. En tiempo de guerra, por una parte muchos colegios tienen que cerrar, y por otra sus mayores están más preocupados por el conflicto que por sucesos cotidianos.

El primer cigarrillo supone además un rito de iniciación con el que los niños comienzan a dejar atrás su infancia para entrar en la edad adulta.

C.3.5. Tiempo subjetivo

El cigarrillo se convierte en *punctum* barthesiano, y nos retrotrae a un preciso momento vivido: el primer cigarro compartido lejos de la vista de los adultos.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

No se aprecia secuencialidad. La imagen cuenta una pequeña historia, pero este aspecto no es demasiado relevante, pues, en realidad, todas las imágenes lo hacen.

C.3.7. Otros

No encontramos otros aspectos no tratados en torno al tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

La imagen posee un carácter instantáneo. Posee cierto grado de atemporalidad y nos conduce a un tiempo subjetivo evidente: el primer cigarrillo consumido de forma clandestina, una de las señales que indican que un niño pronto dejará de serlo, para pasar a ser adolescente.

C.4. Reflexión general

Nos encontramos ante una fotografía proporcionada, equilibrada y prácticamente simétrica. Cabe destacar el gran peso visual que adquiere el propio cigarrillo, pese a su reducido tamaño en el encuadre.

El muro sobre el que se apoyan los niños configura un espacio de la representación casi abstracto, y es la causa de que un espacio abierto y exterior quede completamente cerrado.

En cuanto al tiempo de la representación, la fotografía evoca simbólicamente la infancia, pero en tiempos de guerra, pues en esos momentos, los mayores están demasiado preocupados por el propio conflicto, y por ello, los niños viven una excepcional situación de libertad.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara queda a la altura de los ojos de los niños. Esto presupone una intención de neutralidad al representar al sujeto fotográfico.

D.1.2. Actitud de los personajes

Aunque no hay miradas a cámara, los niños tienen una actitud de pícaros, cómplices ambos de un hecho que podría suponer un castigo.

D.1.3. Calificadores

Centelles presenta a los personajes como dos pícaros que saben que están haciendo algo que no es correcto, pero que están disfrutando de ese momento de ruptura de las normas y, por tanto sintiendo cierta libertad.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

La intención del fotógrafo de mantener una relación de contigüidad con el referente real, debido al carácter documental de la imagen, hace que Centelles oculte la propia instancia enunciativa y el dispositivo fotográfico.

D.1.5. Marcas textuales

Como hemos tratado en análisis anteriores, consideramos fotografiar niños como una marca textual del autor.

D.1.6. Miradas de los personajes

Los pequeños pícaros no miran a cámara, transmitiendo la fotografía un fuerte vínculo con la realidad. Miran al propio cigarrillo esbozando una media sonrisa, con un gesto que delata su actitud rebelde y la satisfacción que supone romper las reglas.

D.1.7. Enunciación

Es posible que Centelles tomase esta imagen con una intención enunciativa que no se ha tratado aún en este apartado del análisis. En época de conflicto bélico, en particular durante la propia Guerra Civil española, *los mayores* estaban preocupados por las cosas realmente importantes, la propia guerra o la supervivencia. En este contexto, los niños gozarían de una libertad que no habrían experimentado hasta entonces. Muchos de los niños vivieron extrañamente la guerra como unas largas vacaciones³³⁵.

D.1.8. Relaciones intertextuales

La fotografía remite a dos textos: por una parte, a una de las obras literarias clave de la literatura española, *Lazarillo de Tormes*³³⁶; y por otra, a una imagen de Lewis Hine de 1910 en la que se representa, aunque con un tratamiento distinto, una escena de temática muy similar.

³³⁵ La película *Las largas vacaciones del 36* (J. Camino, 1976), remarca esa forma en que algunos niños vivieron la Guerra Civil española, como unas vacaciones, pues muchos colegios cerraron durante todo o parte del tiempo que duró el conflicto.

³³⁶ El título original es *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. No se conoce el autor, y una de las primeras ediciones que se conservan es de 1554.



Figura 74. Lewis Hine. *Newbies smoking at St Louis*. EEUU, 1910.

D.1.9. Otros

No encontramos otros aspectos a destacar en cuanto a la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

El punto de vista físico presupone neutralidad. La imagen muestra a unos niños rebeldes y satisfechos de romper las reglas y de hacer algo prohibido. Se están divirtiendo, y la Leica de Centelles así lo capta.

Tal y como ya hemos mencionado, encontramos algunas relaciones intertextuales, con el *Lazarillo de Tormes*, y la conocida fotografía de Hine, *Newbies smoking at St Louis*, tomada en 1910.

D.2. Interpretación global del texto

Agustí Centelles presenta una imagen simple, con una composición en la que predomina una forma triangular. El espacio de la representación carece de profundidad, y un muro lo cierra por detrás. La fotografía es estática y equilibrada, conceptos que quedan reforzados por su simetría.

Centelles denuncia con esta imagen que los niños son las víctimas de la guerra. Algunos mueren, otros simplemente son olvidados, abandonados, o dejados a su suerte.

No obstante, genera también un mensaje esperanzador: los niños son capaces de divertirse, y de aprovechar esa carencia de atención que genera un conflicto bélico.

11.5. Evacuación de Teruel



Figura 75. Agustí Centelles. *Evacuación de Teruel*. 1937.

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

Evacuación de Teruel. También encontrada como *Teruel, Frente de Aragón*, 1937.

A.1.2. Autor

Agustí Centelles.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

1937 (diciembre). En algunas fuentes aparece como tomada en 1938 (enero).

A.1.5. Procedencia de la imagen

Extraída del libro VV.AA. Centelles. *Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*. Madrid, Lunweg, 2006. Pág. 181.

A.1.6. Género y subgéneros

Fotografía de guerra. Fotografía informativa. Fotorreportaje.

A.1.7. Movimiento

Fotoperiodismo moderno.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro o Color

Blanco y negro.

A.2.2. Formato y tamaño

35 mm. Negativo 24x36 mm.

A.2.3. Cámara utilizada

Leica III.

A.2.4. Soporte

Gelatina de plata sobre papel.

A.2.5. Objetivo utilizado

Leica Elmar 35 mm (probablemente).

A.2.6. Otras informaciones:

La imagen ha sido extraída del catálogo³³⁷ *Centelles, las vidas de un fotógrafo*, con una calidad de imagen extraordinaria. Ocupa en la página 21,5 x 14,3 cm.

A.3. Datos biográficos y críticos

A.3.1. Hechos biográficos relevantes y comentarios críticos sobre el autor

Como tanto los hechos biográficos relevantes sobre el autor, como los comentarios críticos, han sido ampliamente tratados en el marco teórico del presente trabajo, incluiremos aquí otras informaciones en torno a la obra analizada.

En el proceso de investigación documental sobre la imagen, hallamos un artículo en la prensa en el que Isabel, una de las protagonistas de la imagen, se reconoce en la fotografía al encontrarla en un exposición³³⁸. Se trata de la niña que aparece en la parte derecha de la imagen. Tenía seis años cuando Centelles tomó esta fotografía, y recordaba perfectamente que hacía muchísimo frío, y que su madre había arreglado un abrigo que ya le estaba pequeño para que pudiese seguir usándolo. Las fuerzas republicanas evacuaron la ciudad de Teruel, debido al peligro³³⁹ que corrían sus habitantes.

“Hacía mucho frío. Yo iba con mi madre, mi abuela, que era una mujerona, y mi hermano. No tenía miedo a pesar de que los proyectiles pasaban por encima de nuestras cabezas (...) Al final de la cuesta, nos subieron a un camión y nos llevaron a Valencia (...) los soldados iban casa por casa avisando de que había que evacuar (...) mi hermano, también de mi edad, se adelantó unos metros al resto de la familia e iba canturreando el *Cara al sol* –el himno franquista–, y eso lo hacía dentro de una columna evacuada por los republicanos”³⁴⁰.

³³⁷ Extraída del libro VV.AA. *Centelles. Las vidas... Op. cit.* Pág. 161

³³⁸ Muestra de treinta fotografías, expuesta en noviembre de 2004, en la Cámara de Comercio de Teruel. La exposición se realizó paralelamente a las IV Jornadas sobre la Guerra Civil, organizadas por la Asociación Batalla de Teruel (Abate) con el apoyo del Ayuntamiento, la Diputación Provincial y la Fundación Siglo XXI (Caja Rural y la Cámara de Comercio). La exposición contaba, entre otros, con imágenes del propio Centelles tomadas en Teruel.

³³⁹ Se considera la batalla de Teruel, las operaciones militares que comenzaron el 15 de diciembre de 1937, cuando un numeroso grupo de milicianos leales a la República, atacó las posiciones franquistas –Teruel era territorio sublevado– y consiguió tomar la ciudad. El ejército del bando nacional, consiguió recuperarla el 22 de febrero de 1938.

³⁴⁰ Declaraciones de Isabel (no aparece apellido) en RAJADEL, L. “Una mujer revive su evacuación en la batalla de Teruel gracias a una foto” en *Heraldo de Aragón*, 30 de noviembre de 2004. Pág 19

En la batalla de Teruel se contabilizaron decenas de miles de bajas, entre militares y civiles. Muchas de estas bajas se debieron a congelaciones, por lo adverso del clima.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

La fotografía muestra un numeroso grupo de personas avanzando por una carretera. Están muy abrigados, debido al intenso frío, y algunas de ellas están cubiertas con mantas. El grupo está encabezado por cuatro mujeres, dos de mediana edad, a la izquierda, y dos algo mayores, a la derecha. La mujer de la derecha, porta un pesado hatillo con todos los objetos personales que ha podido cargar. En segundo plano, se aprecian tres hombres, con sus cabezas cubiertas por boinas, y uno de ellos porta a un niño en hombros. A la derecha de ellos, camina una niña con un abrigo negro y ataviada con una bufanda. Justo detrás de la niña aparecen dos milicianos, que observan caminar a la muchedumbre que sigue. La bruma impide ver hasta dónde llega la fila de personas.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El grano fotográfico está presente. Encontramos además algunos puntos de interés en la fotografía, como las caras de las tres mujeres que ocupan la posición más central de la imagen, en contraste a sus cabellos y a sus atuendos, siendo quizá la cara de la señora que carga con el bulto el de mayor importancia.

B.2.2. La línea

En esta imagen las líneas no presentan una relevancia muy fuerte. Quizá la línea que marca la manta blanca que cubre a la mujer de la izquierda, o las oblicuas que se intuyen gracias a las figuras de primer plano sean las más importantes. Estas líneas, junto con las verticales que forman los árboles del plano del fondo, que casi no se aprecian debido a la bruma, otorgan a la imagen cierto grado de tensión y una direccionalidad descendente. También la propia dirección de la marcha proyecta una línea imaginaria.



Figura 76. Líneas sobre la fotografía.

B.2.3. Plano(s)/espacio

Encontramos cuatro planos. Primero, la carretera: es el plano que recoge a los protagonistas de la imagen. Este plano acaba cortando con el segundo, el plano del fondo, donde los árboles nacen. El tercero y el cuarto los encontramos en el grupo de personas que caminan, el de las cuatro mujeres, que se superpone al inmediatamente posterior, en el que se encuentran los hombres, la niña y la muchedumbre. Al estar las cuatro mujeres distribuidas en ese primer plano, tendemos a reconocerlas como similares.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano general. Como hemos visto, a veces es necesario matizar, pues una atribución ceñida a un solo tipo de escala de plano, puede ser insuficiente. Es por ello, que aun tratándose de un plano general, las mujeres que están en primer término de la imagen, ocupan gran parte del encuadre, y podríamos por ello hablar de un plano entero. El tener a este grupo de mujeres cerca de la cámara, y ocupando un espacio tan importante en el encuadre, nos acerca emocionalmente a la imagen.

B.2.5. Forma

Encontramos en la fotografía varias formas reconocibles y con importancia morfológica. Las manta blanca de la mujer posee una marcada forma triangular. Además, las mujeres, los hombres y la niña, conforman una mancha trapezoidal de gran importancia.



Figura 77. Formas sobre la fotografía.

B.2.6. Textura

La textura es la de una ampliación de un negativo blanco y negro en papel. Grano fotográfico medio, característico de una emulsión de sensibilidad media.

La bruma, que va haciéndose más densa, hasta prácticamente impedir contemplar los árboles, también proporciona una textura reseñable.

La textura de la tierra, así como la de las telas de las ropas y las mantas también poseen cierta importancia.

B.2.7. Nitidez de la imagen

No se trata de una fotografía completamente nítida. Lo primero que apreciamos es que el plano que está completamente enfocado es el segundo, donde está el hombre que porta un niño. Las mujeres del primer plano están fuera de foco. Esto probablemente se deba a dos factores, la premura con la que el fotógrafo realizó la fotografía, y la gran apertura de diafragma utilizada.

La bruma, y la poca profundidad de campo contribuyen a que el fondo y la muchedumbre se aprecien difusos. Esta falta de nitidez y la presencia de la propia bruma, proporcionan un halo de misterio y melancolía a la imagen.

B.2.8. Iluminación

Estamos ante una fotografía tomada en el exterior, con luz natural. Las sombras proyectadas son muy difusas, lo que nos lleva hasta un día muy nublado, cubierto, obteniendo la certeza de que se trata de una iluminación muy suave.

B.2.9. Contraste

El contraste medio o medio alto, analizando globalmente la imagen, nos lleva a un tipo de representación con un estrecho vínculo con la realidad. Ese contraste, debido a la bruma, mengua a medida que los elementos se alejan de la cámara, hasta llegar casi a desaparecer. Además, el contraste entre los elementos claros –las mantas– y los oscuros atuendos de las mujeres, es relevante.

B.2.10. Tonalidad/blanco y negro/color

Una imagen en blanco y negro –tomada en 1938– y de contraste medio o medio-alto, con una gran gama de detalle en sombras, grises y luces. No se aprecia ninguna tonalidad dominante.

B.2.11. Otros

En cuanto al nivel morfológico, no se observan otros aspectos importantes.

B.3. Reflexión general

Nos encontramos ante una fotografía en blanco y negro, de contraste medio o medio-alto, con gran detalle en los medios tonos, luces y sombras. Al ser una imagen con poca profundidad de campo, no podemos hablar de estar ante una imagen nítida. Además, la bruma, que posee gran importancia en el análisis morfológico de esta imagen refuerza esta idea, haciendo difuso el fondo, y forzando que lo percibamos borroso.

En el primer plano de la imagen, el contraste entre los elementos claros y oscuros es la causa de que podamos entender la imagen con un grado de contraste ligeramente superior a lo que entendemos por contraste medio. La profundidad de los negros de los atuendos y el brillo de las partes de las mantas blancas que reciben más luz refuerzan esta idea.

La luz es muy suave, debido a las condiciones climáticas, y otra vez más, a la bruma presente en la imagen.

La construcción en planos formados por grupos de personas, nos permite percibir a los elementos que forman estos grupos como similares entre ellos. En cuanto al punto y la línea, aunque el grano fotográfico esté presente, no encontramos puntos de interés con gran relevancia en el análisis, más allá de la cara de la mujer que queda más centrada en el encuadre. Las líneas verticales que los cuerpos de las personas proyectan, así como las

verticales de los altos árboles ocultos tras la bruma, otorgan a la imagen una direccionalidad descendente.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

Nos hallamos ante una imagen con una perspectiva muy similar a la que proporciona la visión humana. El uso de un objetivo angular –un 35 mm- moderado, ofrece cierta exageración de los tamaños de los sujetos situados en distintos planos, aunque se trata de una exageración contenida.

C.1.2. Ritmo

La imagen presenta, con cierto orden, una repetición de elementos: esto es, las personas que avanzan por la carretera. Esta ordenada cadencia proporciona a la imagen cierta regularidad y simetría, conceptos que restan ritmo a la fotografía.

Por otro lado, el paso lento y la pesada carga que supone los objetos y sujetos que portan – y estar dejando su hogar sin saber, si quiera, si volverán algún día– tampoco otorgan ritmo a la imagen.

C.1.3. Tensión

La composición trapezoidal del grupo de gente que avanza por la carretera, la composición en perspectiva, y la forma blanca triangular de la manta, que envuelve a la mujer de la izquierda, proporcionan tensión.

C.1.4. Proporción

La proporción de los elementos que aparecen en la fotografía es, aun manteniendo un sistema representacional de la perspectiva similar al del ojo humano, algo exagerada. Ello es debido a que el uso de un objetivo angular favorece una diferencia importante del tamaño entre los sujetos situados en el primer término y los situados en el resto.

También el grupo de personas, debido al encuadre, parece de menor tamaño comparado con el misterioso bosque gris que lo envuelve.

C.1.5. Distribución de pesos

La distribución de pesos está muy repartida. Evidentemente, la mujer que porta el hatillo, por estar más cerca del centro geométrico de la imagen es la que mayor peso visual tiene en esta imagen, seguida por el grupo de tres mujeres a su izquierda.

Hay tres elementos con mucho peso también, aunque un poco menos que los citados: la niña que camina sola a la derecha, que contrasta mucho con el gris de la carretera; el niño encaramado a hombros de su padre, y la cara de este; y el bosque cubierto de esa espesa bruma que envuelve toda la escena.

C.1.6. Ley de tercios

Cumple la ley del horizonte, pues está situado aproximadamente a un tercio del límite superior de la imagen. Por otro lado, solo la cara de la mujer que está ligeramente detrás de las tres que encabezan el grupo, coincide geométricamente con uno de los puntos fuertes de la imagen. El fardo blanco de la derecha también coincide con otro.

C.1.7. Orden icónico

Al analizar esta fotografía, hallamos cierto equilibrio estático, pues la imagen posee cierta simetría, y observamos una repetición regular de elementos. Hablaremos entonces de una imagen equilibrada, prácticamente simétrica y regular; es decir, hay uniformidad en los elementos que componen la fotografía. Es compleja, y sobre ella planea la idea de unidad: de hecho, en algunos apartados del presente análisis nos hemos referido ya a los sujetos como *la muchedumbre*, porque los percibimos como un *uno*. Existe además profusión en los elementos, y es realista en su intención y modo de representación.

C.1.8. Recorrido visual

En esta imagen, el recorrido visual comienza en la cara de la mujer que carga con el hatillo. A partir de ahí, nos dirigimos a los rostros de las tres mujeres de la izquierda que nos llevan a rodear a la muchedumbre, pasando por el bosque y la bruma que lo cubre. Después, nos detenemos en el niño que va a hombros de su padre, y más tarde en la niña que camina algo apartada. Por último recorreremos la multitud de pequeños detalles que la imagen alberga.

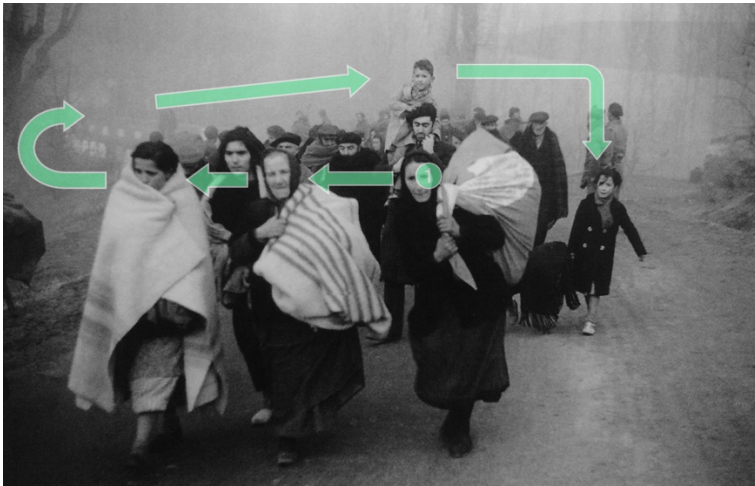


Figura 78. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

La imagen, aunque implica un movimiento, pues el grupo de personas avanza lentamente por la carretera, es de carácter estático.

C.1.10. Pose

No se aprecia que haya ningún tipo de postura pactada, dado el carácter documental de la imagen. Da la sensación de que el fotógrafo se ha colocado rápidamente delante de los personajes, y estos ni siquiera le han prestado atención.

C.1.11. Otros

No se encuentran otros aspectos relevantes en cuanto al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

La fotografía posee una marcada perspectiva similar a la visión humana. Es una imagen que, aun representando a un gran grupo de personas que evidentemente están en movimiento, no posee un gran ritmo. Las proporciones en ocasiones parecen algo exageradas, lo que produce una contenida tensión. Los pesos visuales están muy repartidos, aunque predominan las mujeres que van delante, la niña y el propio bosque se disputan el siguiente lugar.

Es una imagen que posee cierto equilibrio estático, caracterizado por la utilización de la simetría, la repetición de elementos, y la modulación del espacio compositivo.

Además, no existe pose pactada. Aunque parezca extraño, solo la niña que camina algo separada a la derecha de la imagen, parece que haya advertido la presencia del fotógrafo, ya que eje que describe su mirada cruza con la posición de la cámara.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de campo

Parece, en un primer acercamiento, que dentro del encuadre es donde todo está pasando. Aunque si profundizamos en la propia imagen, hay varios aspectos que apuntan al espacio fuera de campo, forzando una serie de cuestiones: *¿A dónde lleva el camino? ¿De dónde viene?...* La mirada de los niños –el niño a hombros de su padre y la niña– quizá son las que mejor ejemplifican la importancia del espacio fuera de campo en esta imagen.

C.2.2. Abierto/cerrado

Se trata de un espacio abierto. No obstante, el bosque y la cerrada bruma que lo oculta, tienen cierto componente metafórico: mágico, misterioso y siniestro. Este bosque envuelve la escena, cerrándola.

C.2.3. Interior/exterior

Es un espacio exterior, pero el bosque y la bruma configuran un espacio exterior que cruza *el interior del bosque*, un triste bosque invernal oculto tras la bruma, cuyas consecuencias metafóricas hemos citado ya en el punto anterior.

C.2.4. Concreto/abstracto

Aun tratándose de un espacio concreto, el modo en que está representado podría llevarnos a cualquier carretera que cruce un pequeño bosque en pleno invierno.

C.2.5. Profundo / Plano

Es un espacio muy profundo. Debido a la escasa profundidad de campo y a la bruma, los personajes, la carretera y el bosque comienzan a desaparecer según se alejan de la cámara.

C.2.6. Habitabilidad

Se trata de un espacio habitable, por ser concreto, pero inhóspito, por la manera de representarlo.

C.2.7. Puesta en escena

Debido a su carácter documental, se presupone que no hay puesta en escena a modo de enunciación deliberada.

C.2.8. Otros

No se aprecian otros aspectos relevantes para la construcción del espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

En cuanto al espacio de la representación, quizá uno de los aspectos que más ha rondado cada apartado del análisis haya sido los árboles que rodean la escena y la intensa bruma que los cubre. De algún modo ha matizado cada una de las clasificaciones, tornando esta una imagen abierta pero dentro de un bosque cerrado, profunda pero sin permitirnos ver lo que hay detrás, exterior pero en el interior de un misterioso espacio, y ha hecho de un espacio de la representación habitable, un lugar inhóspito.

Por otro lado, la carretera y alguna de las miradas de los personajes, han revelado la importancia del espacio fuera de campo.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Podríamos hablar de instantaneidad, en tanto la imagen representa una ínfima porción del continuo temporal. Se trata de una fotografía disparada con una velocidad rápida, congelando de esa manera el instante mismo de la toma.

C.3.2. Duración

No podemos hablar de duración en la articulación del tiempo de la representación en esta imagen, por su carácter instantáneo.

C.3.3. Atemporalidad

Debido a las vestimentas, a su carácter documental y a que somos capaces de situarla en un hecho histórico determinado, no podemos hablar una imagen atemporal.

C.3.4. Tiempo simbólico

Evidentemente, esta imagen sitúa el tiempo simbólico en la guerra. Es una huida, un éxodo como los que muestran los informativos actuales: no es tan diferente de los cientos de fotografías o videos de huidas masivas con las que observamos a lo largo de nuestra vida. Una huida lenta, dejándolo todo atrás y sin saber ni hacia dónde se va, ni si se podrá regresar.

C.3.5. Tiempo subjetivo

Marzal advierte en su propuesta metodológica que este es uno de los puntos en los que el resultado queda más vinculado al sujeto que realiza el análisis. Para ello, no duda en recurrir a la teoría del *punctum* de Barthes.

El tiempo subjetivo que representa es la infancia. No tenemos duda de que la niña que camina a la derecha supone el *punctum* de la imagen. De hecho, las figuras de las mujeres del primer término, ligeramente desenfocadas, actúan como obstáculo visual para otro elemento de similares características, el niño que emerge encima de la muchedumbre, otro posible *punctum* de la imagen.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Aunque no hablaremos de secuencialidad en esta imagen, es una imagen con una gran narratividad, que además requiere, por su multiplicidad de elementos relevantes, un tiempo prolongado para su lectura.

C.3.7. Otros

No hallamos otras informaciones relevantes atendiendo al tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

La construcción del tiempo de la representación en esta imagen es de carácter instantáneo. No obstante, debido a su complejidad en la lectura, podremos hablar de cierto grado de narratividad.

Por otro lado, aunque conocemos con gran exactitud cuándo fue tomada, de modo que no podríamos hablar de una imagen atemporal, acaba siéndolo de alguna manera, pues su marcada referencia a un tiempo simbólico –un asunto de tan rabiosa actualidad, un éxodo debido a un conflicto bélico– hace de ella una imagen que metafóricamente nos transporta al presente en que nos encontramos.

C.4. Reflexión general

Sin ser una imagen rítmica, la fotografía *Evacuación de Teruel* de Agustí Centelles es una imagen cargada de tensión. La organización del grupo en una forma trapezoidal irregular refuerza esta idea, además de que las mujeres del primer término aparecen ligeramente desenfocadas. Posee, además, una lectura compleja, con un recorrido visual largo y difícil, pues está cargada de multitud de elementos importantes para su comprensión global. Esto dota a la imagen de narratividad, pues siendo una imagen tomada a una velocidad rápida, requiere de mucho tiempo de observación –lectura– por parte del espectador.

Por otra parte, y en cuanto a la construcción del espacio de la representación, el ambiente siniestro y casi mágico que proporciona la bruma y los árboles que oculta, proporciona un espacio que a su vez es concreto y abstracto, abierto y opresivo, exterior e interior, haciendo que estos conceptos, *a priori* antagónicos, choquen.

D. Nivel enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La toma se ha realizado picando el punto de vista. El fotógrafo se encuentra en una posición ligeramente más elevada. Esto, a nivel enunciativo, supone situar a los personajes representados en una situación de debilidad, mostrando lo frágiles que son en ese momento.

D.1.2. Actitud de los personajes

La actitud de los personajes es fría, casi todos poseen un semblante triste y serio. Están hundidos, abandonando su hogar debido a los combates y probablemente no saben ni hacia dónde se dirigen ni cuándo volverán. Las condiciones climáticas no ayudan. Son los niños, desde su inocencia, los que muestran una actitud más tranquila. La niña parece estar en paz. El niño, se muestra reflexivo, a la vez que esperanzado.

D.1.3. Calificadores

Mientras que Centelles califica en su intención enunciativa a los personajes adultos como tristes, apesadumbrados y preocupados, destacan en la imagen los personajes de los niños: el niño, preguntándose qué le deparará el futuro, lo mira de frente, absorto... la niña, esbozando una media sonrisa, camina tranquila y confiada.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

Al tratarse de fotoperiodismo, el sujeto enunciativo trata de borrar su huella de la imagen. Prácticamente nadie ha advertido su presencia, a excepción de la niña, que al encontrarse lejos tampoco refuerza la presencia del fotógrafo en la imagen. Se trata de una imagen verosímil, por este motivo.

D.1.5. Marcas textuales

Los niños, como ya hemos visto, son una marca textual clara en la obra de Centelles.

D.1.6. Miradas de los personajes

Los hombres y mujeres miran hacia abajo, con la mirada perdida, agotados y con frío, y su mirada refleja tristeza y preocupación. Solo los niños tienen una mirada distinta. La niña camina tranquila y confiada, y es la única que mira directamente a cámara, parece que sea la única que ha advertido la presencia del fotógrafo. El niño que va a hombros de su padre mira hacia delante, con una actitud que refleja preocupación e inquietud, pero a la vez cierta esperanza.

D.1.7. Relaciones intertextuales

Hallamos ciertas relaciones intertextuales, entre la que podemos destacar la representación cinematográfica del éxodo del pueblo judío huyendo de Egipto a través del desierto, rodado por primera vez por Cecil B. DeMille en *Los diez mandamientos* de 1923. Es evidente que Agustí Centelles también está representando un éxodo, y el modo de representarlo, con los personajes avanzando hacia la cámara y dejándola atrás a la derecha de la imagen, nos hace pensar en esa secuencia mítica de la historia del cine.



Figura 79. Fotograma de *Los diez mandamientos* (*Ten commandments*, Cecil B. DeMille, EEUU, 1923).

D.1.9. Otros

No encontramos más aspectos con peso en la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

Agustí Centelles nos presenta a un grupo de personas que han de huir, y los califica abatidos y tristes. Esta imagen contiene una de las marcas textuales más características del fotógrafo: la presencia de los niños.

El punto de vista físico, ligeramente elevado y en picado, refuerza el modo en que se presenta a los personajes.

D.2. Interpretación global del texto

La fotografía muestra un éxodo, otro de los dramas de la guerra. Los habitantes de Teruel fueron evacuados de sus casas, teniendo que dejar todo lo que tenían allí, y sin saber cuándo iban a volver, ni si quiera si iban a poder hacerlo algún día.

Agustí Centelles representa esta marcha, forzada, a través de una escena triste y fría. La muchedumbre se abre paso lentamente, a través de un camino que atraviesa un misterioso bosque cubierto por una espesa bruma. El frío se hace patente, forzando al espectador a sentirlo. El gesto rígido y triste de los personajes y las mujeres cargadas con sus hatillos, cobran protagonismo en la imagen.

Solo la actitud de los niños ofrece esperanza. Mientras el niño encaramado a su padre, mira hacia el futuro con cierto aire de preocupación adulta, pero esperanzado, la niña de la parte derecha de la imagen marcha serena y confiada, al lado de su familia, junto a la que se siente segura.

11.6. *Frente de Aragón. Republicanos*



Figura 80. Agustí Centelles. *Frente de Aragón. Republicanos*. Aragón, 1938.

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

Frente de Aragón. Republicanos.

A.1.2. Autor

Agustí Centelles i Ossó.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

1938 (septiembre).

A.1.5. Procedencia de la imagen

Extraída del libro VV.AA. *Agustí Centelles. VII Cabanyal Portes Obertes, catàlogo de la exposició*. Valencia, Plataforma Salvem el Cabanyal Canyamelar - Cap de França, 2004.

A.1.6. Género y subgéneros

Fotografía de guerra. Fotografía informativa. Fotorreportaje.

A.1.7. Movimiento

Fotoperiodismo moderno.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro/color

Blanco y negro.

A.2.2. Formato y tamaño

Negativo 35 mm. 36x24 mm.

A.2.3. Cámara utilizada

Leica III.

A.2.4. Soporte

Gelatina de plata sobre papel. Copia a partir de negativo de 35 mm. Reproducida en un libro.

A.2.5. Objetivo utilizado

Leica Elmar 35mm (probablemente)

A.2.6. Otras informaciones de interés

El catálogo *Agustí Centelles* de la exposición Cabanyal Portes Obertes³⁴¹ del que extraemos esta imagen para su análisis, no es, probablemente, la publicación con mayor calidad de impresión. Sin embargo, esto no quiere decir que la calidad sea insuficiente para su observación y análisis. Hemos escogido este catálogo como fuente por dos motivos: el primero, es la primera publicación que el investigador utilizó para conocer y estudiar la obra del fotógrafo (adquirida en el mismo año de su edición), además, esta imagen es la portada de este catálogo. El segundo, porque es la publicación que el realizador David Trueba sostiene en su mano mientras habla de la obra de Centelles en una entrevista que se proyectó en la exposición *Centelles. Las vidas de un fotógrafo, 1905-1985*, en el Palacio de la Virreina en Barcelona, desde noviembre de 2006 a marzo 2007. La imagen está reproducida en la página a un tamaño de 21,5 por 15 centímetros.

³⁴¹ VV.AA. *Agustí Centelles. VII Cabanyal Portes Obertes, catálogo de la exposición*. Valencia, Plataforma Salvem el Cabanyal Canyamellar – Cap de França, 2004. Pág. 123

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Se trata de una imagen tomada desde el interior de un vehículo, a través del cristal del parabrisas. En la parte inferior, observamos parte del volante del vehículo y una mano. Enmarcada por la carrocería del vehículo, observamos una carretera con dos hileras de milicianos a caballo avanzando por cada uno de los bordes de esta. Al fondo, se vislumbra lo que parece una muchedumbre y más caballos. El paisaje que parece yermo, con matorrales bajos. Se aprecia polvo en el centro de la carretera, pero no en primer término.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El grano fotográfico está presente, provocando cierto distanciamiento del espectador con el referente de la fotografía. Además, en el modo que el profesor Villafañe nos habla del centro de interés, la marcada perspectiva y las líneas de los límites de la carretera junto a las patas de los caballos nos dirigen hacia el centro óptico de la imagen, el punto donde convergen estas líneas. Por tanto, podríamos decir que se trata de una imagen *centrípeta* con respecto al espectador.

B.2.2. La línea

Predominan las líneas horizontales, marcadas por la parte de arriba y abajo del parabrisas y el horizonte. Estas líneas del marco del parabrisas nos permiten a su vez distinguir entre el interior del vehículo y el fondo. Apreciamos también líneas oblicuas que señalan hacia el centro de la imagen, como son las filas de caballos y los bordes de la carretera. También hay dos líneas oblicuas desenfocadas con una importancia secundaria: las que forman los limpiaparabrisas que actúan como obstáculo y otorgan a la imagen cierta dosis de contenido dinámico.

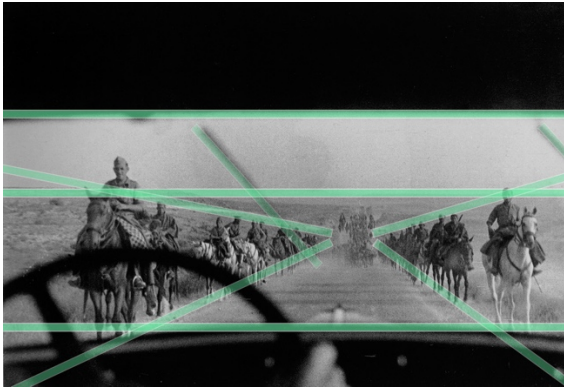


Figura 81. Líneas sobre la fotografía.

B.2.3. Planos / Espacio

Se distingue un primer término, desenfocado, constituido por el salpicadero del coche y el volante, así como un fragmento de la mano del conductor. Y un segundo término, dotado de mucha profundidad espacial, con las dos filas de caballos que convergen al fondo, donde las filas de caballos se rompen y ocupan todo el ancho de la calzada.

Nos hallamos además ante una imagen donde el parabrisas del vehículo o, mejor dicho, sus límites, actúan como marco o ventana, acentuando la relación con el fenómeno figura-fondo.

B.2.4. Escala

Aunque la imagen podría considerarse como un gran plano general, el volante y el fragmento de mano del primer término aparecen mucho más grandes que el resto. En ocasiones, clasificar de manera aislada el tipo de plano puede conducir a un error, pues si en la imagen no estuviese el parabrisas del vehículo y no nos permitiese ver a través del cristal, jamás estaríamos hablando de un plano general, probablemente consideraríamos este plano como un plano muy cerrado, un plano medio o casi un plano detalle . Esto es debido a que la ventana actúa como un marco dentro del propio plano.

De esta manera, consideramos que Agustí Centelles deliberadamente deja en la imagen ese marco y el volante para evitar el distanciamiento con la escena fotografiada, y de ese modo situarnos como espectadores junto a él, dentro del vehículo.

B.2.5. Forma

Destacan las figuras del rectángulo y el círculo. La primera figura, el rectángulo, surge por las franjas negras que enmarcan la imagen y las líneas de fuga dirigidas desde el salpicadero al

capó del coche. La segunda, el círculo se genera por el fragmento del volante que vemos a la izquierda.



Figura 82. Formas sobre la fotografía.

B.2.6. Textura

Apreciamos la textura clásica del negativo blanco y negro ampliado en papel, grano fotográfico de tamaño medio, probablemente por el uso de película de media sensibilidad. Lo que parece partículas de polvo en suspensión en la carretera, aporta también cierta textura, acercándonos al centro óptico de la imagen. La textura de la carretera ayuda a construir la superficie del plano en la que se ordenan los elementos visuales que se encuentran en el exterior del vehículo.

B.2.7. Nitidez de la imagen

El primer término y el fondo aparecen fuera de foco. Aun así, se trata de una imagen con gran profundidad de campo, pues las filas de caballos aparecen completamente enfocadas. El polvo en suspensión de la carretera, nubla la percepción de la muchedumbre más lejana.

B.2.8. Iluminación

Se trata de un exterior día. La única fuente de luz que tenemos es el sol. La luz lateral de la izquierda, es muy rasante, y la bruma –o quizá el polvo– suaviza las sombras. Probablemente se trate de primera hora de la mañana o última hora de la tarde, por el ángulo de incidencia de la luz. El primer término, correspondiente al interior del vehículo aparece prácticamente negro, subexpuesto sin detalle alguno, aunque la luz que entra a través del cristal ilumina la mano y parte de los remates del salpicadero.

B.2.9. Contraste

En la copia analizada el contraste es medio, o medio-alto, con sombras en las que prácticamente no hay detalle y las altas luces casi blancas. Existe mucha diferencia entre la cantidad de luz del interior del vehículo y la luz del sol en el exterior, por tanto, y aunque el contraste de la escena que muestra el parabrisas podríamos considerarlo medio, de forma global se podría afirmar que estamos ante una fotografía de alto contraste, o al menos de un contraste medio-alto.

B.2.10. Tonalidad·B/N·color

La fotografía fue tomada con película de blanco y negro, por tanto, hay ausencia de color. Cabe destacar que el blanco y negro funciona en la fotografía como marca enunciativa de la verdad histórica.

B.2.11. Otros

No se observan otros aspectos morfológicos relevantes.

B.3. Reflexión general

Esta fotografía presenta un grano medio, que junto al negativo blanco y negro utilizado, aporta verosimilitud a la imagen. El contraste es medio, con detalle en las sombras (exceptuando el interior del vehículo, negro) y altas luces no demasiado quemadas. Existe una presencia de formas geométricas claramente reconocibles y muy evidentes, como el rectángulo que enmarca la escena que se aprecia a través del parabrisas, el semicírculo del volante y el triángulo que forma la carretera en fuga.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La estructura de la imagen en fuga y su gran profundidad de campo, nos ofrecen una imagen con una perspectiva similar a la de nuestros ojos. Las líneas de la composición, sobre todo las marcadas por las hileras de los caballos y los bordes de la carretera, interaccionan enfatizando la forma y la percepción de perspectiva. Podríamos hablar también de un ligero contrapicado.

C.1.2. Ritmo

La repetición de elementos, los caballos y jinetes, otorga ritmo a la fotografía. No obstante, la cadencia de milicianos montados en sus caballos, casi como elementos repetidos, dota a la imagen de regularidad y simetría, equilibrándola.

C.1.3. Tensión

No se aprecia gran tensión en la imagen, pues los soldados republicanos marchan a caballo, tranquilamente. El encuadre deja espacios para respirar y la simetría de la imagen a través del parabrisas, en fuga y apoyada sobre el triángulo que forma la carretera, proporciona equilibrio, aunque hablaríamos de un equilibrio dinámico. No obstante, la aparición de líneas oblicuas, la representación del espacio con una perspectiva muy marcada, y el negro del coche, podrían generar un escenario de tensión algo siniestra.

C.1.4. Proporción

La simetría de la imagen, solo rota por la posición y el tamaño del volante, reparte los espacios casi a la par. Las filas de soldados republicanos a caballo ocupan el mismo espacio en el encuadre, se encuentran perfectamente proporcionadas. El parabrisas del coche y el marco que la carrocería genera son de mayor tamaño que el resto de elementos de la imagen.

C.1.5. Distribución de pesos

Se trata de una imagen con los pesos muy repartidos, por ser muy simétrica. El mayor peso visual recae: por una parte en los dos milicianos que van los primeros, tanto a derecha como

a izquierda; y por otra, en el marco del parabrisas del coche, que al ser muy oscuro, tiene mucha fuerza. La carretera marca líneas de fuga que dirigen hacia la muchedumbre, otorgando cierto peso a esta parte de la imagen.

C.1.6. Ley de tercios

No se encuentran figuras que coincidan exactamente con los puntos fuertes de la imagen. La fotografía no cumple las leyes del sistema compositivo clásico, a excepción de un posible matiz: esto es, si consideramos el horizonte como la intersección entre el plano horizontal y el vertical, donde nacen las montañas, podemos considerar que cumple la ley del horizonte.

C.1.7. Orden icónico

Se trata de una imagen equilibrada, prácticamente simétrica, basada en la regularidad; además es compleja y las filas de caballos se aprecian casi como una unidad. Se distingue profusión de elementos, aunque repetidos. Como hemos visto, apreciamos equilibrio estático, por la utilización de la simetría –rota en parte por las líneas oblicuas que marcan los limpiaparabrisas y por el fragmento de volante- y la repetición de elementos.

C.1.8. Recorrido Visual

Al tratarse de una fotografía en blanco y negro, el primer golpe de vista nos traslada a la zona más iluminada, lo que se ve a través del marco. El primer miliciano que se ve es el de la izquierda, de mayor tamaño y más cercano a la cámara, pasando después a recorrer toda la fila que le sigue, y empezando desde el final a recorrer la fila de la derecha, para terminar en el primer miliciano de este lado. Después, apreciaríamos la orografía del paisaje y por último, los detalles del marco, y el trozo de mano desenfocada en el volante.

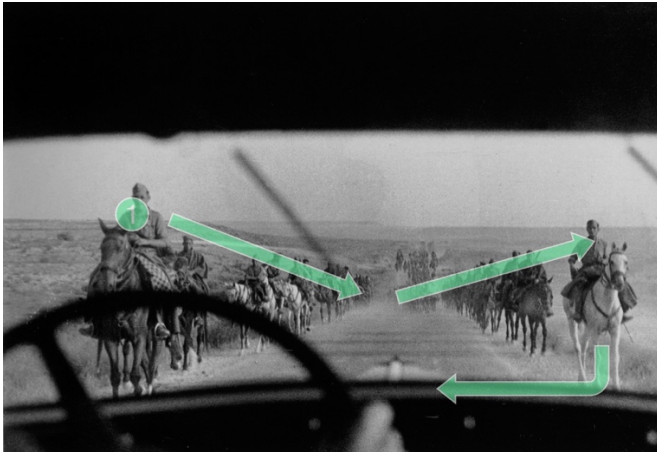


Figura 83. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

La armónica composición, la simetría y la velocidad de disparo, relativamente rápida, generan una composición bastante estática, como hemos señalado en puntos anteriores del análisis.

C.1.10. Pose

En el carácter documental de la fotografía se aprecia que no hay ningún tipo de postura pactada. Probablemente, aunque algunos milicianos parecen mirar a cámara, en realidad están mirando al interior del vehículo (intentando reconocer a las personas que viajan en él).

C.1.11. Otros

No se aprecian otros aspectos de importancia en torno al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

Nos hallamos ante una fotografía con una marcada perspectiva en fuga, y de carácter simétrico. La composición es armónica y equilibrada. Las líneas oblicuas que marcan los límites de la carretera aportan cierto grado de tensión.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de Campo

Al tratarse de una fotografía enmarcada por unos límites físicos que el fotógrafo ha situado dentro del encuadre, el espacio fuera de campo no es de gran relevancia. Este marco, por

una parte, enfatiza el corte que el fotógrafo realiza y, por otra, aísla el espacio de la representación que queda encuadrado por las gruesas franjas negras.

C.2.2. Abierto/cerrado

Observamos un espacio abierto, a través del parabrisas del automóvil, aunque el fotógrafo – y el espectador– se sitúan en un espacio cerrado, el interior del vehículo. Es interesante el juego que Centelles propone, estando situado dentro del vehículo y mostrando conscientemente que se trata de un espacio cerrado, y situando también de ese modo al espectador dentro de ese espacio, que observa, igual que el fotógrafo, por una ventana, una representación de la realidad que queda fuera del espacio que ambos habitan.

C.2.3. Interior/exterior

Se trata, como hemos comentado, de una imagen exterior, pero en la que el fotógrafo se sitúa en el interior de un vehículo. Cabe destacar, que de alguna manera, esto aísla al espectador de lo que está viendo, por encontrarse dentro del vehículo, produciendo un claro distanciamiento con lo representado.

C.2.4. Concreto/abstracto

El espacio es concreto. No obstante, podría ser cualquier carretera de España en 1938, en plena Guerra, pues hay casi una total ausencia de elementos diferenciadores del espacio representado.

C.2.5. Profundo/plano

Se trata de un espacio de representación con gran profundidad. La representación en fuga de la carretera, y las marcadas diferencias de tamaño, acentúan la citada profundidad de la imagen. El espacio del interior del vehículo, es, sin embargo, completamente plano, por la falta de detalle y de textura en la oscuridad del habitáculo.

C.2.6. Habitabilidad

Es un espacio perfectamente habitable. Quizá podríamos hablar de dos espacios: el interior del vehículo, y el paisaje exterior. Podemos hablar de seguridad en el interior del vehículo, desde el que nos asomamos a esa ventana.

C.2.7. Puesta en escena

No hay una deliberada puesta en escena por parte del fotógrafo.

C.2.8. Otros

Cabría destacar en este apartado que el espacio interior del vehículo, por su grado de desenfoque y oscuridad, podría ser entendido también como un ejercicio de abstracción, si lo analizamos tratando de aislarlo del espacio de la representación exterior. Es la combinación de ambos espacios en la imagen la que nos permite percibirlo como concreto.

C.2.9. Comentarios

Nos encontramos ante un espacio de la representación que en realidad son dos, que en ocasiones se situarán en posiciones conceptuales antagónicas: representar un espacio interior y a su vez exterior; abierto pero cerrado. Incluso el fotógrafo –y el espectador– están situados dentro de un espacio interior que se representa completamente plano, y desde el cual pueden contemplar un espacio exterior de gran profundidad.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Se trata de una fotografía realizada a una velocidad de obturación rápida, no se aprecian marcas que indiquen lo contrario. Por lo tanto, podemos hablar de una clara instantaneidad.

C.3.2. Duración

No se aprecia duración en la representación del tiempo en esta imagen.

C.3.3. Atemporalidad

Los uniformes de miliciano y las características del vehículo sitúan a la imagen en un tiempo concreto, la Guerra Civil española. No podemos entonces atribuirle atemporalidad.

C.3.4. Tiempo simbólico

Aunque la fotografía protagonista de este análisis conserva su vocación indicial, al poseer una intención documental, el modo en que se ha estructurado a nivel compositivo podría

llevarnos a un tiempo simbólico: el nacimiento del cine y la experiencia del espectador en una oscura sala, ante una pantalla cinematográfica con imágenes proyectadas en ella. El fotógrafo –y el espectador- se sitúan como *voyeurs* ante la imagen que encuadra el marco del parabrisas del vehículo, produciendo este cierta sensación de inquietud.

C.3.5. Tiempo subjetivo

Como hemos visto, en este punto del análisis, el reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del analista y este reconocimiento estará relacionado además con el concepto de *punctum* barthesiano.

Esta imagen transporta al investigador al centro de un asiento trasero de un viejo Seat, discurriendo por interminables carreteras secundarias de toda la geografía española. La visión a través del parabrisas del coche mostraba en ocasiones a jinetes a lomos de sus caballos, personas arrastrando asnos, o ganado transitando por el borde de la carretera, que desaparecían al dejarlos atrás.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Aunque no encontramos secuencialidad, el orden visual y las direcciones de lectura, así como la evidencia de que el coche y los milicianos a lomos de sus caballos avanzan en direcciones opuestas, aportan cierta narratividad a la construcción del tiempo de la representación.

C.3.7. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes en torno al tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

Consideraremos que Centelles construye en esta imagen el tiempo de la representación partiendo de la instantaneidad, pues la fracción del continuo temporal utilizada es mínima.

No obstante y dentro de esa construcción instantánea, se trata de una imagen con un alto grado de narratividad por el recorrido visual de la imagen, la carretera que cruzaremos, y los milicianos que dejaremos atrás.

C.4. Reflexión general

Nos encontramos ante una imagen construida en fuga, con una marcada perspectiva similar a la del ojo humano. Es una fotografía rítmica, por la repetición de elementos, y con alto grado de simetría. Los pesos visuales están equilibrados.

Al tener el marco del parabrisas tanta presencia en la imagen, podemos hablar de un espacio de la representación abierto y exterior, pero el fotógrafo y el espectador están situados en el espacio interior del coche, y observan la escena desde la seguridad que ofrece este espacio.

En la construcción del tiempo de la representación, hallamos un tiempo simbólico, relacionado con el nacimiento del cine, pues el modo en que Centelles compone la imagen evoca irremediablemente la experiencia que supone ver una película proyectada en una oscura sala de cine.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara queda por debajo de los ojos de los primeros personajes que aparecen. Esto engrandece de algún modo la figura de los milicianos montados en sus caballos. Cabe recordar el grado de compromiso que poseía Agustí Centelles con los valores de la República y su conocimiento de que sus fotografías, además de informar, iban a ser usadas con una función propagandística.

D.1.2. Actitud de los personajes

Los personajes simplemente han apartado sus caballos a ambos lados de la carretera para que el coche pueda pasar. No existe interpelación al espectador, pero sí una mirada de los soldados a caballo hacia el interior del coche, una mirada que remarca un fuera de campo homogéneo.

D.1.3. Calificadores

Como hemos comentado, el fotógrafo trata de ensalzar la heroica figura del miliciano, con su punto de vista ligeramente contrapicado, en un afán propagandístico y vinculado con su grado de compromiso con la causa republicana y en contra de la sublevación.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

Podríamos hablar en este punto de una intención por parte de Centelles de borrado de la huella de la existencia del propio dispositivo fotográfico. Al encontrarse en el interior de un vehículo, podemos interpretar que las miradas hacia cámara de los milicianos, no lo son tanto, sino que en realidad miran al propio coche que a ellos se acerca.

D.1.5. Marcas textuales

No se aprecian marcas textuales evidentes, más allá de la propia experimentación al enmarcar la imagen con la carrocería del coche. Centelles fue un fotógrafo preocupado por la innovación del lenguaje fotográfico e influenciado por las vanguardias. No dudó en utilizar este recurso en varias de sus imágenes, así como enmarcar dentro de sus composiciones con ventanas. Podríamos considerar también una marca textual el uso de la figura icónica del miliciano en sus imágenes, y el punto de vista ligeramente contrapicado elegido para representarlo, para ensalzarlo.

D.1.6. Miradas de los personajes

Algunos de los primeros jinetes, miran hacia cámara, aunque probablemente estén mirando en realidad al vehículo, y no hayan advertido, debido al contraste lumínico, la presencia del fotógrafo. El cuarto miliciano de la fila de la izquierda, que porta una gorra que podríamos asociar a su rango, mira hacia el final de la fila, probablemente asegurándose de que el resto de jinetes están ordenándose en los arcones de la carretera.

D.1.7. Enunciación

Los signos mantienen en la imagen una contigüidad física con sus referentes reales; estaríamos hablando de una estrategia enunciativa de carácter metonímico. Es probable que lo artificioso del uso del parabrisas como marco, no favorezca esta estrategia, por convertir el espacio exterior y los personajes en una mera representación, casi de carácter cinematográfico o teatral.

D.1.8. Relaciones intertextuales

No se aprecian relaciones textuales demasiado evidentes. De todos modos, y si entramos en posibles relaciones mucho más sutiles, en el marco teórico del presente trabajo, se ha hablado sobre la pasión que Centelles tenía por el cine. En ciertos aspectos, esta imagen puede evocar la experiencia cinematográfica por excelencia, el visionado de una película en una sala de cine. En 1938, no existía otra manera de ver una película que la oscura sala de cine con la iluminada pantalla rectangular. En esta imagen, el fotógrafo sitúa al espectador en ese recinto oscuro, el coche. Un coche que se transforma en una sala de proyección donde una realidad cercana pero lejana, deviene en un espectáculo proyectado a través del parabrisas como si de una película cinematográfica se tratara.

D.1.9. Otros

No encontramos otros aspectos relacionados con la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

El punto de vista físico, ligeramente contrapicado, revela una intención del autor de presentar la figura del miliciano a caballo como heroica. Como apunta Mónica Morales en su reflexión sobre la construcción visual del miliciano a partir de las imágenes del fotógrafo:

“Es claro que Centelles construye un discurso visual a su modo, ya sea por orden expresa de la Generalitat o por convicción personal. Lo interesante es observar cómo se vale de encuadres, ángulos, planos y composiciones estéticas, es decir, sus conocimientos técnicos y estéticos, para la construcción de una figura heroica, valiente, cordial y empática del republicano. Enalteciendo el estereotipo del republicano dentro de un contexto “natural” construido de acuerdo a lo que “debía ser”, y por tanto proyectar esa imagen a nivel mediático”³⁴².

³⁴² MORALES, M. *Op. cit.* Pág. 171

Existen miradas hacia la cámara de algunos personajes, pero no llegan a establecer una relación con el espectador demasiado clara, ya que está situada en el interior del vehículo, y este le sirve de obstáculo, ocultando la presencia del dispositivo.

D.2. Interpretación global del texto

La imagen *Frente de Aragón, Republicanos* de Agustí Centelles muestra, a través del parabrisas de un vehículo, dos largas filas de milicianos republicanos a caballo que terminan en un grupo desorganizado y polvoriento, situado cerca del centro óptico de la imagen.

El marco negro y pesado que genera el oscuro interior del vehículo, deja ver un avance de la caballería republicana, representada como heroica. Este marco fuerza esa idea de representación y sitúa al observador como un mero espectador de lo que está ocurriendo *ahí fuera*, distanciándolo de algún modo de los sujetos fotografiados. El reencuadre lo convierte en un *voyeur*, que mira sin ser visto la escena.

Imágenes de *El mar*

11.7. Imagen del plano de la mujer llorando



Figura 84. Fotograma de *El mar* (A. Villaronga, 2000).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

El mar. Primera secuencia. Un niño ve cómo una mujer llora a su marido muerto.

A.1.2. Autor

Dirigido por Agustí Villaronga. El director de fotografía es Jaume Peracaula.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

2000.

A.1.5. Procedencia de la imagen

DVD edición *Caja Agustí Villaronga*. Cameo/Massa d'Or.

A.1.6. Género y subgéneros

Cine de ficción. Drama.

A.1.7. Movimiento

Cine de autor.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro o color

Color.

A.2.2. Formato

16:9. Cine.

A.2.3. Cámara utilizada

Arriflex BL 35 mm.

A.2.4. Soporte

Película cinematográfica.

A.2.5. Objetivo utilizado

Objetivo normal, quizá un angular pero contenido.

A.2.6. Otras informaciones de interés

Plano perteneciente a la secuencia de arranque del filme. Un niño, Manuel Tur (David Lozano), observa a una mujer arrodillada llorando a un muerto. Es la madre de su amigo Pau,

y llora desconsolada mientras desvisten el cuerpo sin vida de su marido, que ha recibido dos disparos.

La película comienza con los títulos de crédito y, después, continúa con un plano cenital del joven Manuel Tur (Bruno Bergonzoni), tumbado en una bañera y herido. Su voz, en off mientras mira fijamente a cámara, reza: “Esta obsesión por la sangre de Cristo, por la pasión, por Satanás... El hablar velozmente como si me incendiara... Estar vivo, y mirar como si ya me hubiesen enterrado, comenzó aquel año, en el mes de agosto...”. La cámara se acerca a su pupila y allí funde el primer plano de la secuencia inicial. Este plano es en blanco y negro, y progresivamente cambia a color. El niño Manuel Tur reza arrodillado junto a su madre cuando su padre irrumpe en la casa y cuenta a su madre que un hombre ha aparecido muerto. Manuel lo escucha y corre por las calles del pueblo hasta que presencia la escena descrita. Se trata de una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Blai Bonet.

A.3. Datos biográficos y críticos

Debido a que tanto los hechos biográficos relevantes como los comentarios críticos sobre el autor están ampliamente desarrollados en el cuerpo teórico del trabajo, entendemos que no procede esta parte del análisis.

No obstante, hallamos una cita de Manuel Nicolás que creemos contextualiza el plano:

“Pero lo siniestro emergerá con una extremada violencia en dos situaciones especulares de crimen y suicidio: la incluida en el prólogo donde el niño Pau asesina a Julià y luego se suicida; y la del final del film, en la que Manuel Tur asesina a Ramallo y luego se suicida. La intensidad de esta última explosión de violencia será aún mayor teniendo en cuenta que vendrá precedida del brutal asesinato de Eugeni a manos de Ramallo. El mecanismo es claro: el que mata, es el siguiente en morir. Pero la causa última del mal que habita entre los protagonistas del film no depende de su libre albedrío, sino de su destino. De un destino unido irremisiblemente al verano de 1936: *No recordéis, Señor, vuestro juicio encendido. Recordad que hemos sido criaturas de la guerra*”³⁴³.

³⁴³ NICOLÁS, M. “Criaturas de la guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo” en *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, Vol. 23, nº 2, 2013. Pág. 56

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

El plano nos muestra la espalda del niño, Manuel Tur, que observa a una mujer arrodillada llorando la muerte de un hombre, que yace desnudo tendido en el suelo. Un hombre está terminando de quitarle el pantalón. En la mano, la mujer porta un pañuelo, con el que se tapa la cara. Detrás y alrededor, un grupo de personas lloran y se lamentan.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

No se aprecia grano fotográfico. La cara de dolor de la mujer, supone un importante punto de interés. La mirada del niño, de espaldas a cámara, dirige la atención hacia este punto.

B.2.2. La línea

Predominan las líneas horizontales, algunas ligeramente inclinadas, marcadas por los escalones, el propio cuerpo sin vida y el muro del fondo, que aportan materialismo al plano. Por otro lado, las figuras de los personajes marcan de forma secundaria líneas verticales.



Figura 85. Líneas sobre el fotograma.

B.2.3. Plano(s)/espacio

Encontramos cuatro planos. El plano formado por la espalda del niño, dos planos horizontales marcados por los escalones, y otro –esta vez paralelo al plano focal– que cierra la escena a modo de muro. El segundo escalón, donde se encuentra el cadáver y los personajes, es el plano de mayor relevancia.

B.2.4. Escala

Aunque podríamos hablar de un plano general *a priori*, es necesario realizar una precisión si tomamos como referencia la figura del niño. El personaje ocupa gran parte del encuadre, al encontrarse cerca de la cámara, fotografiado de espaldas. Estaríamos entonces ante un plano americano. Aunque el plano general representa con cierta distancia a la mujer que llora al cadáver y los demás personajes, situando al personaje tan cerca que el espectador *ve más de lo que el niño ve*, llegando a un alto grado de identificación emocional con Manuel, pues observa la relación de este con el suceso que tiene delante.

B.2.5. Forma

La mujer y el fallecido en el suelo forman un triángulo, aunque los elementos que lo rodean le dan una forma poligonal. El jersey gris de Manuel forma en el encuadre un rectángulo.



Figura 86. Formas sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

No se aprecia textura muy marcada, más allá de la generada por el grano de la película cinematográfica en color, probablemente de baja o media sensibilidad. También posee cierta relevancia la áspera textura de la piedra donde los personajes están situados, y, en menor medida, la textura de la ropa del niño.

B.2.7. Nitidez de la imagen

Se trata de un plano con gran profundidad de campo, pues tenemos al niño enfocado en primer plano, y la escena con la mujer llorando en segundo plano, y por último, el fondo también.

B.2.8. Iluminación

La iluminación parece natural, aunque probablemente posea apoyos de luz artificial (sin que sea perceptible) y elementos como reflectores y difusores, práctica muy extendida en la cinematografía de ficción.

B.2.9. Contraste

Posee un contraste medio y tanto las altas luces como las sombras son ricas en detalle.

B.2.10. Tonalidad·B/N·color

Aunque se trata de un plano en color, no se aprecia ninguna dominante en particular. No obstante, por la configuración del plano, tenemos una mancha muy presente de colores terrosos y grises, y otra menor de tonos verdes de las plantas de la parte superior derecha.

B.2.11. Otros

En cuanto al nivel morfológico, no se observan otros aspectos relevantes.

B.3. Reflexión general

No se aprecia grano fotográfico. Hallamos un punto de interés muy claro, la mujer que llora al cadáver. Un punto reforzado por la dirección de la mirada de Manuel, que está de espaldas a cámara. El plano posee gran profundidad de campo, y se trata de un exterior-día, en el cual la iluminación pretende ser natural. El contraste es medio.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

Al tratarse de un plano con mucha profundidad de campo, y situarse la acción en dos planos tan diferenciados, la perspectiva es muy marcada. La cámara está en una posición relativamente alta y el plano se toma algo picado, lo que ayuda a enfatizar esta sensación.

C.1.2. Ritmo

Las personas que están detrás y alrededor de la mujer que llora a su marido muerto, otorgan cierto ritmo a la imagen, aunque de una forma muy sutil. No estaríamos hablando de un plano con demasiado ritmo.

C.1.3. Tensión

A nivel compositivo nos hallamos ante un plano equilibrado aun siendo asimétrico, y sin una fuerte tensión *a priori*. Las líneas horizontales y la forma triangular de la mujer con el cadáver refuerzan esta idea.

No obstante, la mujer llorando el cuerpo desnudo de su marido y el niño presenciando esta escena, otorgan gran tensión al plano, aunque estaríamos hablando de una tensión *enunciativa*, pero no compositiva.

La fractura en las proporciones, con el niño de un tamaño mucho mayor que el resto de personajes, genera también cierta tensión compositiva.

C.1.4. Proporción

El niño, Manuel, en primer plano, posee un tamaño sensiblemente mayor que el resto de los personajes y elementos que se encuentran en la escena, situados en un plano sensiblemente alejado. Se produce, por tanto, una fractura en las proporciones, al ser Manuel representado con mayor tamaño en comparación a los otros personajes.

C.1.5. Distribución de pesos

El mayor peso se lo lleva el segundo plano, donde la mujer llora al cuerpo desnudo de su marido. Aunque el niño que presencia esta escena tenga un tamaño mayor, está de espaldas, y está ahí para que el espectador advierta que es testigo de estos hechos. De alguna manera, el gran tamaño de Manuel equilibra el gran peso que tiene el cadáver y los personajes que lo rodean.

C.1.6. Ley de tercios

El cuerpo sin vida está situado en uno de los puntos fuertes de la imagen, así como la figura de espaldas del niño. Podríamos considerar que el plano cumple las premisas clásicas de la composición.

C.1.7. Orden icónico

Estaríamos ante un plano con cierto equilibrio estático, profundo y de carácter realista. Es también asimétrico e irregular.

La mujer enlutada y sufriendo en sus carnes la muerte de un ser querido, se convierte en icono del horror de la guerra.

C.1.8. Recorrido Visual

La mirada del niño nos dirige claramente a esta desgarradora escena. Esa mirada es la que vertebra el recorrido que debemos hacer. Partimos del propio niño, para ir a la mujer que llora, al cadáver desnudo y, por último, al conjunto de personajes que rodean el cuerpo y a la mujer.

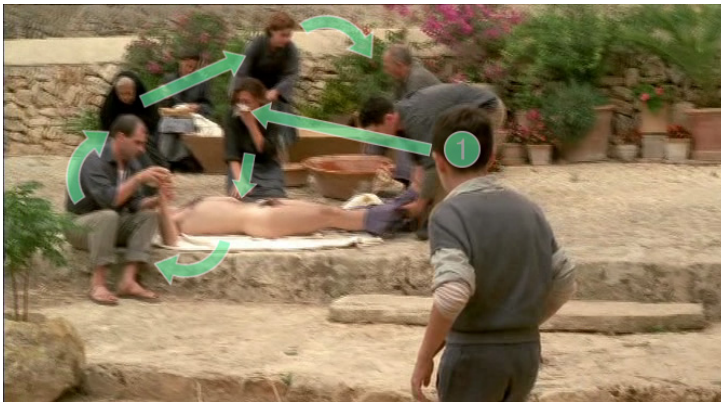


Figura 87. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Es una imagen de carácter básicamente estático, aunque la figura del niño ayude a dinamizarlo un poco.

C.1.10. Pose

Encontramos la pose inherente al cine de ficción. Todos los personajes ocupan un lugar preciso en el plano, configurándolo con sus posiciones.

C.1.11. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes referidos al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

Nos encontramos ante un plano de marcada perspectiva, apoyado en el gran tamaño que posee Manuel con respecto al resto de personajes, además de la posición elevada de la cámara y la toma en picado. No es un plano con gran ritmo, ni tensión compositiva, aunque la tensión que produce la escena que presencia el niño tiene gran relevancia dramática.

Partiendo de que se trata de una composición asimétrica, la distribución de pesos es equilibrada, y el recorrido visual muy claro, marcado por el vector de dirección de la mirada de Manuel. El plano posee un equilibrio estático, y los personajes posan, como suele ocurrir en la cinematografía de ficción, en el lugar preciso.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de Campo

Se trata de un plano compuesto y complejo, en el que todo ocurre dentro de este. No hay alusiones demasiado marcadas a lo que ocurre fuera de campo.

C.2.2. Abierto/cerrado

El muro que está en último término y la posición de la cámara elevada, algo picada, cierran claramente el espacio, atrapando al niño que observa la escena y al propio espectador. Sin embargo, al tratarse de un exterior deberíamos hablar de un espacio de la representación abierto.

C.2.3. Interior/exterior

En este punto del análisis ocurre algo similar al anterior. Nos hallamos claramente en un espacio de la representación exterior, pero la composición del plano y el punto de vista de la

cámara, que producen que seamos incapaces de ver más allá de piedras y muros, matizan ese espacio exterior convirtiéndolo en uno que no lo es tanto.

C.2.4. Concreto/abstracto

El espacio de la representación es concreto, pues se refiere a un determinado emplazamiento geográfico.

C.2.5. Profundo/plano

Nos encontramos ante un espacio de la representación profundo, aunque el muro del último término y la cámara ligeramente picada corten de golpe al final la sensación de profundidad.

C.2.6. Habitabilidad

Estamos ante un espacio habitable. No obstante, la áspera textura de la tierra y la piedra, produce cierta sensación de desasosiego.

C.2.7. Puesta en escena

En cine de ficción, casi siempre se realiza puesta en escena de los personajes y decorados. El caso que estamos analizando es un ejemplo claro de esta deliberada puesta en escena, pues los personajes están colocados en el plano con gran precisión, y cada uno realiza una acción y tiene una función en el plano.

C.2.8. Otros

No encontramos otros aspectos a destacar en la construcción del espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

Aunque nos encontramos ante un espacio de la representación exterior y abierto, el punto de vista y la propia construcción de este espacio lo cierran. El fuera de campo no posee especial relevancia.

La puesta en escena es precisa, los personajes ocupan sus lugares y realizan acciones que ayudan a configurar el espacio de la representación.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Debido al carácter de plano cinematográfico no podemos hablar de instantaneidad en el análisis.

C.3.2. Duración

El plano dura casi cinco segundos (2:11 – 2:16). Forma parte de una toma más larga en la que la cámara sigue al personaje que corre hacia el lugar donde se desarrolla la escena, que ocupa diecinueve segundos del filme (1:57 – 2:16).

C.3.3. Atemporalidad

Debido al atuendo, y a la dirección de arte en general del plano, no se trata de una imagen atemporal. Remite directamente a la época de la Guerra Civil. No obstante, el modo en que Villaronga representa esa muerte, posee cierto carácter atemporal. Desde el Renacimiento, hasta hoy en día, hemos visto esa representación de una madre –o esposa– llorando la muerte de un ser querido.

C.3.4. Tiempo simbólico

El tiempo de la representación evoca un tiempo simbólico, la infancia, más concretamente en tiempos de guerra. Manuel Tur escucha algo y quiere verlo con sus propios ojos pues, probablemente, no lo cree o necesita ser él quien lo vea. Se trata de un niño de diez años, que es, por naturaleza, curioso.

También el plano posee la capacidad de llevar al espectador a otro tiempo simbólico, el momento de la muerte.

C.3.5. Tiempo subjetivo

El plano evoca en el investigador un tiempo subjetivo, los días de la Guerra, con sus ajusticiamientos, represión y venganzas.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Como no puede ser de otro modo, el plano posee ciertas características de secuencialidad. Forma parte de la secuencia inicial del filme, que sirve como presentación de los personajes,

personajes que son *criaturas de la guerra*³⁴⁴, pues los acontecimientos vividos en su infancia en ese periodo bélico condicionarán y les acompañarán el resto de sus días.

C.3.7. Otros

No encontramos ningún elemento importante más, referido al tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

Se trata de un plano perfectamente ubicado temporalmente, por tanto no hablaremos de atemporalidad. Refiere a dos tiempos simbólicos, la infancia y el momento de una muerte.

C.4. Reflexión general

Estamos ante un plano de gran profundidad de campo, que configura una representación de marcada perspectiva. Siendo equilibrado y estático, solo la asimetría y la fractura en las proporciones –al encontrarse el personaje de espaldas tan cerca de la cámara y ocupar tanto espacio en el encuadre– producen tensión compositiva. La tensión narrativa es más que patente.

El muro cierra un espacio de la representación abierto y exterior, y el plano evoca sin remedio un tiempo simbólico: el momento de la muerte o los instantes que la suceden.

D. Nivel enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara está en una posición elevada y la toma es ligeramente picada. Este recurso enfatiza lo vulnerables y débiles que son los personajes, sobre todo la mujer que llora a su marido y los personajes que la rodean.

³⁴⁴ En *El mar*, al final de la etapa infantil de los personajes durante la Guerra Civil, que constituye el prólogo de la película, y sobre un plano de Manuel Tur en la bañera, la voz de este en *off*, reza: “Así empezamos a vivir, Señor. Esta fue nuestra primera tierra, las primeras raíces, la conciencia primera. No recordéis, Señor, vuestro juicio encendido. Recordad que hemos sido criaturas de la guerra. Que un día, el tiempo, nosotros no, nos volvió a juntar”.

D.1.2. Actitud de los personajes

Manuel Tur está ante una escena que ningún niño debería presenciar. Ver el cadáver del padre de su amigo, junto a su madre llorando le marcará de por vida. De algún modo, Manuel ha buscado enfrentarse a esta escena por la necesidad de verlo con sus propios ojos. Además, este evento, el asesinato del padre de Pau, su amigo, va a tener una serie de funestas consecuencias. La mujer llora desconsolada la pérdida de un ser querido y los otros personajes se lamentan y la ayudan a amortajar el cadáver.

D.1.3. Calificadores

Villaronga presenta a Manuel como un niño curioso que se pregunta por qué ha ocurrido esa desgracia. Está preocupado por su amigo Pau, que acaba de quedar huérfano de padre. La Guerra Civil les está robando su infancia. Y a Manuel, esos acontecimientos que está viviendo y que vivirá le marcarán para siempre.

La esposa que llora al cadáver de su marido es una mujer triste y está desesperada. Los hombres la ayudan con el cadáver con un gesto serio, y las mujeres que la rodean cosen tristes, pero de algún modo ausentes.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

El sujeto enunciador elimina toda huella de su existencia, estrategia muy utilizada en la cinematografía de ficción. Esto afianza la percepción de verosimilitud en el plano.

D.1.5. Marcas textuales

En la imagen se aprecian ciertas marcas textuales del autor. Agustí Villaronga utiliza en sus filmes muy a menudo la imagen del desnudo explícito masculino, y este plano no es una excepción. La idea y la representación visual de la muerte o sus consecuencias, es evidentemente uno de los temas que planean también sobre toda la obra de Villaronga.

En cuanto al desnudo explícito, en la entrevista original realizada para este trabajo, preguntado precisamente por la construcción estética de este plano, Villaronga respondió:

“Quizá la única diferencia está en el hecho de que haya dejado un cuerpo desnudo, mostrar el pene, que está ya pequeño, que ya no sirve para nada. Es el hecho de quitar los pantalones, creo que se

quitan en pantalla, eso es lo que le da una sensación más de pena, de estar acabado, es triste”³⁴⁵.

También podríamos considerar la utilización de personajes en edad infantil como una marca textual. De hecho, Company-Ramon y Pedraza en un artículo sobre *Pa negre*, en la que además traen a colación tres de las obras de Agustí Villaronga más destacadas, afirman que la figura de los niños es vital:

“En la primera parte de *El mar* (2000), heredera hasta cierto punto de *Tras el cristal* y precursora de *Pa negre*, la Guerra Civil estalla cuando los niños protagonistas tienen doce o trece años y están en la frontera de los juegos de muerte y de la imitación de los adultos. Los adultos matan, y también los pequeños se odian y se matarán, excepto la niña, futura monja angelical, porque para Villaronga las niñas pueden llegar a ser cómplices o desear a los muchachos, pero no se manchan de sangre fratricida”³⁴⁶.

D.1.6. Miradas de los personajes

El niño mira curioso, preocupado y extrañado la escena. La mujer mira a la cara del cadáver. El resto de personajes miran al suelo o cruzan sus miradas. No encontramos miradas a cámara, por tanto no hay interpelación clara al espectador. No obstante, al situar a Manuel de espaldas, cerca de la cámara, el espectador ve lo mismo que el niño observa, generando empatía e identificación con el personaje.

D.1.7. Enunciación

Agustí Villaronga utiliza este plano, y la secuencia a la que pertenece, para presentar a los personajes y para calificarlos de *criaturas de la guerra*. Estos personajes que al vivir en su infancia acontecimientos tan violentos, quedan marcados para siempre por ellos y de los cuales jamás van a poder escapar.

³⁴⁵ VILLARONGA, A. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.2.

³⁴⁶ COMPANY, J.M. y PEDRAZA, P. “Humillados y corrompidos” en *Tlaxcala*, 2010. Disponible en <<http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=2454>> [Última consulta 16 nov 2016]

D.1.8. Relaciones intertextuales

Aquí, quizá se encuentre la clave de todo este asunto. En el incluir a una mujer llorando a un muerto, de rodillas, con un pañuelo en la mano, y en una composición ciertamente similar a la que utilizó Centelles en su imagen *Bombardeo de Lérida* de 1937, encontramos una clara relación intertextual, casi de *mise en abyme*, donde el autor ha reproducido con cierta fidelidad la fotografía de Centelles. Por supuesto, la escena también evoca las representaciones pictóricas o escultóricas de *La Piedad*, aunque, al compartir de forma tan marcada el modo de representación con la imagen de Centelles, la relación intertextual más clara es esta.



Figura 88. Agustí Centelles. *Bombardeo de Lérida*. Lleida, 1937.



Figura 89. Sandro Botticelli. *La piedad con San Jerónimo, San Pablo y San Pedro*, 1492. Temple sobre tabla.

Es bien cierto que a lo largo de la historia del arte, y también de la historia del cine, las escenas de *La piedad* se han sucedido. Como ya hicieron, entre otros, Raoul Walsh en *The roaring twenties* (EEUU, 1939), Fritz Lang en *Der müde Tog* (Alemania, 1921) o Rossellini en *Roma, città aperta* (Italia, 1945), nos encontramos ante un modo de representar la muerte con gran tradición, que forma parte ya de nuestro *imaginario colectivo*.



Figura 90 / Figura 91. Fotogramas de *Los violentos años veinte* (*The roaring twenties*, R. Walsh, EEUU, 1939).



Figura 92. Fotograma de *Las tres luces* (*Der müde Tog*, F. Lang, Alemania, 1921).



Figura 93 / Figura 94. Fotogramas de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, R. Rossellini, Italia, 1945).

De todas las imágenes extraídas de la iconografía bíblica, es esta probablemente la que ha tenido mayor representación en la historia del cine. Se trata además de un motivo de gran fuerza dramática. Como afirma Jordi Balló, *La piedad* “tiene vocación de síntesis, porque suele resumir en un drama individual el sentimiento de una tragedia colectiva. Esta es la causa de que en las películas bélicas suele acompañar los momentos más dramáticos, aquellos en los que se manifiesta más crudamente su injusticia y su crueldad”³⁴⁷.

Además, encontramos además otra imagen de Centelles, también perteneciente al bombardeo de Lleida que, de algún modo, nos evoca una parte del plano analizado.



Figura 95. Agustí Centelles. *Bombardeo de Lérida*. Lleida, 1937.

³⁴⁷ BALLÓ, J. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 2000. Pág. 43

D.1.9. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes en torno a la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

Estamos ante un plano en el que la posición algo elevada de la cámara y la toma en un ángulo ligeramente picado, presentan a los personajes como vulnerables.

Villaronga nos presenta una escena desgarradora, que es presenciada por Manuel Tur, uno de los protagonistas del filme, en su infancia. Una infancia truncada por la guerra y por los acontecimientos que de ella se derivan.

Encontramos unas fuertes relaciones intertextuales con las representaciones pictóricas y escultóricas de la *Piedad*, y con algunas fotografías de Agustí Centelles.

D.2. Interpretación global del texto

El plano, de marcadas líneas horizontales, y gran profundidad, destila un estático equilibrio compositivo. Los pesos visuales se distribuyen armónicos. El recorrido visual es claro, marcado por la propia mirada del niño Manuel Tur, que, de espaldas a cámara, observa la escena curioso e incrédulo.

La puesta en escena, deliberadamente precisa, nos sitúa como espectadores en el lugar de Manuel, haciendo que irremediabilmente nos identifiquemos emocionalmente con el personaje.

Villaronga utiliza este plano para calificar al personaje: es uno de los acontecimientos que marcará para siempre la vida de Manuel. Muestra la inocencia de un niño que se perderá para siempre por los violentos actos que ha de presenciar. Además, esta muerte solo será la primera de las muchas que se van a suceder. El sujeto enunciador utiliza sus marcas textuales más características, la desnudez masculina explícita y el uso de personajes en edad infantil, para presentar a uno de sus protagonistas, una de sus *criaturas de la guerra*: niños que, una vez crezcan, no podrán desprenderse de los funestos acontecimientos que vivieron en su infancia.

11.8. Imagen del plano de los niños fumando



Figura 96. Fotograma *El mar* (A. Villaronga, 2000).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

Todos los apartados del nivel contextual referentes a los datos generales solo se incluyen en el primer análisis³⁴⁸ realizado a un plano de *El mar*, por resultar idénticos.

A.2. Parámetros técnicos

Los apartados pertenecientes a los parámetros técnicos blanco y negro / color (A.2.1.), formato y tamaño (A.2.2.), cámara utilizada (A.2.3.) y soporte (A.2.4.) solo se incluyen en el primer análisis³⁴⁹ de un plano de *El mar*, por resultar idénticos también.

A.2.5. Objetivo utilizado

Objetivo normal corto o angular.

³⁴⁸ Ver apartado 11.7 – A.1.

³⁴⁹ Ver apartado 11.7 – A.2.

A.2.6. Otras informaciones

El plano pertenece a la primera parte de la película que actúa como prólogo. En este prólogo se presenta a los personajes, un grupo de niños que sufren la Guerra Civil en su infancia, y viven una serie de acontecimientos violentos de funestas consecuencias, que los marcará para siempre.

En el plano, Andreu Ramallo (Nilo Mur) enciende un cigarrillo y trata de que Manuel Tur (David Lozano) fume con él. Manuel rechaza el cigarrillo.

Se encuentran en el cementerio, esperando a que aparezca, con más gente a la que van a fusilar, el asesino del padre de su amigo Pau.

A.3. Datos biográficos y críticos

Puesto que los datos biográficos y críticos están contenidos en el cuerpo teórico del trabajo, entendemos que no procede este punto del análisis.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Apoyados en un muro de nichos, dos niños están sentados. El que está en primer término, Ramallo, está encendiendo un cigarrillo. La escena es de un color muy azulado.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

Encontramos dos puntos clave en la primera lectura de esta imagen: por una parte, la llama del mechero y la cara del niño que está encendiendo el cigarrillo; y, por otra, la luz de una vela que ilumina un ramo de flores al fondo del pasillo. El grano fotográfico está presente, pero no es de un tamaño demasiado evidente.

B.2.2. La línea

Encontramos una sucesión de líneas verticales en el muro de nichos en el que los dos chicos se apoyan, así como dos líneas oblicuas que apuntan la fuga de la imagen. Las verticales aportan una direccionalidad descendente, mientras que las oblicuas, tensionan la composición.



Figura 97. Líneas sobre el fotograma.

B.2.3. Planos / Espacio

Podemos hablar de tres planos que conforman el espacio tridimensional. El plano del suelo, el plano del muro en fuga, y el plano del fondo a la derecha, paralelo al plano focal.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano conjunto. Los personajes ocupan gran parte del total del encuadre, y esto facilita que el espectador se identifique emocionalmente con ellos.

B.2.5. Forma

Las figuras principales forman un triángulo. También encontramos los cuadrados que forman los nichos, unos doce, dispuestos a modo de retícula en el plano que forma el muro. Estas dos formas geométricas, triángulo y cuadrado, tan evidentes, facilitan un rápido reconocimiento del plano.

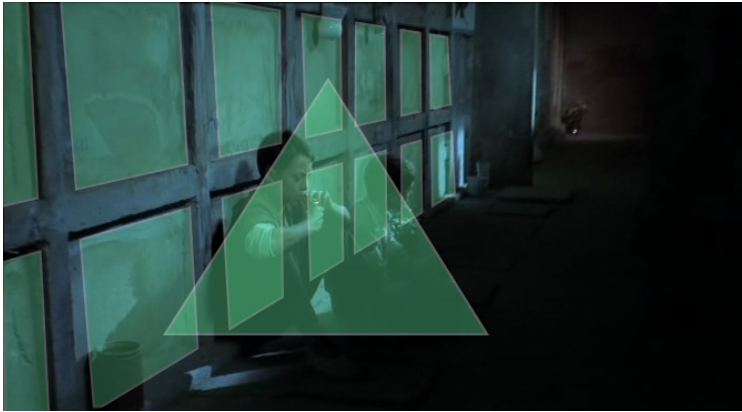


Figura 98. Formas sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

Aunque el grano fotográfico está presente, no hablamos de una textura excesivamente granulosa. La textura del cemento del muro posee gran relevancia, en este primer análisis morfológico, por estar muy presente la materialidad de este.

B.2.7. Nitidez de la imagen

El plano es nítido, posee bastante profundidad de campo.

B.2.8. Iluminación

La iluminación en este plano, un interior noche supuestamente iluminado por la luz de la luna, tiene gran importancia. Está conseguido a través del uso de luz artificial, teñida de azul, y produciendo unas sombras muy definidas. Predominan las sombras, y está bastante subexpuesto. Probablemente, la iluminación necesaria para que la cámara capte la escena y se cree una iluminación nocturna.

Esta iluminación en clave baja, con predominio de las sombras y en tono frío, aporta gran dramatismo al plano.

B.2.9. Contraste

El plano posee un contraste medio alto, con sombras muy oscuras, casi sin detalle, y una práctica ausencia de *altas luces*.

B.2.10. Tonalidad·B/N·color

A excepción del cuadrante superior derecho, en el que vemos cómo en el fondo una vela ilumina un ramo de flores, el tono de la imagen es muy frío, teñido fuertemente de azul.

B.2.11. Otros

No hallamos otros aspectos relevantes a comentar.

B.3. Reflexión general

Se trata de un interior-noche. La *supuesta luz de la luna* ilumina a dos chicos que sentados en un rincón de un cementerio comparten un cigarrillo, mientras mantienen una breve conversación. La tonalidad es muy fría, teñida de un intenso azul. Encontramos un punto de interés principal, el que forman el cigarrillo y la cara de Ramallo. Las líneas refuerzan este punto.

Los personajes ocupan bastante espacio en el encuadre, ya que se trata de un plano conjunto, y eso permite cierta empatía con ellos.

Hay un predominio de líneas verticales, que aportan espiritualidad y oblicuas, que tensionan el plano. El plano, contrastado y donde dominan las sombras muy cerradas, está cargado de dramatismo.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La perspectiva es muy marcada, pues el plano formado por la pared acentúa la sensación de fuga.

C.1.2. Ritmo

Aunque no debemos hablar de una composición rítmica, la sucesión de los cuadrados, que forman los nichos en el muro, dota al plano de algo de ritmo. Ocurre lo mismo con la sucesión de líneas verticales que estos forman.

C.1.3. Tensión

La representación de la perspectiva en fuga, las líneas oblicuas y los espacios de sombras muy cerradas dotan al plano de tensión compositiva.

C.1.4. Proporción

El uso de un objetivo angular supone una cierta desproporción de los elementos entre ellos y con respecto al espacio. Sin embargo, al no tratarse de un angular extremo, no se produce una fractura demasiado exagerada en las proporciones. Así pues, se representa las proporciones con cierto parecido a como las percibe el ojo humano.

C.1.5. Distribución de pesos

El chico de primer término es el que más peso visual tiene en el plano, pues está completamente iluminado. Le sigue en peso el otro chico que está más en sombra. La pared con los nichos y la zona de sombra delante de ellos, también, poseen bastante peso visual, llegando a equilibrarse entre ellos.

C.1.6. Ley de tercios

El plano cumple con la ley de tercios, pues la cabeza del chico de primer término coincide con uno de los puntos fuertes del plano.

C.1.7. Orden icónico

Se trata de una imagen equilibrada, asimétrica y compleja. Es profunda y aguda.

C.1.8. Recorrido Visual

Comenzamos la lectura del plano en la figura del chico que está encendiendo el cigarrillo, para seguir hacia el otro chico, la pared de nichos, hasta llegar al fondo del pasillo y acabar en la masa negra de la esquina inferior derecha.

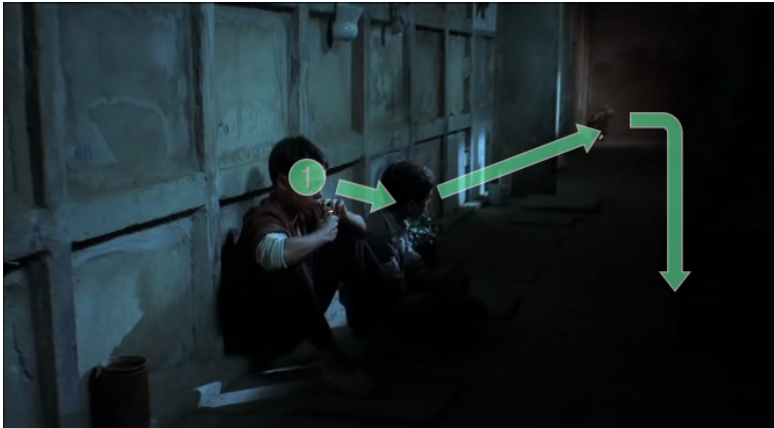


Figura 99. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de un plano estático.

C.1.10. Pose

Encontramos la pose necesaria en una producción cinematográfica de ficción.

C.1.11. Otros

No encontramos otros aspectos en cuanto al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

Estamos ante un plano de marcada perspectiva en fuga, con cierto ritmo debido a la retícula que forman los nichos y con una carga de tensión compositiva, dada por la predominancia de líneas oblicuas, la citada fuga, y las zonas oscuras.

El plano es equilibrado en la distribución de pesos, y estático.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de Campo

En este plano, el espacio fuera de campo no es relevante. Quizá el hueco por el que entra la luz sea lo más interesante que encontramos, con respecto a una marca del fuera de campo.

C.2.2. Abierto/cerrado

En este punto cabe matizar, pues se trata de un espacio cerrado quizá por estar cubierto y casi rodeado completamente por paredes, pero a la vez es abierto, pues hay un gran hueco por el que entra mucha luz, y no posee cristales ni cierre de ningún tipo.

C.2.3. Interior/exterior

Al igual que en el punto anterior, aunque en una perspectiva cinematográfica hablaríamos de un interior-noche, nos hallamos ante un interior muy abierto.

C.2.4. Concreto/abstracto

El espacio es concreto, pues se trata de un lugar reconocible: un cementerio. Sin embargo, el espacio de la representación y el tratamiento de la iluminación crea un espacio cargado de simbolismo.

C.2.5. Profundo/plano

El plano muestra un espacio de la representación de gran profundidad.

C.2.6. Habitabilidad

Se trata de un espacio habitable. Ahora bien el frío cemento de los nichos, podría considerarse incómodo e inhóspito.

C.2.7. Puesta en escena.

Al tratarse de cine de ficción, hay una puesta en escena muy estudiada. Los personajes ocupan un espacio preciso en el encuadre y sus acciones y movimientos están perfectamente preparados.

C.2.8. Otros

No encontramos más elementos reseñables en torno al espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

Estamos ante un espacio de la representación interior y cerrado *a priori*, pues en un análisis en profundidad se trata de un espacio en un nivel inferior de un cementerio, abierto por una parte.

Al tratarse de un cementerio, podemos hablar de un espacio habitable pero inhóspito. El espacio fuera de campo carece prácticamente de relevancia.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Al tratarse de un plano cinematográfico, no podemos hablar de instantaneidad.

C.3.2. Duración

Se trata de un plano duradero, de unos trece segundos (4:07 – 4:20). Pertenece a una toma aún más larga, unos veinte segundos (4:00 – 4:20) con un movimiento de grúa que reencuadra hasta el plano analizado, acercándose a los personajes.

C.3.3. Atemporalidad

El vestuario de los chicos ayuda a situar temporalmente el plano, por tanto, no podremos hablar de atemporalidad. Por otro lado, la acción que Villaronga representa posee cierto carácter atemporal: unos niños que, lejos de la mirada de los adultos, encienden un cigarrillo.

C.3.4. Tiempo simbólico

El plano evoca un tiempo simbólico, la infancia, más concretamente la infancia en tiempos de guerra y en esos momentos los niños gozan de gran libertad, pues sus padres están muy preocupados por el propio conflicto que están viviendo. Muchos niños, además, vivieron el conflicto como unas largas vacaciones³⁵⁰, pues sus escuelas cerraron durante todo o parte del tiempo que duró la Guerra.

³⁵⁰ El propio Luis García Berlanga (1921-2010), que vivió la Guerra Civil en su adolescencia, afirma sobre esta: "La viví maravillosamente, si se puede decir así. Había persecuciones, muertes, pero, fíjate, en medio de aquel caos yo sentía que estaba viviendo unas largas vacaciones. Descubrí que eran los amigos, aprendí a encontrar felicidad en los libros..." Fragmento extraído de una entrevista al director valenciano publicada en el diario *El país*, el 14 de noviembre de 2007. Fuente: CRUZ, J. "Entrevista: Luis García Berlanga" en *El país*, 14 de noviembre de 2007. Disponible en http://elpais.com/diario/2007/11/14/cultura/1194994805_850215.html [Última consulta 19 nov 2016]

C.3.5. Tiempo subjetivo

El cigarrillo que el Ramallo sujeta torpemente se convierte en *punctum* del plano. Describiendo perfectamente un tiempo subjetivo para el analista: el primer cigarro consumido de forma clandestina en la niñez.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Aparte de la evidente secuencialidad implícita en el análisis, al tratarse de un plano cinematográfico, es evidente que existe gran nivel de narratividad en el plano. Villaronga construye los personajes a través de pequeños detalles como este, que los personajes viven en su infancia. Manuel rechaza el cigarro, mostrando que es un chico con gran sentido de la moral, y es insultado por el descarado y procaz Ramallo por ello.

C.3.7. Otros

No encontramos otros aspectos de interés en el análisis del tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

Nos hallamos ante un plano que evoca un tiempo simbólico, la libertad de la que gozan los niños en tiempo de guerra, al estar sus padres atrapados por el conflicto bélico.

C.4. Reflexión general

El plano, representado en marcada perspectiva, está cargado de tensión compositiva, de la que son en gran medida culpables las líneas oblicuas que marca la pared de nichos en fuga. Se trata de un plano equilibrado y estático.

El espacio de la representación es profundo, y aunque se trata de un espacio interior y cerrado, encontramos una gran abertura que lo comunica con el exterior.

D. Nivel enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara está ligeramente elevada y el ángulo de la toma es algo picado, aunque de forma sutil. Esta característica refuerza la fragilidad de los personajes.

D.1.2. Actitud de los personajes

Los personajes actúan como si no fueran niños, hablan y se comportan como adultos. Ramallo ofrece el cigarrillo que está fumando a Tur, que lo rechaza, y lo insulta diciéndole “¡Venga! Que parece que no tengas nada entre las piernas”.

Un diálogo que adelanta el conflicto sexual que vivirá Manuel Tur.

D.1.3. Calificadores

Villaronga presenta a Ramallo como temerario, valiente y directo, llegando a ser en ocasiones cruel con su amigo Tur, al que no obstante quiere mucho. Sin embargo Tur es más frágil, y posee un mundo interior más oscuro y complejo.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

Como es característico en la cinematografía de ficción, el sujeto enunciativo borra las huellas de su existencia, otorgando al plano cierta verosimilitud.

D.1.5. Marcas textuales

Los niños en la obra de Villaronga son figuras que poseen mucha importancia. En ese sentido Pilar Pedraza afirma que “se ha dicho repetidamente que el cine de Villaronga es un cine de niños. No deja de ser cierto, pero hay que matizarlo”. Pedraza trata de desvincular el *cine de niños* de Villaronga del cine *con niño* que se realizó en España a partir de los años cincuenta, argumentando que:

“los niños de Villaronga son personas y están en la línea dura *rosselliniana*, (...) se apedrean, matan, son asesinados ante nuestros ojos, se suicidan. Diríamos erróneamente que son tratados por el director como pequeños adultos, pero somos nosotros los que

tratamos a los niños como discapacitados. *El niño ve. No es un imbécil*, dice Villaronga³⁵¹.

La muerte es otro de los temas que ronda el grueso del trabajo del director. Podríamos considerar estos elementos, la muerte y los niños, marcas textuales.

D.1.6. Miradas de los personajes

Los personajes, como norma del hacer cinematográfico de la narrativa de ficción, no miran directamente a cámara. De hecho, en este plano, tampoco se miran entre ellos, miran al frente o al suelo, con actitud adulta.

D.1.7. Enunciación

Agustí Villaronga utiliza este plano como ayuda para construir los personajes. A través de una sucesión de pequeños –y grandes– acontecimientos que estos niños viven en su infancia, se configurarán psicológicamente para el resto de su vida.

D.1.8. Relaciones intertextuales

La construcción del plano nos lleva irremediabilmente a la fotografía de Agustí Centelles *Pillos fumando*, en la que se muestra dos niños apoyados en un muro encendiéndose un cigarro.



Figura 100. Agustí Centelles. *Pillos fumando*. Barcelona, 1937.

³⁵¹ PEDRAZA, P. *Op. cit.* Págs. 21-22

D.1.9. Otros

No encontramos más aspectos relevantes a analizar en la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

La cámara, ligeramente elevada y picada, muestra lo frágiles e indefensos que se encuentran los personajes. Ramallo y Tur actúan como adultos, tanto con la acción que están realizando, como con las palabras que utilizan, y con sus miradas.

Villaronga, a través de la acción que representa, nos está adelantando matices de la psicología de estos personajes, Ramallo y Tur de adultos.

D.2. Reflexión general

Estamos ante un plano con líneas oblicuas que aportan tensión compositiva y verticales muy marcadas. La escala nos identifica emocionalmente con Ramallo y Tur, dos niños que sufren la guerra y que cargarán el resto de sus vidas con las consecuencias de estas vivencias.

El espacio de la representación, oscuro y frío, se torna inhóspito, pero aunque se trate de un espacio interior y cerrado, hay una una abertura por la que los personajes presenciarán otra escena, que los marcará para siempre, el fusilamiento, sin juicio, de cinco hombres del pueblo.

El tiempo simbólico al que alude el plano es la infancia en tiempos de guerra, un tiempo en que los niños gozan de cierta libertad libertad, pues sus mayores no solo están preocupados por su crianza, sino por el conflicto histórico que están viviendo.

Villaronga utiliza estos pequeños detalles para construir a los personajes, mostrando ya a Ramallo como fuerte y temerario, y a Tur como un atormentado y en permanente conflicto con su fe, sus pasiones, y las consecuencias de los acontecimientos vividos.

11.9. Imagen del plano del fusilamiento



Figura 101. Fotograma *El mar* (A. Villaronga, 2000).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

Todos los apartados del nivel contextual referentes a los datos generales solo se incluyen en el primer análisis³⁵² realizado a un plano de *El mar*, por resultar idénticos.

A.2. Parámetros técnicos

Los apartados pertenecientes a los parámetros técnicos blanco y negro / color (A.2.1.), formato y tamaño (A.2.2.), cámara utilizada (A.2.3.) y soporte (A.2.4.) solo se incluyen en el primer análisis³⁵³ de un plano de *El mar*, por resultar idénticos también.

A.2.5. Objetivo utilizado Objetivo normal corto o angular contenido.

A.2.6. Otras informaciones

³⁵² Ver apartado 11.7 – A.1.

³⁵³ Ver apartado 11.7 – A.2.

El padre de Pau ha sido asesinado la noche anterior. Ramallo sabe que el padre de Julià Ballester organiza fusilamientos en la tapia del cementerio por las noches, y lleva allí a Pau y Tur, sus amigos.

Escondidos, presencian como el padre de Julià humilla a cinco hombres, y ordena su fusilamiento.

Se trata de una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Blai Bonet.

A.3. Datos biográficos y críticos

Los datos biográficos de los autores, así como los comentarios críticos están ampliamente desarrollados en el cuerpo teórico del presente trabajo.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

En la oscuridad de la noche en un cementerio, un pelotón de cinco hombres, dando la espalda a cámara, se disponen a fusilar a otros cinco, que están delante de un muro. Tres de ellos tienen los ojos vendados. Hay otro hombre, a la derecha, que va a dar la orden de disparar.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El grano fotográfico no posee especial relevancia. La cuarta y quinta cabezas de los hombres que van a ser fusilados serán los puntos de mayor interés en la imagen; estos puntos están apoyados por los vectores de dirección que marcan las líneas oblicuas del plano.

B.2.2. La línea

Hay en el plano un juego entre las líneas horizontales de la tapia y la de primer término, las verticales del poste de la izquierda y la lápida de la derecha, así como las que marcan los personajes, y las oblicuas que fugan hacia el pelotón de fusilamiento y los fusilados, que aportan tensión compositiva y direccionan hacia los personajes.



Figura 102. Líneas sobre el fotograma.

B.2.3. Planos / Espacio

Encontramos tres planos: el suelo, y los nichos de la derecha, que en dos niveles fugan hacia la primera línea de hombres; los que van a disparar, que formarían el siguiente plano y termina en el plano que forman los hombres que van a ser fusilados y el muro.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano general, los personajes ocupan poco espacio en el encuadre. Esto dificulta de algún modo el vínculo emocional con los personajes.

B.2.5. Forma

La masa de hombres forma un rectángulo, apoyado sobre un trapecio que forma el suelo e insertado en otro rectángulo más ancho, el muro. Hay un triángulo en la parte derecha del plano. Todas estas formas tan presentes formalmente acaban derivando en un plano de carácter muy reconocible.



Figura 103. Formas sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

Aunque ya hemos visto que el grano fotográfico no está demasiado presente, el cemento del camposanto y, sobre todo, el muro proporcionan a la fotografía una cualidad táctil siniestra.

B.2.7. Nitidez de la imagen

La imagen es nítida, estamos ante un plano con gran profundidad de campo.

B.2.8. Iluminación

Se trata de un exterior-noche. Con un alto grado de subexposición, en clave muy baja, se supone que es la luna la que ilumina la escena. No obstante, esa luz de la luna está conseguida con luz artificial, y encontramos además una luz diferente, dura y menos fría que hace visible al grupo que va a ser fusilado. Esta luz no tiene justificación diegética.

B.2.9. Contraste

La imagen es de alto contraste, con las zonas subexpuestas muy oscuras. Tanto ese contraste, como la subexposición general del plano, contribuyen al dramatismo de la imagen.

B.2.10. Tonalidad·B/N·color

Predomina en el plano una tonalidad azulada, que torna muy frío el tono de la imagen.

B.2.11. Otros

No encontramos ninguna otra cuestión morfológica relevante.

B.3. Reflexión general

El plano, un exterior-noche, que representa un fusilamiento en un cementerio, está teñido de azul y los hombres, divididos principalmente en dos grupos, las víctimas y los verdugos, ocupan el centro del plano. Las líneas oblicuas que forman las tumbas, en fuga, aportan tensión al plano.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

Las líneas de fuga presentes en el plano y la diferencia de tamaños en este, así como los planos que se van intersecando, marcan en alto grado la percepción de la perspectiva.

C.1.2. Ritmo

La periodicidad y la estructuración, que se muestra en este plano debido a la repetición de las figuras humanas y su disposición, configuran un plano rítmico.

C.1.3. Tensión

Las líneas oblicuas que predominan en el plano aportan gran tensión compositiva. No obstante, aunque en esta parte del análisis nos referimos a la composición, es imposible olvidar lo que representa el plano: se está preparando un fusilamiento, con nocturnidad y sin juicio previo, en plena Guerra Civil.

C.1.4. Proporción

Los dos grupos de hombres están proporcionados entre sí. Sin embargo, el hombre situado más a la derecha y que va a ordenar el disparo se percibe más grande, debido a que está en una posición más elevada. El conjunto de los hombres es muy pequeño con respecto a lo que observamos en primer término en el plano.

C.1.5. Distribución de pesos

Los pesos visuales están muy repartidos en el plano, aunque podríamos decir que los hombres que van a ser fusilados y el que ordenará su fusilamiento, poseen mayor peso que el resto. Aunque son varios personajes, el pelotón de fusilamiento y los hombres que van a ser fusilados se perciben casi como un todo, y las líneas de dirección que marca la fuga del espacio refuerzan el peso de este conjunto.

C.1.6. Ley de tercios

El grupo de hombres está situado entre los dos puntos fuertes superiores: este plano cumple la ley de tercios.

C.1.7. Orden icónico

Nos encontramos ante un plano equilibrado, prácticamente simétrico, regular y complejo. Hallamos profusión de elementos, y la dramática luz distorsiona en gran medida la realidad.

C.1.8. Recorrido Visual

Las líneas oblicuas que marca la fuga del espacio actúan como vectores de dirección que nos llevan al grupo de personajes. Una vez allí, la mirada del hombre que va a dar la orden, nos dirige hacia el grupo de los que van a ser fusilados. Recorremos después las espaldas en sombra de los que van a disparar, para terminar fijándonos en los detalles del propio escenario.



Figura 104. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de un plano estático, aunque la fuerte presencia de las líneas oblicuas que marca el espacio no ayudan. Al final son la simetría y la ubicación centrada del grupo de personajes los elementos que articulan esa estaticidad que destila.

C.1.10. Pose

Hallamos en el plano la pose inherente al cine de ficción.

C.1.11. Otros

No encontramos otros aspectos destacables.

C.1.12. Comentarios

Estamos ante un plano prácticamente simétrico y estático. La composición en marcada perspectiva, posee ritmo, por la repetición de personajes, y está cargada de tensión, dada por las líneas oblicuas que nos llevan hacia el lugar del encuadre donde se desarrolla la acción, y sus características narrativas.

El mayor peso visual se lo lleva también ese grupo de personajes, situados además entre los puntos fuertes del plano.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo / Fuera de Campo

Al encontrarnos ante un plano subjetivo, el espacio fuera de campo más relevante serían los propios niños que van a presenciar el fusilamiento.

C.2.2. Abierto/cerrado

Nos encontramos en un espacio cerrado, aunque no esté cubierto. El muro del fondo y el pasillo que nos lleva irremediabilmente hacia los hombres, nos indican que no hay salida.

C.2.3. Interior/exterior

El espacio de la representación es exterior.

C.2.4. Concreto/abstracto

Se trata de un espacio concreto, hay indicios suficientes para reconocer el lugar. No obstante, al estar en un cementerio en plena noche, y gracias al dramatismo de la luz y el alto grado de subexposición, con grandes zonas de la imagen completamente negras, se logra la construcción de un espacio de la representación con gran carga simbólica.

C.2.5. Profundo / Plano

Es un espacio de la representación profundo, solo el plano del infranqueable muro, detrás de los hombres que van a ser fusilados, tiene la función de atajar esa profundidad.

C.2.6. Habitabilidad

El espacio es habitable. No obstante, el mero hecho de estar situado en un camposanto, y de noche, vuelve el espacio incómodo y tenebroso. El tratamiento de la luz apoya esta tesis, otorgándole un carácter angustioso.

C.2.7. Puesta en escena

En el plano observamos la puesta en escena propia de una producción cinematográfica. La propia construcción del espacio de la representación, junto al lugar que ocupan los personajes es precisa y denota una minuciosa intención compositiva a la hora de filmar el plano.

C.2.8. Otros

No encontramos más aspectos de especial relieve en torno a la construcción del espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

Aunque se trate de un plano subjetivo, el espacio fuera de campo no parece de especial trascendencia. Estamos ante un espacio de la representación cerrado, aunque exterior al no estar cubierto.

La fría iluminación dramática y tenebrosa ayuda a restar concreción al espacio, tornándolo simbólico y en cierta medida abstracto y por ello también inhóspito.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Estar analizando un plano cinematográfico nos impide, cómo no, hablar de instantaneidad.

C.3.2. Duración

No se trata de un plano demasiado duradero, unos cinco segundos (7:32 – 7:37).

C.3.3. Atemporalidad

El vestuario de los personajes y la naturaleza de la propia acción, un fusilamiento nocturno en el muro de un cementerio, nos sitúa temporalmente en la Guerra Civil o la inmediata posguerra.

C.3.4. Tiempo simbólico

El plano evoca un tiempo simbólico, una época de guerra, en la que los violentos ajusticiamientos sin derecho a defenderse en un juicio justo se suceden. Al tratarse de un plano subjetivo en el que los personajes Pau y Ramallo miran, podría trasladarse también a la infancia en tiempos de guerra.

C.3.5. Tiempo subjetivo

Apuntar que el tiempo subjetivo que sugiere este plano sea el propio que trata de representar, la Guerra Civil española, aunque subjetivamente, el cementerio alude a la propia muerte de un ser querido, y el último adiós.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Además de la evidente secuencialidad que implica un plano cinematográfico en el montaje global de una secuencia, el plano está insertado, en montaje alterno, con detalles del propio fusilamiento y con planos que muestran lo que los niños están viendo en ese momento. De hecho, el plano sigue a un primerísimo primer plano de Pau, observando la escena y susurrando: “Ahora volverán a matar a mi padre”. El plano termina antes de que se produzca el fusilamiento, y este sucede –escuchamos los disparos– mientras observamos a Tur, en un plano muy picado, santiguarse y desmoronarse emocionalmente sin mirar la escena.

C.3.7. Otros

No encontramos otros elementos de repercusión en la construcción del tiempo de la representación del plano.

C.3.8. Comentarios

En el análisis de la construcción del tiempo de la representación que nos ocupa, encontramos una alusión clara a un tiempo simbólico, los ajusticiamientos que se producen durante las guerras.

El plano no es especialmente duradero, pero forma parte de una secuencia larga, en la que mediante un montaje alterno, Villaronga representa la vivencia de los personajes al ser testigos de la violencia de la guerra.

C.4. Reflexión general

Nos encontramos ante un plano de marcada perspectiva, con cierto ritmo por la repetición de elementos, y de pronunciada tensión compositiva y narrativa. El peso visual se lo lleva el grupo de personajes que van a realizar la acción, verdugos y víctimas se perciben casi como un todo, como una unidad.

El espacio de la representación es tenebroso e inhóspito, y el cementerio se transforma en un espacio cerrado del que nadie puede escapar. El grado de simbolismo al que se llega a través de una iluminación plagada de sombras muy cerradas y profundos negros, ayuda a construir ese espacio lúgubre y siniestro.

En cuanto al tiempo, simbólicamente nos traslada a un tiempo de guerra, donde se producen esos ajusticiamientos de los vencidos sin que estos puedan defenderse. Por otro lado, y en un plano más subjetivo, la muerte planea irremediabilmente sobre todo el análisis.

D. Nivel enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara se encuentra a la altura de la cabeza de los que van a disparar, y más baja que las cabezas de los que van a morir fusilados. El ángulo es absolutamente frontal, de modo que Villaronga y Peracaula equiparan el tratamiento que otorgan a víctimas y verdugos, a través de la neutralidad que proporciona la citada frontalidad.

D.1.2. Actitud de los personajes

No hay interpelación al espectador. De hecho, al ser un plano subjetivo, y dado que en el desarrollo narrativo del film los niños no son descubiertos, es lógico que no la encontremos. Los verdugos, prácticamente, carecen de importancia narrativa, a excepción del padre de Julià Ballester, que ordena el fusilamiento, y se comporta con gran crueldad.

D.1.3. Calificadores

Villaronga califica al padre de Julià como un hombre cruel y despiadado, no duda en humillar a sus víctimas momentos antes de acabar con ellas. Los hombres que van a ser fusilados están resignados, algunos tienen miedo, lloran o rezan. Dos de ellos se muestran más valientes y orgullosos, y se han negado a que les venden los ojos, para poder mirar a la cara a sus asesinos. Los verdugos solamente cumplen órdenes con frialdad.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

El sujeto enunciador, como suele ocurrir en la cinematografía de ficción, pretende borrar su huella. Este borrado se consigue, en este caso, a través de un plano subjetivo, de modo que la cámara filma emulando la mirada de los personajes.

D.1.5. Marcas textuales

Podemos considerar la guerra –la Guerra Civil española y en *Tras el cristal*, la II Guerra Mundial– y la muerte como marcas textuales, pues son asuntos que se repiten a lo largo de la obra de Agustí Villaronga.

D.1.6. Miradas de los personajes

El hombre que va a dar la orden, mira con desprecio al grupo de hombres que van a ser fusilados. En este grupo, los dos hombres que no tienen los ojos vendados, miran con dignidad al frente.

D.1.7. Enunciación

Villaronga vuelve a presentar una situación de violencia propia de la guerra, de la que hace testigos a los protagonistas, con la clara intención de utilizar este suceso como catalizador de la psicología de los personajes, generándoles traumas y golpeando sus inocentes

existencias. Como apunta Manuel Nicolás, “en la primera parte del film un grupo de niños de un pueblo mallorquín asistirá al estallido de violencia y crueldad provocado por la Guerra Civil española. Los niños aprenderán la lección de los padres y llegarán a sentir el odio y la presencia de la muerte”³⁵⁴. Las consecuencias de estos acontecimientos vividos les acompañarán irremediabilmente hasta el final de sus días, como se aprecia en el resto del filme.

D.1.8. Relaciones intertextuales

La imagen nos traslada rápidamente a dos posibles relaciones. *Los fusilamientos del tres de mayo*³⁵⁵ de Goya y *Juego de niños* de Agustí Centelles.



Figura 105. Agustí Centelles. *Juego de niños*. Barcelona, 1937.

Cabe destacar que Agustí Villaronga se formó en Historia del Arte, y es un hombre muy interesado por las manifestaciones pictóricas. Podríamos entonces encontrar también ciertas relaciones con otras representaciones pictóricas de fusilamientos, como *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Antonio Gisbert Pérez, en la que observamos cómo se venda los ojos a algunos personajes, igual que ocurre en el plano, y encontramos también a varios religiosos dando la extrema unción a los hombres que van a ser fusilados.

³⁵⁴ NICOLÁS, M. *Op. cit.*. Pág. 55

³⁵⁵ Francisco de Goya. *Los fusilamientos del tres de mayo*. España, 1814. Óleo sobre lienzo. No consideramos necesario incluir de nuevo la imagen en este punto. Ver apartado 11.2



Figura 106. Antonio Gisbert Pérez. Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga (Óleo sobre lienzo, España, 1889).

Otra posible relación la encontramos con el cuadro de Manet *La ejecución del emperador Maximiliano*, obra pictórica que también posee una estrecha relación con el *fusilamiento* de Goya, pero que incluye elementos que la acercan al plano que nos ocupa, como la tapia que cierra el espacio o los observadores que de ella asoman.



Figura 107. Edouard Manet. *Ejecución del emperador Maximiliano* (Óleo sobre lienzo, 1869, Francia)

D.1.9. Otros

No hallamos otros elementos de alcance en cuanto a la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

El plano subjetivo muestra a los personajes frontalmente, acentuando así la neutralidad con la que estos son presentados, en cuanto al punto de vista físico.

Sin embargo, atendiendo ya a un análisis de la actitud de los personajes y al modo en el que son calificados, Villaronga presenta al padre de Julià Ballester, que ordena el fusilamiento, como un hombre cruel y sin escrúpulos.

La muerte y la Guerra Civil podrían considerarse marcas textuales por encontrarse presentes en parte del trabajo³⁵⁶ del director. Hallamos también ciertas relaciones intertextuales con la fotografía de Centelles *Niños jugando a ser mayores* y con varias representaciones pictóricas de fusilamientos relevantes en la Historia del Arte.

D.2. Interpretación global del texto

Nos encontramos ante un plano cargado de tensión compositiva y enunciativa, pues los niños protagonistas del filme van a ser testigos de un fusilamiento en el cementerio de su pueblo.

La muerte, las consecuencias de la guerra y, más concretamente, las infancias a las que la Guerra Civil robó su inocencia y cargó de pesados traumas vuelven a planear otra vez alrededor de un plano analizado. Esos niños jamás podrán deshacerse de la carga que supone vivir la guerra en edad tan temprana, y los acontecimientos de los que son testigos provocarán una serie de terribles consecuencias que los marcarán para siempre.

Villaronga y Peracaula construyen, a través de la iluminación, un espacio frío, siniestro y oscuro, donde va a perpetrarse un ajusticiamiento. Cinco hombres van a fusilar a otros cinco, bajo las órdenes de un cruel *sargento*, y en presencia de un sacerdote, que previamente ha absuelto de sus pecados a las víctimas, y que se quedará como mudo testigo del funesto acontecimiento.

El espacio que habitan estos personajes es tétrico y lúgubre, y la cuidada disposición de los personajes y composición del plano tienen la función de fijar en la mente del espectador este acontecimiento, igual que queda cincelado en las mentes de los protagonistas.

³⁵⁶ La Guerra Civil española o la inmediata posguerra esté presente en tres películas de Villaronga: *El mar* (2000), *Pa negre* (2010) e *Incerta glòria* (2017, en postproducción a fecha de depósito de esta tesis).

11.10. Imagen del plano en el depósito de cadáveres del sanatorio



Figura 108. Fotograma de *El mar* (A. Villaronga, 2000).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

Todos los apartados del nivel contextual referentes a los datos generales solo se incluyen en el primer análisis³⁵⁷ realizado a un plano de *El mar*, por resultar idénticos.

A.2. Parámetros técnicos

Los apartados pertenecientes a los parámetros técnicos blanco y negro / color (A.2.1.), formato y tamaño (A.2.2.), cámara utilizada (A.2.3.) y soporte (A.2.4.) solo se incluyen en el primer análisis³⁵⁸ de un plano de *El mar*, por resultar idénticos también.

³⁵⁷ Ver apartado 11.7 – A.1.

³⁵⁸ Ver apartado 11.7 – A.2.

A.2.5. Objetivo utilizado

Objetivo normal.

A.2.6. Otras informaciones de interés

Sor Francisca (Antònia Torrens), amiga de la infancia de los protagonistas trabaja en el sanatorio para tuberculosos en el que Manuel Tur (Bruno Bergonzini) y Andreu Ramallo (Roger Casamajor) ingresan enfermos.

Tur y Ramallo se embarcan en una tumultuosa relación marcada por los sucesos que vivieron en su infancia, durante la guerra, y la fe que profesa Tur.

Esa relación culmina en un fatal desenlace, en el que Ramallo viola a Tur, y mientras esta violación se desarrolla, Manuel Tur clava un cuchillo a Ramallo y acaba con su vida. Después, Tur se suicida con una cuchilla de afeitador en una bañera del sanatorio.

Los cuerpos sin vida de los protagonistas son conducidos al depósito de cadáveres, donde Sor Francisca acude para tapar los cuerpos con sendas sábanas blancas.

Se trata de una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Blai Bonet.

A.3. Datos biográficos y críticos

Debido a que en el cuerpo teórico del presente trabajo están ampliamente desarrollados los datos biográficos y los comentarios críticos, entendemos que no procede extenderse en este punto del análisis.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Observamos dos cadáveres dispuestos en una camilla y en un banco. El cadáver de Tur, en primer término, está cubierto con una sábana. El cuerpo de Ramallo queda detrás, no totalmente cubierto. Entre ellos, Sor Francisca, con el hábito blanco, observa el cadáver de Ramallo. Desde una ventana, que queda fuera de campo, a la derecha, entra una luz que dibuja la ventana en la pared e ilumina el blanco hábito de la monja.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El grano fotográfico es el propio de la emulsión de sensibilidad media de una película cinematográfica. La cara del hombre muerto, ligeramente iluminada, podría considerarse como el principal punto de interés. Las líneas que marca la dirección de la luz que entra por la ventana refuerzan este punto.

B.2.2. La línea

Encontramos una sucesión de líneas horizontales: la moldura o el límite entre el alicatado de la pared y la parte de arriba de esta, y las líneas horizontales que forman los dos cadáveres, los cuales dotan de cierto estatismo a la imagen. La luz marca un juego de líneas oblicuas, que aporta tensión. Estas, junto a la línea del velo de Sor Francisca, dinamizan ligeramente el plano.

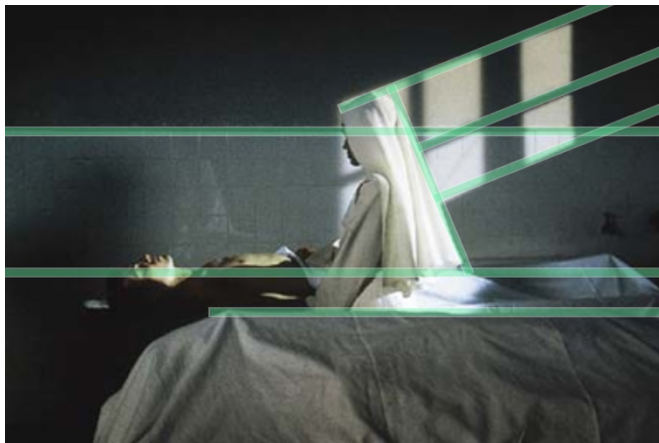


Figura 109. Líneas sobre el fotograma.

B.2.3. Plano(s)/espacio

Encontramos tres planos principales. El plano horizontal formado por los dos cadáveres, el plano de la religiosa, y el plano de la pared. La relación entre el plano horizontal y los otros, verticales y paralelos entre sí, nos permite percibir la profundidad y tener la sensación de que se trata de un espacio tridimensional.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano conjunto. Los personajes ocupan gran espacio en el encuadre, permitiendo la identificación con ellos.

B.2.5. Forma

Aunque el cadáver del primer término y la parte de arriba de la pared forman sendos rectángulos que parcelan el plano, la figura de la monja, reforzada además por su iluminación, se asocia rápidamente con un triángulo. Los cuadrados que forma la luz que entra por la ventana también poseen gran presencia en el plano.



Figura 110. Formas sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

El grano fotográfico, como hemos apuntado, es el propio de una película cinematográfica en color de media sensibilidad: está presente, aunque de forma sutil. En cuanto a una percepción más táctil y visual, las sábanas blancas y el hábito de la religiosa evocan pureza e inocencia.

B.2.7. Nitidez de la imagen

Se trata de un plano completamente nítido, con bastante profundidad de campo. Encontramos un espacio completamente enfocado, desde el cadáver cubierto por la sábana hasta la pared que cierra el plano

B.2.8. Iluminación

Aunque lo más seguro, como hemos visto además en otros planos analizados del presente trabajo, sea que el efecto de iluminación esté conseguido con luz artificial, es evidente que lo que Villaronga y Peracaula pretenden emular es una iluminación completamente natural.

Encontramos un interior-día, en clave baja, con claro predominio de sombras. Una luz oblicua entra por una ventana situada fuera de campo, a la derecha y que dibuja en la pared la forma

de la ventana. Además, esta luz ilumina el hábito de la monja, parte de la sábana que cubre el cadáver de segundo término, y la cara de este.

B.2.9. Contraste

Se trata de un plano con gran predominio de las sombras, en las que encontramos gran riqueza de detalles. Existe gran contraste entre la penumbra predominante en el plano y el blanco del hábito o de las sábanas que recibe la luz de la ventana, así como con el dibujo que la luz produce en la pared. Este contraste aporta gran dramatismo al plano.

B.2.10. Tonalidad·B/N·color

No es de extrañar que el tono general sea frío, ya que la escena representada en este plano, una religiosa despidiéndose de sus dos amigos de la infancia muertos, requiere una tonalidad apropiada, esto es, un tono frío.

B.2.11. Otros

No hallamos más elementos morfológicos relevantes.

B.3. Reflexión general

Se trata de una imagen nítida, de grano medio. La composición es estática. Destacaremos en este plano, el protagonismo que tiene la luz, en el juego establecido entre las tinieblas y el claro y frío haz que penetra por la ventana. Este juego de luces y sombras deriva en una imagen con gran contraste, que enfatiza el dramatismo del plano.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

Como hemos comentado en el apartado planos-espacio del nivel morfológico, la intersección del plano horizontal que forman los dos cadáveres, con los planos verticales, que contienen a Sor Francisca y el fondo, respectivamente, ayuda a conformar la perspectiva en el plano.

No obstante, cabe señalar que no existe prácticamente sensación de fuga, ya que la pared está muy próxima. La luz de la ventana –y su dirección– es el único elemento que provoca cierta rotura de la frontalidad.

C.1.2. Ritmo

El ritmo del plano está generado por la repetición de elementos –los dos cadáveres cubiertos con sábanas blancas y el hábito blanco de Sor Francisca– y por la retícula que forma la luz en la pared.

C.1.3. Tensión

Las líneas oblicuas que marcan una dirección hacia el cuerpo de Ramallo crean tensión. Esta tensión compositiva queda reforzada por el dramatismo del plano.

C.1.4. Proporción

Los objetos están proporcionados entre sí, así como con respecto al total del plano. No hallamos, por tanto, una fractura clara de las proporciones, debido al uso de un objetivo normal, y la distancia y frontalidad de la cámara.

C.1.5. Distribución de pesos

El objeto que más peso tiene en la imagen es la religiosa, seguida por el cadáver medio destapado y, por último, el cadáver cubierto. El plano es bastante equilibrado a nivel compositivo.

C.1.6. Ley de tercios

A priori, la imagen no cumple estrictamente con la ley de tercios, pues ninguno de los objetos de mayor importancia está situado en los denominados puntos fuertes del plano. No obstante, el plano queda dividido en tres tercios prácticamente iguales, gracias a las líneas horizontales que lo cruzan.

C.1.7. Orden icónico

Se trata de una imagen equilibrada, ligeramente asimétrica, simple, con economía de elementos, sutil y coherente.

C.1.8. Recorrido Visual

El recorrido visual comienza con la luz que entra por la ventana; esta nos lleva hacia Sor Francisca, y su mirada hacia el cadáver medio destapado de Ramallo, para terminar en el cadáver cubierto de Tur.



Figura 111. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de una imagen estática, con los pesos visuales equilibrados y un recorrido visual muy marcado.

C.1.10. Pose

Al tratarse de cine de ficción, encontramos una inherente pose de los personajes.

C.1.11. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes.

C.1.12. Comentarios

Estamos ante un plano con cierta tensión compositiva, que queda muy reforzada por la propia tensión enunciativa de la acción representada. De proporciones y distribución de pesos equilibrados. El estático plano queda dividido por las líneas horizontales en tres tercios.

La luz marca el recorrido visual, ayudada por la mirada de Sor Francisca.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo / Fuera de Campo

Solo encontramos un elemento con gran importancia fuera de campo, la ventana que ilumina la escena. La luz actúa aquí casi como un personaje más, aportando su propia personalidad al plano, y convirtiendo a la ventana, fuera de nuestra vista, pero presente, en el único elemento capaz de aportar cierta esperanza a la escena que contemplamos.

C.2.2. Abierto/cerrado

Se trata de un espacio completamente cerrado, opresivo. Solo la ventana, fuera de campo, podría darnos a entender que hay una salida.

C.2.3. Interior/exterior

Nos hallamos ante una toma interior, rodada en el propio depósito de cadáveres del sanatorio.

C.2.4. Concreto/abstracto

El espacio es concreto, se trata de un depósito de cadáveres. No obstante, la economía de elementos, y la ausencia casi total de *atrezzo*, más allá de las sábanas blancas que cubren los cadáveres, nos permiten la construcción de un espacio de la representación simbólico, de gran fuerza dramática.

C.2.5. Profundo/plano

La existencia de un tabique paralelo al plano focal, nos fuerza a encontrar un espacio plano, pero dotado de cierta profundidad, gracias a la distribución de los elementos en el espacio.

C.2.6. Habitabilidad

Se trata de un espacio habitable, por ser un espacio real. No obstante, se trata de un depósito de cadáveres, un lugar evidentemente inhóspito. Por otro lado, la tranquilizadora presencia de Sor Francisca y la blanca luz que penetra por la ventana mitigan en cierta forma esa sensación.

C.2.7. Puesta en escena.

Encontramos la puesta en escena inherente al cine de ficción. La disposición de elementos y personajes en el plano es delicada y armónica, de gran equilibrio y belleza.

C.2.8. Otros

No encontramos otros elementos importantes en cuanto al espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

El plano es interior y cerrado, y solo la ventana que no vemos, al encontrarse fuera de campo, parece articular una posible salida al exterior. El espacio de la representación es concreto, pero posee un alto grado de simbolismo.

La puesta en escena es precisa, delicada y armónica, pues todos los elementos que ocupan el espacio de la representación se articulan equilibradamente.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Al tratarse de un plano cinematográfico no podemos hablar de instantaneidad.

C.3.2. Duración

Se trata de un plano bastante largo, unos nueve segundos (1:43:37 – 1:43:46) que además pertenece a una toma aún más larga, que dura unos dieciocho (1:43:28 – 1:43:46).

C.3.3. Atemporalidad

El hábito de la monja nos aproxima a situar temporalmente el plano, aunque tampoco es un elemento definitorio. Podríamos hablar de cierta atemporalidad.

C.3.4. Tiempo simbólico

El plano evoca un tiempo simbólico, el momento de la muerte de un ser querido, y lo que ocurre justo después, cuando es necesario preparar al difunto para amortajarlo.

C.3.5. Tiempo subjetivo

El plano remite al investigador a un tiempo subjetivo similar al tiempo simbólico mencionado, la muerte de un ser querido cercano y los momentos posteriores al fallecimiento.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Además de la secuencialidad implícita por su naturaleza de plano cinematográfico como unidad mínima de la narración, y en este caso perteneciente a una toma más larga y, evidentemente, a una secuencia, encontramos gran narratividad. Villaronga utiliza este plano, duradero y lento, para dejar que el espectador reflexione sobre la sucesión de acontecimientos que lo han precedido.

C.3.7. Otros

No encontramos más aspectos a destacar en la construcción del tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

Podríamos destacar la construcción de un tiempo simbólico de la representación, pues el plano remite al momento inmediatamente posterior a la pérdida de un ser querido.

Se trata de un plano lento y duradero, y con ciertas características de atemporalidad, por la ausencia de marcas que definan o concreten el tiempo en el que ocurre, más allá del hábito que viste Sor Francisca.

C.4. Reflexión general

El plano, equilibrado y estático, solo se carga de tensión compositiva por las líneas oblicuas que dibuja la luz que entra por una ventana. Esta ventana constituye la parte más relevante del espacio fuera de campo, pues ayuda a entender que en un espacio frío, interior y cerrado, existe una salida.

El espacio, por su simplicidad y economía de elementos, se torna metafórico y simbólico, y roza la abstracción. Evoca también un tiempo, el momento de la muerte o lo que viene detrás de ella.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara se encuentra relativamente baja, ligeramente por debajo de los ojos de la religiosa, representando la escena con frontalidad, por tanto, de una manera neutra. De este modo, Villaronga y Peracaula dejan que sea el espectador el que emita sus propios juicios de valor sobre lo que se ve en el plano, consecuencia de los funestos acontecimientos previos.

D.1.2. Actitud de los personajes

Sor Francisca está realizando el último cuidado de sus amigos muertos. Lo realiza con suma delicadeza, casi como si se tratase de un ritual. Observa sus llagas, y se detiene a mirar por última vez a Ramallo, hombre al que una vez amó, y termina besando su frente.

D.1.3. Calificadores

Villaronga presenta a Sor Francisca como una mujer triste, pero que sabe que la vida continúa, y que debe seguir realizando su trabajo. El ritual que realiza cubriendo, ella misma, los cadáveres de sus amigos de la infancia, le sirve para despedirse de ellos.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

Como suele ocurrir en la cinematografía de ficción, se produce una ocultación deliberada del sujeto enunciador, con objeto de aportar verosimilitud y transparencia a la narración.

D.1.5. Marcas textuales

Encontramos una marca textual muy clara. Villaronga elige el rol de religiosa para representar a la mujer en varias ocasiones. La primera vez que representa religiosas en sus filmes, es en *Al-mayurka* (1980), uno de sus tempranos cortometrajes. En él, la protagonista se transforma en Santa Margalida, patrona de Mallorca, en una surrealista secuencia. Aparece una monja también en *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (2002), la hermana Carmen.



Figura 112. Fotograma del cortometraje *Al Mayurka* (A. Villaronga, 1980).



Figura 113. Fotograma *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (A. Villaronga, L. Zimmermann, I. P. Racine, 2002).

También la desnudez masculina es una marca textual, presente prácticamente en el grueso de su obra, como lo son la representación de la muerte, y los cadáveres.



Figura 114. Fotograma de *Pa negre* (A. Villaronga, 2010).

D.1.6. Miradas de los personajes

No encontramos miradas a cámara. Sor Francisca mira triste y con ternura el cuerpo sin vida del hombre al que una vez amó, despidiéndose de él.

D.1.7. Enunciación

Villaronga nos presenta a Sor Francisca dando los últimos cuidados a los cadáveres de sus dos amigos de la infancia, entre los que se encuentra Ramallo, su primer y único amor. La religiosa, a pesar de lo que ha ocurrido, debe continuar su trabajo, pues la vida sigue. Presenta el plano de forma neutra y duradera, para que sea el espectador el que reflexione sobre lo que está viendo.

D.1.8. Relaciones intertextuales

Encontramos cierta similitud entre este plano, y la imagen de Agustí Centelles *Residencia de niños refugiados*. La luz, que entra por la ventana desde la misma dirección se dibuja de forma casi idéntica en la pared en ambas imágenes. La aparición de desnudos masculinos y la similitud del hábito de Sor Francisca con el uniforme de la enfermera, evocan esta fotografía.



Figura 115. Agustí Centelles. *Residencia de niños refugiados*. Barcelona, 1937.

D.1.9. Otros

No encontramos otros elementos reseñables en la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

Villaronga nos presenta, desde la neutralidad que ofrece una toma completamente frontal, a Sor Francisca ofreciendo los últimos cuidados a los cadáveres de sus amigos. Ella está triste, pero es consciente de que debe continuar su trabajo, pues la vida sigue. Su mirada, tierna hacia el hombre al que un día amó, Ramallo, y sus pausados movimientos casi a modo de ritual, le sirven como despedida.

El director muestra las funestas consecuencias de los acontecimientos vividos en la infancia de los protagonistas de *El mar*. Como afirma Marta Marín-Dòmine, “el pasado que originó la escena traumática a partir del conflicto bélico, y de las venganzas y divisiones que originó en la sociedad española (altamente sentidas en las poblaciones pequeñas como en la que transcurre la historia), ha hecho presa, física y mentalmente a los tres protagonistas”³⁵⁹. Estos traumas, acaban con la muerte de Ramallo y Tur.

D.2. Interpretación global del texto

Villaronga y Peracaula presentan, casi a modo de epílogo, un plano cargado de dramatismo. A través de un elaborado juego de luces y sombras, se muestra el resultado de los acontecimientos a los que Ramallo y Tur estaban predestinados.

La luz juega un papel doble: es la encargada de aportar ese dramatismo inherente a una escena de estas características y, a la vez es la que, de alguna manera, pretende mostrar un mensaje de esperanza. La vida sigue ahí fuera y brilla más que las tinieblas en las que los personajes han habitado y en las que yacen muertos.

A través de una cuidada y equilibrada composición, y un plano duradero y de movimientos lentos, Villaronga nos ofrece este plano, en la última secuencia, para que el espectador pueda reflexionar sobre lo acaecido previamente.

³⁵⁹ MARÍN-DÒMINE, M. “Sueños y pesadillas: efectos subjetivos de la Guerra Civil española a través de cierta mirada cinematográfica” en *Amnis* [On-line], 2006 [última consulta 22 nov 2016] <<http://amnis.revues.org/888>>

Imágenes de *Soldados de Salamina*

11.11. Imagen del plano desde el autobús



Figura 116. Fotograma de *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

A.1.1. Título o pie de foto

Plano perteneciente al largometraje *Soldados de Salamina*.

A.1.2. Autor

David Trueba. El director de fotografía es Javier Aguirresarobe.

A.1.3. Nacionalidad

Española.

A.1.4. Año

2003.

A.1.5. Procedencia de la imagen

DVD *Soldados de Salamina*. Divisa – Video Mercury Films, 2006.

A.1.6. Género y subgéneros

Cine de ficción. Drama. Cine español sobre la Guerra Civil.

A.1.7. Movimiento

En algunas secuencias rozaría las premisas del *cinéma vérité*, por trabajar con personajes reales (no son actores) que han vivido parte de la historia que trata el filme, mezclando el documental con la ficción.

A.2. Parámetros técnicos

A.2.1. Blanco y negro o Color

Color.

A.2.2. Formato y tamaño

Cine 35 mm, 16:9

A.2.3. Cámara utilizada

Cámara cinematográfica súper 16 mm (pasado a 35 mm por telecinado digital HD). Con la cámara súper 16 mm Trueba y Aguirresarobe conseguían un tipo de imagen más cercano al cine documental, pues este era el estándar en rodajes de películas documentales. Las cámaras, mucho más pequeñas que las de 35 mm, son más ligeras y permiten operarse sin necesidad de trípode.

A.2.4. Soporte

Emulsión cinematográfica color.

A.2.5. Objetivo utilizado

Por la profundidad de campo de la imagen y la diferencia de tamaños, probablemente se trate de un objetivo angular, casi normal. Javier Aguirresarobe apunta en una entrevista³⁶⁰ a la utilización de ópticas Zeiss *superluminosas* (f1.4).

A.2.6. Otras informaciones de interés

Utilizaremos este espacio para contextualizar el plano en el conjunto del filme.

Rafael Sánchez-Mazas³⁶¹, escritor y periodista miembro fundador de la Falange Española, después de más de un año como preso confinado en el Uruguay, un barco-cárcel atracado en el puerto de Barcelona, recibe la comunicación de que va a ser trasladado y lo conducen a un autobús, junto a otros presos. Los otros presos que viajan en el autobús creen que van a ser intercambiados por presos republicanos en el bando nacional, pero él sospecha que en realidad van a ejecutarlos. Desde dentro del autobús, atraviesan carreteras plagadas de personajes que huyen al exilio. Después de un viaje complicado, en el que incluso el autobús es ametrallado por la aviación franquista, llegan al santuario de Santa María del Collell. Son los últimos días de la guerra. En un fusilamiento en masa, en medio de la confusión y los disparos, consigue huir.

El fotograma está extraído del plano que comienza en el minuto 47:09 y termina en el 47:16.

A.3. Datos biográficos y críticos

A.3.1. Hechos biográficos relevantes y comentarios críticos sobre el autor

Al estar ampliamente recogidos los datos biográficos y críticos del autor en el cuerpo teórico del trabajo, entendemos que no procede repetirlos en este espacio.

³⁶⁰ DEL RÍO, P. *Op. cit.* Pág. 19

³⁶¹ Muy conocido también por ser el creador de la consigna *¡Arriba España!*

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Desde el interior de un autobús y a través del parabrisas, observamos a una muchedumbre en una carretera que huye al exilio cargada con enseres y maletas. El marco negro del parabrisas muestra el exterior del autobús. Encontramos, a la derecha y en escorzo, la silueta negra de uno de los milicianos que vigilan a los prisioneros, portando un fusil.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

Se aprecia grano fotográfico. Aunque se trata de una emulsión en color y, probablemente, de baja o media sensibilidad, el grano está presente. Probablemente es debido a que el rodaje se realizó con una cámara de súper 16 mm, con un tamaño de fotograma reducido, que implica mayor factor de ampliación en su paso a 35 mm para poder ser proyectado.

B.2.2. La línea

El plano está formado por una línea horizontal predominante, que marca el límite del parabrisas por arriba y las verticales a la izquierda del encuadre donde confluyen los dos cristales. El fusil apunta otra vertical, a la derecha de la imagen. La hilera de personajes a la derecha de la carretera y la misma carretera por la que el autobús avanza marcan líneas oblicuas. También hallamos líneas oblicuas los recortes de las montañas con el cielo.



Figura 117. Líneas sobre el fotograma.

B.2.3. Plano(s)/espacio

Se distingue un primer término, constituido por el marco del parabrisas y una cabeza en contraluz a la derecha. Hay un segundo término, dotado de mucha profundidad, con la muchedumbre y el plano de las montañas al fondo.

B.2.4. Escala

Por una parte, la vista a través del parabrisas supone un plano general, amplio. Por otra, si consideramos el miliciano en contraluz, y el propio marco que forma la carrocería del autobús, el plano sería mucho más corto. Existe una dualidad en la escalaridad del plano.

B.2.5. Forma

La imagen queda enmarcada por un marco rectangular, aunque no perfecto, que constituye la figura con más fuerza en la imagen. Esta forma rectangular, que supone un encuadre dentro del encuadre, convierte el plano en una imagen fácilmente reconocible.



Figura 118. Forma sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

Encontramos, por una parte, textura debida al grano fotográfico. Por otra, la bruma atmosférica del exterior también texturiza la imagen.

B.2.7. Nitidez de la imagen

La imagen tiene gran profundidad de campo y nitidez. Desde el propio marco del parabrisas hasta el límite del horizonte aparece completamente enfocada, dotando a la imagen de cierto realismo.

B.2.8. Iluminación

Se trata de un exterior-día. La fuente es una supuesta luz natural y de procedencia lateral y al tratarse de un día nublado, las sombras son muy suaves. El plano está ligeramente subexpuesto, y el primer término correspondiente al interior del vehículo y la figura del miliciano en escorzo aparecen prácticamente negros.

B.2.9. Contraste

Apreciamos un gran contraste entre las sombras del interior del vehículo y el exterior que se observa a través del parabrisas. En el exterior, como ya hemos apuntado, al tratarse de un día nublado, no apreciamos un gran contraste.

B.2.10. Tonalidad/blanco y negro/color

La imagen posee un matiz frío, los colores son bastante desaturados y poco brillantes. El grado tan intenso de desaturación acerca el plano a una representación prácticamente de blanco y negro.

B.2.11. Otros

La línea del horizonte está situada alta, dejando mayor espacio a lo terrenal.

B.3. Reflexión general

Se trata de un plano ligeramente subexpuesto y desaturado, en el que la luz del exterior es suave debido al día nublado. El plano es percibido casi, por la poca saturación de los colores, como en blanco y negro.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La perspectiva está muy marcada. Ello es debido tanto a las líneas de la carretera y a las figuras situadas en ella como a la falta de regularidad en la apreciación de las formas. La marcada perspectiva es similar a la percibida por el ojo humano.

C.1.2. Ritmo

La repetición de elementos en la carretera, aunque de forma muy desordenada y caótica, genera ritmo en el plano.

C.1.3. Tensión

La tensión en esta imagen surge de diferentes puntos: el desorden de los personajes desperdigados por la carretera; las líneas relativamente oblicuas; la representación de los elementos en perspectiva; y la gran diferencia entre el tamaño de la cabeza del miliciano en contraluz y las figuras de los personajes.

C.1.4. Proporción

La figura en contraluz en primer plano, dentro del autobús, es de gran tamaño comparada con las figuras que observamos fuera. Las figuras del exterior, van reduciendo su tamaño a medida que aumenta la distancia a la cámara, pero no de una forma drástica.

C.1.5. Distribución de pesos

El personaje de primer término y, sobre todo, los primeros personajes que aparecen fuera, poseen el mayor peso visual. Al encontrarnos con tal profusión de sujetos desordenados por el plano, es muy difícil jerarquizar, llegándolos a percibir casi como una totalidad, más que por elementos individuales. Las montañas, cubiertas de vegetación, al fondo, y el cielo cubierto de nubes que amenazan lluvia, poseen también cierto peso visual en el plano.

C.1.6. Ley de tercios

Aunque hay figuras que podrían encontrarse en los puntos fuertes de la imagen, no parece *a priori* una composición que cumpla las reglas clásicas. Tal vez la línea del horizonte esté situada a un tercio del límite superior del plano. La parte terrenal adquiere de este modo mucha más fuerza que el celestial, enfatizando lo dramático de la guerra y el éxodo.

C.1.7. Orden icónico

Nos hallamos ante un plano en el que reina el desorden compositivo, casi de un modo caótico. Es complejo, pero la regularidad en la que se presentan los personajes, permite percibirlos como un todo. Encontramos además gran profusión de elementos.

C.1.8. Recorrido visual

La mirada del personaje en escorzo en primer término, dirige el recorrido visual desde la carretera y la muchedumbre, hasta terminar en el paisaje.



Figura 119. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Es una imagen dinámica debido al desorden de los personajes en la carretera, la tensión que destila y la diferencia entre las proporciones.

C.1.10. Pose

Se trata de un plano de ficción cinematográfica, por tanto, encontramos poses pactadas en cada uno de los personajes que aparecen. Los personajes del plano han sido dirigidos para representar una situación caótica que desemboca en cierto desorden compositivo.

C.1.11. Otros

No hallamos otros aspectos relevantes.

C.1.12. Comentarios

Este plano ha sido compuesto con una marcada perspectiva y enmarcando un *plano dentro de otro plano*, pues está limitado por el parabrisas. A pesar de lo caótico y desordenado de los elementos y sujetos representados, hallamos en la imagen cierto equilibrio compositivo, al quedar compensados los pesos visuales.

La muchedumbre que deambula por la carretera y sus límites forma un todo. De hecho, Arnheim plantea que la totalidad se mantiene, debido a que “las interacciones que se producen dentro del campo visual están regidas por la ley de simplicidad, que afirma que las fuerzas perceptuales que constituyen dicho campo se organizan formando el esquema más simple, regular y simétrico que sea posible”³⁶².

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de campo

El tratarse de un plano con un marco interno tan presente, el espacio fuera de campo no es especialmente relevante.

C.2.2. Abierto/cerrado

En la imagen hay dos espacios claramente diferenciados: el espacio abierto que observamos a través del parabrisas, y otro cerrado, donde se coloca la cámara (y el espectador), en el interior del autobús.

C.2.3. Interior/exterior

Se trata de un plano exterior. Sin embargo, la cámara se sitúa en el interior del vehículo. Esto distancia al espectador con lo representado dentro del marco.

C.2.4. Concreto/Abstracto

Aunque evidentemente se trata de un espacio concreto, podría tratarse de cualquier lugar de la geografía española.

C.2.5. Profundo/plano

Se trata de un espacio de representación muy profundo.

³⁶² ARNHEIM, R. *Op. cit.* Pág. 84

C.2.6. Habitabilidad

El espacio de la representación es habitable. No obstante, tanto la aglomeración de personajes en la carretera como las condiciones meteorológicas configuran un espacio agobiante.

C.2.7. Puesta en escena

La construcción del plano cinematográfico implica una puesta en escena. Se trata de una puesta en escena en la que los personajes se ubican en el espacio de forma caótica.

C.2.8. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes sobre el espacio de la representación.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

La construcción del tiempo de la representación en un plano cinematográfico implica duración, por tanto, es opuesto a la noción de instantaneidad

C.3.2. Duración

Este plano posee una duración en el total del filme de seis segundos.

C.3.3. Atemporalidad

Debido a los atuendos de los personajes, no podemos hablar de atemporalidad.

C.3.4. Tiempo simbólico

El plano hace referencia a un tiempo simbólico, a esa etapa de guerra en la que se suceden los éxodos masivos de desplazados a causa de ella. Además, a nivel narrativo, este plano corresponde a la configuración imaginaria a modo de recreación del pasado que la

protagonista, Lola Cercas, realiza partiendo de su investigación. En este caso construye mentalmente esta imagen a partir de la lectura de un libro³⁶³.

C.3.5. Tiempo subjetivo

No encontramos la traslación clara a un tiempo subjetivo, más allá de que representa la época de la Guerra Civil española.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Podríamos hablar de la secuencialidad evidente en el montaje cinematográfico, pero consideramos interesante realizar una pertinente matización. Este plano va seguido de un contraplano en el que se muestra el interior del autobús, y a Sánchez-Mazas sentado en él, entre otros prisioneros. Por corte, va seguido de un plano de composición muy similar al analizado, en el que unos aviones del ejército de Franco ametrallan sin piedad la carretera y el propio autobús.

C.3.7. Otros

No encontramos otros elementos relevantes en la construcción del tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

El plano analizado dura unos seis segundos, después hay un corte, con un contraplano, y continúa con un giro dramático: unos aviones del ejército nacional ametrallan la carretera.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara está situada por encima de los ojos de los personajes, y ligeramente picada: de algún modo, metafóricamente, está aplastando a los vencidos que huyen al exilio.

³⁶³ Al parecer está leyendo *Yo fui asesinado por los rojos*, escrito por Jesús Pascual Aguilar, y editado en 1981. El escritor fue, junto a Sánchez Mazas, uno de los fusilados en el santuario del Santa María del Collell que consiguió sobrevivir, y en el libro describe con detalle los hechos.

D.1.2. Actitud de los personajes

En el plano no hay interpelación al espectador. Los personajes, vencidos, marchan cabizbajos a Francia, pues la guerra se ha perdido.

D.1.3. Calificadores

Los personajes son presentados con una mezcla de resignación, tristeza, y preocupación. Observando los planos anteriores, cabe destacar que se presentan también abatidos y enfadados, sienten que tenerse que marchar de su patria es una gran injusticia.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

En este plano en concreto, como en la cinematografía de ficción, la estrategia enunciativa suele tratar de ocultar la huella del sujeto enunciativo y el dispositivo que registra las imágenes.

D.1.5. Marcas textuales

A lo largo de la película, Trueba realiza composiciones similares. Podríamos considerarlo una marca textual, así como consideramos en este filme el uso de una pequeña cámara de 16 mm al hombro, y la baja saturación.



Figura 120. Fotograma de *Soldados de Salamina*.

D.1.6. Miradas de los personajes

No hay miradas a cámara. Los personajes marchan cabizbajos. No es habitual en la cinematografía de ficción el uso de miradas interpelativas por parte de los personajes al fuera de campo heterogéneo.

D.1.7. Enunciación

David Trueba muestra las consecuencias de haber perdido una guerra. Un autobús viaja con una serie de prisioneros que van a ser ejecutados. Se produce además un éxodo masivo de ciudadanos y militares, que sabiéndose perdedores de una guerra, viajan al exilio por miedo a la represión futura.

D.1.8. Relaciones intertextuales

Encontramos una relación muy fuerte con la imagen de Agustí Centelles del frente de Aragón, tomada a través del parabrisas desde el interior del vehículo.



Figura 121. Agustí Centelles. *Frente de Aragón. Republicanos*. Aragón, 1938.

D.1.9. Otros

No encontramos otros aspectos relevantes a considerar en torno a la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

Trueba muestra una dramática escena que habla de algunas de las consecuencias de la guerra, como pueden ser el forzoso exilio y los fusilamientos de los vencedores a los vencidos, o viceversa.

D.2. Interpretación global del texto

En este plano, David Trueba, a través de una composición desordenada y casi caótica del encuadre dentro del encuadre, apunta a las consecuencias que tiene una Guerra Civil.

Todos son perdedores, los que han de huir y los prisioneros del bando ganador.

La construcción del espacio de la representación apunta metafóricamente hacia esa realidad dramática: para muchos, ahora que la guerra termina, va a empezar otro infierno, han de escoger entre el exilio forzoso o la represión por parte de los ganadores.

El equilibrio caótico de la composición y la tensión a nivel plástico que trasluce la escena, junto con ese cielo que amenaza tormenta, hacen presagiar que algo horrible va a ocurrir. Efectivamente, dos planos después, Trueba repite la composición, pero esta vez tres aviones del ejército de Franco surcan los cielos, para ametrallar a los soldados y civiles que huyen por la carretera y al propio autobús, que traslada prisioneros franquistas y falangistas.

11.12. Imagen del plano de los niños jugando a la guerra



Figura 122. Fotograma de *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

Todos los apartados referentes a los datos generales del nivel contextual solo se citan en la primera imagen³⁶⁴ analizada de *Soldados de Salamina*, por ser idénticos, estos datos, a las siguientes imágenes seleccionadas del filme.

A.2. Parámetros técnicos

Los apartados pertenecientes a los parámetros técnicos blanco y negro / color (A.2.1.), formato y tamaño (A.2.2.), cámara utilizada (A.2.3.) y soporte (A.2.4.) solo se incluyen en el primer análisis³⁶⁵ de la imagen de *Soldados de Salamina* por resultar idénticos también.

A.2.5. Objetivo utilizado

Por la profundidad de campo de la imagen y la diferencia de tamaños probablemente se trate de un objetivo angular, casi normal. Javier Aguirresarobe apunta en una entrevista³⁶⁶ a la utilización de ópticas Zeiss *superluminosas* (f1.4).

A.2.6. Otras informaciones de interés

El plano va detrás de dos secuencias que se intercalan. La primera, en tono documental, reúne a tres personajes reales, conocidos como *los amigos del bosque*, que narran a la protagonista, Lola Cercas (Ariadna Gil), su experiencia con Sánchez Mazas (Ramón Fontseré) en el bosque. La segunda secuencia es la recreación ficcionada de este episodio.

La toma, en su conjunto, es bastante larga, con una duración de unos veinte segundos. En la toma, la cámara al hombro de Aguirresarobe espera filmando a los niños que simulan una guerra en el bosque. Lola Cercas aparece por la derecha del encuadre y la cámara la sigue. Ella camina pensativa y adelanta a la cámara.

Después de terminar la toma a la que pertenece este plano, Lola Cercas se sienta en un edificio en ruinas a escribir.

³⁶⁴ Ver apartado 11.11-A.1.

³⁶⁵ Ver apartado 11.11-A.2.

³⁶⁶ DEL RÍO, P. *Op. cit.* Pág. 19

Se trata de una película rodada en súper 16 mm y pasada a 35 mm por *intermediate* digital. Esa técnica supuso poder realizar un trabajo digital de corrección de color, además de adaptar el formato.

A.3. Datos biográficos y críticos

Al estar ampliamente desarrollados los datos biográficos y críticos en el cuerpo teórico del presente trabajo, entendemos que no proceden.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

Se trata de un plano en el que observamos un grupo de cinco niños y niñas en un frondoso bosque, jugando a la guerra. Utilizan palos como fusiles imaginarios. El niño que se encuentra en primer término ha caído al suelo.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

Los puntos de interés en la imagen son las figuras de los niños, no obstante, el tono desaturado del plano los mimetiza ligeramente con el fondo. Existe grano fotográfico.

B.2.2. La línea

La presencia de árboles marca líneas verticales que van tornándose oblicuas. Las líneas aportan una direccionalidad descendente al plano, hacia el claro. Además, los árboles que marcan líneas más oblicuas, aportan dinamismo. El árbol en primer término, con mayor peso, también marcando un línea oblicua, que, de algún modo, cierra el acceso del espectador al bosque.



Figura 123. Líneas sobre el fotograma.

B.2.3. Planos / Espacio

El plano del suelo, con los árboles saliendo de este, representa tridimensionalidad. El plano acaba en una línea de horizonte que se atisba pasado el bosque, y con el cielo de fondo.

B.2.4. Escala

Se trata de un plano general muy amplio, lo que implica cierto distanciamiento emocional con los personajes.

B.2.5. Forma

No encontramos ninguna forma predominante, no obstante, los troncos en el plano, al cruzarse, forman distintas formas geométricas, irregulares triángulos y trapecios, parcelando nuestra percepción de la imagen. El claro del bosque del primer término, a la derecha, es de forma rectangular.



Figura 124. Formas sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

El grano fotográfico está muy presente en la imagen, al igual que en todo el filme. Las ramas, las plantas, las hojas en el suelo, las enredaderas en los troncos, y la hierba producen también una textura muy característica: orgánica e irregular.

B.2.7. Nitidez de la imagen

La imagen es nítida, aunque al tratarse de un plano general muy amplio, y ser los objetos que en él aparecen de reducido tamaño, no posee la misma nitidez aparente que si nos encontrásemos ante un plano más corto, con los objetos en él representados de mayor tamaño. La profundidad de campo es generosa en este plano.

B.2.8. Iluminación

La iluminación es natural. No parece que haya ningún tipo de apoyo de luz artificial, aunque es muy difícil afirmarlo categóricamente. Se trata de una luz suave debida a la hora del día, las condiciones climáticas y la propia sombra que puedan generar los árboles.

B.2.9. Contraste

Encontramos un contraste medio. Las sombras más cerradas están representadas rozando el tono negro, y las altas luces, que vemos en el cielo entre los árboles, no están demasiado expuestas. El plano está ligeramente subexpuesto.

B.2.10. Tonalidad·B/N·color

El tono es frío; predominan los verdes y los tierra, pero iluminados por una luz fría. Los colores poseen poca intensidad y saturación.

B.12. Otros

No encontramos más cuestiones morfológicas relevantes para el presente análisis.

B.3. Reflexión general

Nos encontramos ante un plano general amplio, en el que la tercera dimensión está muy bien representada. Existe grano fotográfico, gran profundidad de campo y la luz es suave y fría,

produciendo un contraste medio. Las líneas verticales y las oblicuas marcadas por los árboles poseen gran fuerza dinamizadora, aportando espiritualidad.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

La perspectiva queda muy bien representada por el plano del suelo, que al estar filmado desde una posición ligeramente elevada, y atravesado por los troncos de los árboles, con sus marcadas líneas interaccionando, hace muy patente la tercera dimensión.

C.1.2. Ritmo

El ritmo del plano viene proporcionado por: la repetición irregular de los troncos de los árboles del bosque, con líneas que se entrecruzan, y los cinco niños que pueblan este espacio.

C.1.3. Tensión

Otra vez, los troncos verticales y torcidos son los encargados de proporcionar un alto grado de tensión. El árbol de primer término, que marca la línea con mayor peso en la imagen produce en el espectador cierta incomodidad ante lo mostrado.

C.1.4. Proporción

Los objetos están proporcionados entre sí. El bosque cobra mucha fuerza dramática, puesto que los personajes son representados de reducido tamaño, debido a la escala de plano.

C.1.5. Distribución de pesos

Encontramos varios elementos con gran peso visual: por un lado, los niños con sus coloridos vestuarios; por otro, el propio bosque en el que juegan; y por último, los negros troncos del primer término.

C.1.6. Ley de tercios

Aunque el plano no cumple estrictamente con la ley de tercios, el grupo principal de los personajes se encuentra entre los cuatro puntos fuertes en la imagen. La línea del horizonte sí coincide prácticamente con el límite del primer tercio desde el marco superior.

C.1.7. Orden icónico

Podríamos hablar en este plano de cierto equilibrio dinámico, ya que es asimétrico, irregular y complejo. Encontramos profusión de elementos, realismo y profundidad. Los árboles, interaccionando, proporcionan cierta opacidad, tornándose en ocasiones obstáculos que dificultan la percepción.

C.1.8. Recorrido Visual

El recorrido visual comienza en el grupo de niños situados en el centro. La dirección que marca el palo que porta una niña nos lleva hacia el niño que está tendido en el suelo. Por último, acabamos observando el bosque.



Figura 125. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Se trata de una imagen dinámica, debido al ritmo, la tensión, el pequeño tamaño de los niños con respecto al bosque, y los árboles entrelazados, que actúan como obstáculo visual.

C.1.10. Pose

Parece que los niños juegan libremente en el bosque, aunque al tratarse de cine de ficción, encontramos pose intencionada.

C.1.11. Otros

No hallamos otros aspectos reseñables en cuanto al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

Nos encontramos ante un plano con gran ritmo y tensión compositiva. Los personajes son representados muy pequeños con respecto al conjunto del plano. Encontramos, a partir de ese ritmo y tensión un claro dinamismo que, además, se enfatiza por estar rodado con cámara al hombro.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo / Fuera de Campo

No hay elementos fuera de campo de especial relevancia. Y aunque segundos más tarde, Lola Cercas entrará en plano, los niños juegan ajenos a su presencia, envueltos y recogidos por el propio bosque.

C.2.2. Abierto / Cerrado

Se trata de un espacio abierto, aunque el bosque posee mucho peso y encierra a los personajes en una inmensa jaula de barrotes irregulares que se entrecruzan. Solo el claro que aparece a la derecha de la imagen podría considerarse como un espacio de la representación realmente abierto.

C.2.3. Interior/exterior

Es una toma exterior, aunque los personajes se encuentran en el interior del bosque, casi perdiéndose entre los árboles.

C.2.4. Concreto/abstracto

No hay elementos que puedan diferenciar claramente de qué escenario se trata, por tanto, podría tratarse de cualquier bosque o parque. Está representado de manera realista, aunque el propio bosque se yergue como un espacio metafórico.

C.2.5. Profundo/plano

Estamos ante un espacio muy profundo.

C.2.6. Habitabilidad

Se trata de un escenario habitable, pero a su vez inhóspito. El bosque como hemos comentado, se torna un espacio metafórico misterioso.

C.2.7. Puesta en escena

Aunque existe una puesta en escena deliberada propia de la cinematografía de ficción, es cierto que el plano produce cierta impresión documental: los niños que juegan *libremente* en el bosque, la cámara al hombro y los movimientos propios del lenguaje documental enfatizan este aspecto.

C.2.8. Otros

No encontramos otros aspectos a destacar en cuanto al espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

Aunque nos encontramos ante un espacio de la representación *a priori* abierto y exterior, los personajes se mueven en el interior de un bosque cerrado. Ese mismo bosque, inhóspito, siniestro y misterioso, los envuelve y los oculta.

El espacio fuera de campo no parece relevante.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

Al tratarse de un plano cinematográfico no podemos hablar de instantaneidad.

C.3.2. Duración

La toma a la que pertenece esta imagen posee una gran duración, unos veinte segundos. En ese tiempo, el plano de los niños jugando en el bosque ocupa unos cinco o seis segundos, antes de que entre por la derecha el personaje de Lola Cercas. Por tanto podemos hablar de un plano de gran duración, tanto con respecto al filme como con respecto a la toma.

C.3.3. Atemporalidad

Las ropas de los niños actúan como marcas temporales y permiten situar la fecha aproximada representada en este plano, que coincide con el tiempo en el que se desarrolla la historia de esta película.

C.3.4. Tiempo simbólico

La representación del tiempo simbólico en este plano posee gran relevancia. La imagen remite a un tiempo de conflicto, en el cual los niños, imitando a los mayores, juegan a la guerra.

Creemos interesante destacar que los niños de hoy, en España, ya no juegan a la guerra. Al menos, no lo hacen de este modo, pues en las guerras contemporáneas ya no existe prácticamente el enfrentamiento cara a cara.

C.3.5. Tiempo subjetivo

Por la inclusión de niños en el plano, nos traslada irremediabilmente a la infancia.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Al tratarse de un plano cinematográfico, es evidente su secuencialidad y narratividad. Como hemos comentado, se trata de un plano de gran duración, perteneciente a una toma aún más larga, su función es la de situar a la protagonista en el tiempo de Guerra Civil, a través de los juegos infantiles que presencia durante su paseo.

C.3.7. Otros

No encontramos otros aspectos a destacar atendiendo al tiempo de la representación.

C.3.8. Comentarios

El plano analizado es un plano duradero, incluido en una toma larga, si entendemos esta de corte a corte. Trueba construye un tiempo simbólico muy fuerte, un tiempo de guerra, en el que los niños, imitando a sus mayores, juegan emulando disparos y muerte. El plano también nos traslada a un tiempo subjetivo, la propia infancia.

C.4. Reflexión general

El plano está construido en perspectiva, con gran ritmo y tensión compositiva gracias a la multitud de árboles que pueblan el bosque y las líneas verticales y oblicuas que se entrecruzan. Es un plano proporcionado y dinámico.

El espacio de la representación se articula a partir de un metafórico bosque en cuyo interior, unos niños aparecen y desaparecen atrapados en él.

El tiempo simbólico que evoca es la propia época de guerra. Los niños de hoy en día, ahora que vivimos una larga temporada de paz, no juegan a la guerra, al menos de ese modo. Se trata de un anacronismo presentar a los personajes en esta tesitura, con la probable intención de retrotraer al espectador a un tiempo de conflicto, de la Guerra Civil, que es el tiempo *background* de la historia principal.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara está ligeramente elevada, pero al encontrarse los personajes a gran distancia de esta, son representados con cierta neutralidad enunciativa. Debido a la orografía del terreno y, sobre todo, a la escala de plano amplia y al tamaño de los personajes con respecto al propio bosque, estos son presentados pequeños e inocentes.

D.1.2. Actitud de los personajes

La actitud de los personajes destila una sutil inocencia violenta, se divierten ajenos a lo que ocurre a su alrededor.

D.1.3. Calificadores

Los personajes, aun representando un juego violento, son mostrados como inocentes. Juegan distraídos, ajenos a la acción de la cámara y a lo que pasa a su alrededor.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

Debido a la intención del autor de mezclar el lenguaje del cine de ficción con el lenguaje del documental, el plano podría considerarse verosímil. El uso de la cámara al hombro refuerza esta idea.

D.1.5. Marcas textuales

En este filme podemos considerar como marcas textuales el uso de la cámara de 16 mm al hombro y la baja saturación del color.

D.1.6. Miradas de los personajes

No hay miradas a cámara. De hecho, la forma en la que está rodada la película, cercana a veces al lenguaje del documental, aunque siempre desde el prisma de la cinematografía de ficción, pretende mantener un tono de representación *realista*. Además, debido a la escala de plano tan amplia, los personajes son representados de muy pequeño tamaño.

D.1.7. Enunciación

David Trueba incomoda al espectador y lo traslada simbólicamente a un tiempo de guerra. Es el tiempo que Lola Cercas, la protagonista, recrea en su mente. La protagonista trata de reconstruir con su investigación una serie de eventos acaecidos durante la Guerra Civil española. El director sitúa a los personajes en un siniestro bosque que los envuelve y atrapa, igual que la historia que investiga acaba por atrapar a Lola Cercas.

D.1.8. Relaciones intertextuales

Como hemos expuesto en el punto referido a la actitud de los personajes, resulta extraño ver un grupo de niños jugando a la guerra, pues en nuestra cultura la guerra queda ya muy lejana, y más en la de los propios niños. Esta extrañeza nos ha llevado a vincular inevitablemente este plano con las dos famosas imágenes de Agustí Centelles, *Niños jugando a ser mayores* y *Juegos infantiles*, ambas tomadas en Montjuïc, Barcelona.



Figura 126. Agustí Centelles. *Juego de niños*. Barcelona, 1937.



Figura 127. Agustí Centelles. *Niños jugando*. Barcelona, 1937.

D.1.9. Otros

No encontramos otros asuntos reseñables relativos a la articulación del punto de vista.

D.1.10. Comentarios

La articulación del punto de vista en el plano analizado supone una intención enunciativa del autor: utiliza esta escena para representar visualmente los pensamientos de la protagonista. Además, los niños jugando a la guerra y el misterioso bosque en el que los sitúa incomodan al espectador.

D.2. Interpretación global del texto

Nos hallamos ante un plano general muy amplio, en el que los personajes aparecen y desaparecen detrás de los troncos entrelazados de un cerrado bosque. Los personajes son niños que juegan a la guerra, disparándose con armas simuladas con ramas y fingiendo que matan o mueren.

Los tonos desaturados y algo oscuros, en combinación con la espiritualidad dada por las líneas verticales que forman los troncos, y la maleza del plano del suelo construyen un espacio de la representación inhóspito y siniestro.

En ese espacio los niños representan un tiempo simbólico, un tiempo de guerra, en el que la inocencia infantil se torna violencia. Trueba pretende incomodar al espectador con el plano y mostrar cómo, al igual que el misterioso bosque atrapa y engulle a los niños, la historia que Lola Cercas trata de reconstruir acaba por atraparla a ella también.

11.13. Imagen del plano de la huida al exilio



Figura 128. Fotograma de *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003).

A. Nivel contextual

A.1. Datos generales

Todos los apartados referentes a los datos generales del nivel contextual solo se citan en la primera imagen³⁶⁷ analizada de *Soldados de Salamina*, por ser idénticos, estos datos, a las siguientes imágenes seleccionadas del filme.

A.2. Parámetros técnicos

Los apartados pertenecientes a los parámetros técnicos blanco y negro / color (A.2.1.), formato y tamaño (A.2.2.), cámara utilizada (A.2.3.) y soporte (A.2.4.) solo se incluyen en el primer análisis³⁶⁸ de la imagen de *Soldados de Salamina* por resultar idénticos también.

A.2.5. Objetivo utilizado

Por la profundidad de campo de la imagen y la marcada diferencia de tamaños probablemente se trate de un objetivo angular muy luminoso. Javier Aguirresarobe apunta en una entrevista³⁶⁹ a la utilización de ópticas Zeiss *superluminosas* (f1.4).

A.13. Otras informaciones de interés

El escritor e ideólogo falangista Rafael Sánchez Mazas es trasladado desde el barco cárcel Uruguay, atracado en el puerto de Barcelona, hacia el Santuario de Santa María del Collell, donde va a ser fusilado junto a otros cincuenta prisioneros.

Son los últimos días de la Guerra Civil, y durante su trayecto en autobús, presencia el masivo éxodo de refugiados del bando republicano que huyen a Francia por temor a la represión.

El plano del que se ha extraído esta imagen comienza en el minuto 45:47 y acaba en el 45:53.

³⁶⁷ Ver apartado 11.11-A.1.

³⁶⁸ Ver apartado 11.11-A.2.

³⁶⁹ DEL RÍO, P. *Op. cit.* Pág. 19

A.3. Datos biográficos y críticos

Dado que tanto los hechos biográficos de los autores como los comentarios críticos de las obras están desarrollados en el corpus teórico del presente trabajo, entendemos que no proceden.

B. Nivel morfológico

B.1. Descripción del motivo

En el plano observamos una muchedumbre caminando por la izquierda de una carretera. Hay cuatro mujeres en primer término. Alguno de los personajes que las siguen, porta pesados bultos. A la derecha, varios vehículos con voluminosos bultos en sus techos circulan por la carretera.

B.2. Elementos morfológicos

B.2.1. El punto

El grano fotográfico está presente en la imagen, aunque se trate de una emulsión en color y, probablemente, de media sensibilidad. Esto puede ser debido al mayor factor de ampliación que implica un rodaje en 16 mm. Encontramos un claro punto de interés en la cara de la mujer situada en el centro, en primer término.

B.2.2. La línea

Aunque no de forma muy patente, la hilera de personas que avanzan hacia la cámara marca una línea oblicua, aportando cierto dinamismo a la imagen.



Figura 129. Línea sobre el fotograma.

B.2.3. Planos / Espacio

Encontramos dos planos principales: el primero, formado por las cuatro mujeres que encabezan la marcha; el segundo, la muchedumbre, los vehículos y la carretera.

B.2.4. Escala

Aunque se trata de un plano general, los personajes que están en primer término están muy cerca de la cámara, en un plano medio bastante corto. Esto produce gran empatía con los personajes que encabezan la marcha.

B.2.5. Forma

La muchedumbre forma un triángulo, que aporta cierta facilidad a lectura y el reconocimiento de la imagen.

Los blancos bultos que portan algunos personajes poseen formas orgánicas e irregulares.



Figura 130. Forma sobre el fotograma.

B.2.6. Textura

El propio grano fotográfico produce cierta textura. La textura de los atuendos de los personajes aporta cierta cualidad táctil. La carretera, al encontrarse prácticamente fuera de foco, también ofrece una textura difusa.

B.2.7. Nitidez de la imagen

Estamos ante un plano con una profundidad de campo muy reducida. Las figuras en primer término son las únicas que se encuentran razonablemente enfocadas. A medida que los

personajes se alejan de la cámara el desenfoque comienza a ser más patente. Esto pone en valor a los personajes de primer término, forzando que la atención se centre en ellos, en estas mujeres.

B.2.8. Iluminación

Se trata de un exterior-día, cuya única fuente es la supuesta luz natural. La luz es cenital, algo atrasada, y los personajes están ligeramente en contraluz, forzando que sus caras queden oscuras. Probablemente se haya usado reflectores para rellenarlas un poco. Es una luz dura.

B.2.9. Contraste

El contraste es medio-alto. Existe una gran diferencia entre los tonos oscuros y las zonas más claras, aunque ambas poseen detalle. Este contraste aporta dramatismo al plano.

B.2.10. Tonalidad / B/N / color

Nos encontramos, como viene siendo habitual en los planos analizados de *Soldados de Salamina*, ante un plano con los colores muy poco saturados, y con un ligero matiz frío. Es posible que el plano esté algo subexpuesto.

B.2.11. Otros

No encontramos otro elemento morfológico relevante.

B.3. Reflexión general

El plano, a nivel morfológico, presenta ciertos aspectos de interés. El grano fotográfico está presente, debido al uso de una emulsión de media sensibilidad y al rodaje en súper 16 mm.

Además, la cara de la mujer que se sitúa en el centro del primer término es el punto de mayor interés en el plano. Es un plano con muy poca profundidad de campo. Aunque el plano es amplio, las mujeres situadas en primer término, y enfocadas, ocupan mucho espacio en el encuadre, de modo que al estar cerca, se produce cierta empatía o vínculo con ellas.

C. Nivel compositivo

C.1. Sistema sintáctico o compositivo

C.1.1. Perspectiva

El gran tamaño de las figuras que caminan en primer término y la posición ligeramente elevada de la cámara enfatiza además esta sensación articulan una representación de la perspectiva marcada.

C.1.2. Ritmo

La inclusión de múltiples personajes en la carretera, en hilera, pero de forma desestructurada y caótica, genera ritmo en el plano. También los vehículos trabajan en esa dirección.

C.1.3. Tensión

La tensión viene dada por la línea oblicua que los personajes que avanzan por la carretera crean, y por el desorden estos.

C.1.4. Proporción

Las figuras en primer término son representadas con un tamaño muy superior al de las que les siguen, debido al uso de un objetivo gran angular. Esto acentúa la marcada perspectiva del plano.

C.1.5. Distribución de pesos

El mayor peso visual se encuentra en los personajes que están más cerca de la cámara, en especial la figura situada en el centro del plano, en concreto la mujer que mira hacia abajo. También poseen peso visual: los bultos blancos, debido al contraste que poseen con los personajes y los vehículos.

C.1.6. Ley de tercios

No parece una composición que cumpla las reglas clásicas, aunque debido a la profusión de elementos, algunos coincidan con los puntos fuertes.

C.1.7. Orden icónico

El plano posee cierto equilibrio dinámico: es asimétrico, irregular y complejo. Existe profusión de elementos, aunque es posible entender la hilera de personas que avanzan por la carretera como una unidad.

C.1.8. Recorrido Visual

El recorrido visual comienza en la figura de la mujer que está en el centro del encuadre. Su mirada hacia el suelo nos obliga a bajar la nuestra, para después dirigirla hacia la hilera de personajes que la siguen y terminar en los dos vehículos situados en la parte superior derecha del plano.

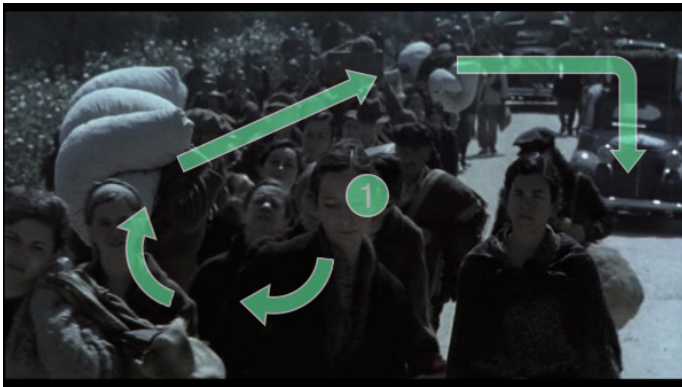


Figura 131. Recorrido visual.

C.1.9. Estaticidad/dinamismo

Es una imagen dinámica, ello es debido al desorden de los personajes en la carretera, y la línea oblicua que marcan estos.

C.1.10. Pose

Se trata de un plano cinematográfico, de ficción, por tanto, encontramos poses pactadas en cada uno de los personajes que aparecen.

C.1.11. Otros

No encontramos otros elementos relevantes en cuanto al sistema sintáctico o compositivo.

C.1.12. Comentarios

El peso visual se encuentra en las cuatro figuras que se encuentran en primer término, en especial la mujer del centro del plano. Con un tamaño muy superior al resto de personajes, articulan una construcción espacial de marcada perspectiva y gran profundidad. El plano posee un gran ritmo. Ello es debido a la profusión y disposición de los elementos. Estos marcan una línea oblicua que junto a su desorden aporta tensión.

C.2. Espacio de la representación

C.2.1. Campo/fuera de campo

Consideramos el espacio fuera de campo de vital importancia, pues algunas mujeres miran hacia cámara, tratando de ver delante lo que les depara el camino.

C.2.2. Abierto/cerrado

El espacio de la representación es abierto, mostrando a los personajes en una cierta situación de indefensión. La profusión de elementos, que llenan el encuadre, puede producir una sensación opresiva y agobiante, aun tratándose de un espacio abierto.

C.2.3. Interior/exterior

Se trata de un plano exterior, aunque la toma picada no deje ver el cielo.

C.2.4. Concreto/abstracto

Estamos ante un espacio concreto, aunque podría tratarse de un lugar cualquiera de la geografía española.

C.2.5. Profundo/plano

Se trata de un espacio de representación muy profundo. La diferencia de tamaños de las figuras, y la representación en fuga de la carretera enfatizan esta profundidad.

C.2.6. Habitabilidad

El espacio, *a priori*, es habitable. Sin embargo, al encontrarse abarrotado de personajes que avanzan en un *caótico orden*, cargados con pesados bultos y caminando abatidos, acaba resultando en un espacio de la representación triste y en cierto modo desapacible.

C.2.7. Puesta en escena

La construcción del plano cinematográfico implica una puesta en escena, que en este caso aparenta desorden, otorgando al plano una impresión más fuerte de realidad.

C.2.8. Otros

No encontramos otros aspectos de interés en la construcción del espacio de la representación.

C.2.9. Comentarios

En el plano hallamos cierta importancia del fuera de campo, pues las miradas hacia delante de las mujeres del primer término, parecen atravesar la propia cámara. Buscan fuera del encuadre el futuro que les espera.

Aunque se trata de un espacio de la representación abierto y exterior, la posición elevada de la cámara y la toma picada impiden ver el cielo. Esto provoca cierta sensación angustiosa y agobiante, que resta habitabilidad, tornando el espacio desapacible.

C.3. Tiempo de la representación

C.3.1. Instantaneidad

El carácter de plano cinematográfico de este punto del análisis nos impide hablar de instantaneidad.

C.3.2. Duración

El plano posee una duración de unos siete segundos, no se trata de un plano demasiado largo.

C.3.3. Atemporalidad

Debido a los atuendos de los personajes, no podemos hablar de atemporalidad, pues directamente nos lleva a la época que el director David Trueba pretende representar, los últimos días de la Guerra Civil española.

C.3.4. Tiempo simbólico

El plano analizado tiene una gran carga simbólica en cuanto a que representa un tiempo de guerra que produce un éxodo masivo de población. Aunque está ubicado temporalmente en 1939, alude simbólicamente a cualquier movimiento de exilio por una guerra.

C.3.5. Tiempo subjetivo

Encontramos dos derivas subjetivas al analizar el tiempo de la representación en este plano. La primera es el tiempo de la propia Guerra Civil y sus consecuencias y la segunda, el éxodo masivo de refugiados sirios que está ocurriendo en el presente.

C.3.6. Secuencialidad/narratividad

Se trata de un plano que sigue a otro mucho más abierto, en el que gran cantidad de personajes caminan por una carretera despacio, cargados y huyendo de España, su patria para refugiarse en el país vecino, Francia. En el plano anterior, la cámara se sitúa detrás de la muchedumbre y, como hemos comentado, se trata de un plano mucho más abierto en el que los personajes ocupan mucho menor tamaño dentro del encuadre.

La intención con este plano, al colocar delante la cámara, es *poner cara* a los personajes que marchan hacia el exilio, hacer que el espectador se identifique con ellos, al mostrarlos más cercanos.

C.3.7. Otros

No encontramos más aspectos importantes dentro del estudio del tiempo de la representación de este plano.

C.3.8. Comentarios

El plano alude a un tiempo simbólico muy presente en nuestros días y, por desgracia, muy presente, también, en la historia de la humanidad: los éxodos masivos debidos a conflictos

bélicos. Sin ser un plano de gran duración, su sentido en la secuencia a la que pertenece, es identificar al espectador con las personas que marchan hacia el exilio.

C.4. Reflexión general

El plano analizado posee una marcada perspectiva, y la disposición caótica de gran número de elementos y personajes proporciona ritmo y tensión compositiva.

El espacio de la representación, pese a ser abierto y exterior, se torna opresivo y agobiante, debido a la cantidad de personajes. El espacio fuera de campo posee en este plano especial relevancia, pues algunas de las mujeres miran hacia delante, traspasando la propia cámara, como intentando ver qué les deparará el futuro.

El plano alude a un tiempo simbólico, los masivos éxodos que se producen durante los conflictos bélicos.

D. Nivel Enunciativo

D.1. Articulación del punto de vista

D.1.1. Punto de vista físico

La cámara, en una posición elevada, filma la escena en picado. Este recurso empequeñece y rebaja a los vencidos, que marchan decaídos y tristes hacia el exilio, poniendo el énfasis en su derrota.

D.1.2. Actitud de los personajes

En el plano no hay interpelación al espectador. Ahora bien, como hemos comentado, existen varias miradas que podrían ser interpretadas como miradas a cámara, estas atraviesan la cámara, tratando de ver, delante, el futuro que les aguarda. Los personajes andan cabizbajos y tristes.

D.1.3. Calificadores

David Trueba presenta a los personajes vencidos, tristes y resignados. No saben qué les depara el futuro, casi no saben hacia dónde se dirigen.

D.1.4. Transparencia/sutura/verosimilitud

En el plano se trata de eliminar el sujeto enunciador. Además, debido al uso de la cámara al hombro y a la intención narrativa del filme de estar a medio camino entre el documental y la ficción, es un plano que posee verosimilitud.

D.1.5. Marcas textuales

No hallamos marcas textuales claras.

D.1.6. Miradas de los personajes

No existen miradas a cámara, aunque algunas de las mujeres miren hacia delante y el eje de sus miradas cruce con la cámara.

La mujer que ocupa el centro del encuadre, dirige su perdida mirada hacia el suelo, abatida y triste. Es el vivo retrato del vencido que debe abandonar su hogar y su patria por miedo a la represión que vendrá al finalizar la guerra.

D.1.7. Enunciación

David Trueba busca en el espectador una identificación emocional con los vencidos de la Guerra Civil que hubieron de marcharse al exilio en Francia. El tamaño en cuadro de las mujeres en primer término genera también empatía.

D.1.8. Relaciones intertextuales

Encontramos una relación plástica con la imagen de Agustí Centelles de la evacuación de Teruel.



Figura 132. Agustí Centelles. *Evacuación de Teruel*. 1937.

D.1.9. Otros

No encontramos otros aspectos decisivos en cuanto a la articulación del punto de vista

D.1.10. Comentarios

La cámara en posición elevada y ángulo picado aplasta y empequeñece a los vencidos que huyen a Francia en los últimos días de la Guerra. La actitud de estos vencidos es de pura desolación, con miradas perdidas al suelo o miradas al frente, tratando de descifrar qué les deparará el futuro, sin esperanza alguna.

D.2. Interpretación global del texto

Observamos una representación en marcada perspectiva de una muchedumbre que camina por una carretera hacia el exilio. David Trueba muestra cómo los vencidos huyen de su patria en masa, sin esperanza, dejando todo atrás y cargando con los pocos objetos que han podido recoger.

Las mujeres que van a la cabeza de la triste marcha se sitúan muy cerca de la cámara. Su tamaño es muy superior al del resto de la hilera. Esa diferencia en las proporciones posibilita que el espectador se identifique con estas personas.

El plano evoca un tiempo simbólico que se ha repetido demasiadas veces a lo largo de la historia: los masivos éxodos producidos por los conflictos bélicos.

Trueba presenta a los vencidos tristes, a través miradas perdidas hacia delante o hacia el suelo, y sin atisbo de esperanza.

CUARTA PARTE: Conclusiones

12. Conclusiones: huellas de la obra de Agustí Centelles en *El mar* y *Soldados de Salamina*

La presente investigación parte de una hipótesis inicial: la fotografía de Agustí Centelles ha supuesto un referente visual en la creación plástica de *El mar* de Agustí Villaronga y *Soldados de Salamina* de David Trueba.

Para contestar esta hipótesis nos basaremos en los resultados de los análisis de las fotografías de Centelles y las imágenes de los filmes objeto de estudio, *Soldados de Salamina* y *El mar*. Vamos a establecer las conclusiones sobre la hipótesis planteada, pues el objetivo principal de esta investigación es determinar cómo los elementos plásticos de la fotografía de Agustí Centelles han tenido un impacto estético en los dos largometrajes.

Para ello, estableceremos en estas conclusiones, por una parte, una distinción por niveles, tal como se ha realizado en el análisis, comparando los resultados a nivel morfológico, compositivo y enunciativo³⁷⁰. Y, por otra parte, a partir de estas comparaciones, estableceremos con qué intensidad las fotografías de Centelles analizadas han impactado en los filmes *El mar* de Agustí Villaronga y *Soldados de Salamina* de David Trueba.

³⁷⁰ Obviaremos en las conclusiones establecer una comparación con el nivel contextual, el primero de los niveles analizados, pues carecería de relevancia en el presente estudio.

12.1. *El mar*

12.1.1. El cuerpo



Figura 133 / Figura 134. Agustí Centelles. *Mater dolorosa*. / Fotograma de *El mar*.

Una de las primeras secuencias de *El mar* nos muestra a Manuel Tur, uno de los niños protagonistas del filme, observando a una mujer llorando desconsolada por su marido muerto, tendido en el suelo. La postura de dicha mujer, arrodillada ante el cadáver, el pañuelo que lleva en la mano, incluso sus ropas, recuerdan a la fotografía de Agustí Centelles del bombardeo de Lérida, en la que una mujer llora postrada de rodillas ante un hombre que acaba de morir, tomada el dos de noviembre de 1937, conocida por *Mater dolorosa*.

En el **nivel morfológico**, no encontramos grandes coincidencias. Para empezar, la fotografía es vertical, blanco y negro, y solo encontramos tres personajes, mientras que la imagen cinematográfica es horizontal, en color, y al tratarse de un plano mucho más abierto, contiene nueve personajes. Las descripciones generales del motivo tampoco coinciden, al menos completamente, tal y como se ha visto en el análisis.

A **nivel compositivo**, no podemos hablar de que el plano ni la fotografía posean demasiado ritmo. Tampoco poseen ambas tensión en sus composiciones, aunque cabe destacar que sí están cargadas de tensión enunciativa. En el plano se produce una fractura en las proporciones que no ocurre en la fotografía de Centelles, una imagen de proporciones equilibradas y sin prácticamente diferencias entre los tamaños de los personajes. En el orden icónico, podemos hablar, tanto en la fotografía como en el plano de equilibrio estático. En *Mater dolorosa* hallamos simetría, mientras que el plano de la secuencia que abre *El mar* está compuesto de forma asimétrica.

En cuanto a la construcción del espacio de la representación, en el plano no encontramos, por su nivel de complejidad, relevancia en el fuera de campo. Contrariamente, en la fotografía

de Centelles, hay un personaje del que solo se muestra un brazo, que parece que trate de consolar a la mujer que llora, lo que nos lleva a preguntarnos quién es ese hombre y qué está haciendo. Al ocupar el espacio no visible, podemos hablar de gran importancia del fuera de campo. En principio, tanto en la fotografía como en el plano, debemos hablar de un espacio exterior abierto, sin embargo, hallamos en ambas imágenes sendos muros, que tienen por función cerrarlo, llegando, en el caso de la fotografía de Centelles a tornarlo opresivo y claustrofóbico.

Tanto *Mater dolorosa* como el plano fílmico que nos ocupa de *El mar*, construyen un tiempo simbólico: la muerte. También las consecuencias de una guerra. En el plano, Villaronga, además, propone otra dimensión temporal simbólica, la propia infancia, situándola en tiempo de guerra. Aunque los atuendos de los personajes pueden servir de referente para situar un tiempo concreto, tanto en la imagen fotográfica como en la cinematográfica, no es menos cierto que ambas poseen un carácter atemporal, ya que se trata de un tipo de representación de la muerte y de las consecuencias de la guerra que podríamos considerar como parte de nuestro imaginario colectivo.

A **nivel enunciativo** encontramos fuertes similitudes. En primer lugar, el punto de vista físico es similar, con la cámara por encima y en un ángulo picado, que nos permite ver el suelo. La actitud de los personajes, si obviamos la del propio Manuel Tur en el plano de *El mar* y nos centramos en las mujeres que lloran, posee grandes coincidencias: la tristeza, la desesperación y la sensación, pese a estar con más gente, de encontrarse sola ante la injusta tragedia que está viviendo.

Concretamente en el apartado de relaciones intertextuales, hallamos una relación entre *Mater dolorosa* y el plano perteneciente a la secuencia inicial de *El mar*, con las clásicas representaciones que tanto se han prodigado en la historia del arte: *La piedad*, adaptada en muchas ocasiones como forma de representar la muerte en el cine, y heredera de la tradición icónica religiosa.

Aunque tanto el plano que proponen Villaronga y Peracaula, posea estas relaciones intertextuales con *La pietà*, como se ha tratado en el análisis, encontramos que los directores han reproducido, voluntaria o involuntariamente, la imagen *Mater dolorosa* de Centelles en una parte del plano, como un *mise en abyme*. El tratamiento ha sido de gran fidelidad con respecto al modelo, en el caso de *Mater dolorosa*, con gran coincidencia hasta en pequeños detalles: el pañuelo en la mano, las oscuras ropas... Hallamos además otra relación intertextual del plano referida a una nueva fotografía de Centelles, la que alude al bombardeo de Lérida.



Figura 135. Agustí Centelles. *Bombardeo de Lérida*. Lleida, 1937.

La imagen de la muerte

“El mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano”.

Edgar Morin³⁷¹

Nos encontramos ante el plano cinematográfico causante, en gran medida, de la selección de *El mar* como parte del objeto de estudio de este trabajo. Agustí Villaronga reproduce con cierta exactitud dentro de la composición del plano la *Mater dolorosa* de Centelles.

Al llegar aquí, no nos queda más remedio que preguntarnos si Villaronga realiza este *mise en abyme* a conciencia, es decir, si el director conocía la icónica imagen de Centelles y la tuvo presente a la hora de construir uno de los planos más importantes de la primera parte del filme.

Agustí Villaronga, formado en Historia del Arte, no duda en representar la muerte de un ser querido a través de una *pietà*. Lo interesante es el grado de coincidencia con la fotografía de Centelles. Preguntado el director por esta cuestión, afirma que él no imitó la *Mater dolorosa* del fotógrafo valenciano, “sino que, como barajas las mismas cosas, se echan los dados y, probablemente, te salgan los mismos números a ti que a Centelles”³⁷². Villaronga continúa diciendo que “al tener las cosas cerca, no hace falta forzosamente que pase por un mundo

³⁷¹ MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós Comunicación, Barcelona, 2001. Pág. 179

³⁷² VILLARONGA, A. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.2

artístico de otras personas, sea pintura o sea fotografía o cine, porque lo tienes vivido de cerca. Y tú tienes la capacidad de tu ojo que va a parar a las mismas cosas”³⁷³.

Parece entonces que el director está aludiendo a un concepto que en ocasiones ha planeado sobre nuestro análisis: la idea de *imaginario colectivo* de Morin. Villaronga no niega categóricamente conocer la obra de Centelles, aunque desde luego, tampoco lo afirma. Sus *dados* son los mitos, los símbolos, las formas y las imágenes que compartimos y que hacemos nuestras, mezclándolas con nuestras propias experiencias. A ese caldo de cultivo achaca la fuerte relación entre el plano que, junto a Jaume Peracaula, construye para la secuencia inicial de *El mar*.

Es posible, por tanto, que tanto Centelles y Villaronga, como Walsh, Lang, o Rossellini, o tantos otros, compartan en ese imaginario –colectivo– una ideal forma de representar la muerte.

12.1.2. Los pícaros



Figura 136 / Figura 137. Agustí Centelles. *Niños fumando*. / Fotograma de *El mar*.

En el análisis de la fotografía *Niños fumando* de Centelles, y de su comparación con el plano analizado del *El mar*, donde dos de los niños protagonistas, Ramallo y Tur, comparten un cigarrillo en una de las tapias del cementerio, hallamos, en un primer **nivel morfológico**, una serie de coincidencias. La descripción general del motivo es muy similar. El propio cigarrillo o la llama que va a encenderlo son en ambas el punto de interés. La forma triangular en la que se presentan los dos personajes y la presencia de la textura del muro, coinciden también. La escala de plano varía ligeramente, pues Centelles muestra a los niños en un plano medio, los corta, sin embargo Villaronga y Peracaula los representan en un plano conjunto. También existe morfológicamente otra diferencia, aún más evidente: la fotografía está tomada a pleno

³⁷³ VILLARONGA, A. y MILLÁN, M. *Ibid.*

día, iluminada generosamente por la luz del sol y en el plano, en el que predominan las sombras, es de noche y está supuestamente iluminado por una azul luz de la luna.

A **nivel compositivo**, encontramos una primera diferencia clara, la construcción de la perspectiva. La fotografía de Centelles está tomada frontalmente, de modo que el muro donde se apoyan los niños queda completamente paralelo al plano focal. Por otro lado, en el plano donde Ramallo enciende un cigarro y se lo ofrece a Tur, el muro aparece en fuga, dando lugar a un espacio de la representación mucho más profundo. El plano, por la sucesión de nichos en el muro y las propias líneas que la fuga de este muestran, posee bastante más ritmo y tensión compositivas que la fotografía. Ambas imágenes cumplen prácticamente la ley de tercios, pues en las dos, la cabeza del niño situado a la izquierda coincide prácticamente con uno de los puntos fuertes de la imagen. La distribución de pesos visuales es muy parecida también en los dos análisis. En ambas encontramos poca relevancia del fuera de campo, la construcción del espacio de la representación es muy similar, con un muro detrás de los personajes que cierra, de algún modo, dicho espacio. Se trata además de una fotografía y un plano estáticos. La textura y rugosidad del muro restan habitabilidad a la fotografía de Centelles, tornándolo incómodo. En el plano, es la textura del frío cemento de los nichos la encargada de transformar un espacio a priori habitable en inhóspito.

Analizando el tiempo de la representación, aunque tanto en la fotografía de Agustí Centelles como en el plano de *El mar* que nos ocupa encontramos marcas temporales que nos permiten datar con exactitud la fecha que representan (la fotografía, 1937 y el plano, 1936), podríamos hablar de cierta atemporalidad, por la acción que muestran: unos niños fumando sus primeros cigarrillos a escondidas. Ambas evocan también un tiempo simbólico muy claro: la infancia en tiempos de guerra y la extraña libertad de la que gozan los pequeños en ese tiempo.

En la articulación del punto de vista, ya en el **nivel enunciativo** del análisis, encontramos coincidencia en la elección del ángulo de la toma, frontal, aunque en el plano, Agustí Villaronga y Jaume Peracaula pican ligeramente la cámara, de forma que se enfatiza sutilmente la fragilidad de los pequeños.

En cuanto a la actitud de los personajes y cómo los autores los califican, sí hallamos diferencia. Los pequeños pícaros de Centelles disfrutan y se divierten conscientes de que se están saltando las normas. Por otro lado, Ramallo es presentado por Villaronga como temerario y valiente, y se comporta de forma cruel con su amigo, al que, no obstante, quiere mucho. Tur es frágil y posee un mundo interior en el que reina la oscuridad. La intención enunciativa también difiere. Con su fotografía, Centelles trata, probablemente, de hablar del problema de los niños de la guerra. Villaronga, por su parte, construye la personalidad de sus personajes a través de estos pequeños detalles: Ramallo fuma un cigarrillo y se lo ofrece a

Tur, que lo rechaza, por lo que es insultado por su amigo. El fumar además, supone un rito de iniciación para entrar en el mundo adulto.

Hallamos además una marca textual común en ambos autores, pues hemos considerado la utilización de niños en el trabajo de Centelles y Villaronga como tal. En este sentido, sostiene Mónica Alonso que:

“Sobre todo fueron los republicanos quienes trabajaron sobre la idea del niño como víctima de la guerra y como lugar de identificación que les permitiera apelar a la ayuda internacional. Se utilizan fotografías de niños siendo evacuados, mirando hacia el cielo aterrados por los bombardeos, etc. Serán finalmente estas las que devengan centrales en nuestro imaginario que ha consolidado la infancia como lugar cargado de indefensión y de impotencia”³⁷⁴.

Para Alonso, Agustí Centelles trabajó, consciente de la importancia propagandística de sus imágenes, sobre la indefensión de los niños³⁷⁵. Esto hizo que fotografiar niños se convirtiese en una de sus marcas textuales.

Pilar Pedraza afirma que “niños y niñas son sin duda presencias simbólicas muy importantes en la obra de Villaronga”³⁷⁶. De hecho, en muchas ocasiones se ha afirmado que su cine es un *cine de niños*, por lo que podemos considerarlo una marca textual muy clara.

Para finalizar, encontramos, como ya viene siendo habitual, una relación intertextual muy presente, pues, la similitud estética y temática entre la fotografía y el plano es tan patente que, inevitablemente, este plano de la película nos lleva a la obra del fotógrafo.

Criaturas de la guerra

Si existe una coincidencia relevante, dentro de todas las que hemos expuesto en las líneas precedentes, son los niños como marca textual común en Villaronga y Centelles.

Más allá de la intención narrativa del plano, para mostrarnos la personalidad de los personajes cuando sean mayores, el fotógrafo y el director nos hablan de un asunto que articula o planea sobre gran parte de sus respectivas obras. ¿Quiénes son las verdaderas víctimas en un conflicto? ¿Son los muertos? ¿Sus familiares?... Es posible que sean todos ellos, pero la

³⁷⁴ ALONSO, M. “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil española” en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. Nº13, 2016. Pág. 42

³⁷⁵ ALONSO, M. *Ibid.* Pág. 42

³⁷⁶ PEDRAZA, P. *Op. cit.* Pág. 23

intención de Centelles y Villaronga es mostrar a un tipo de víctima, que encarna en sí mismo, de forma metafórica, todo el horror de la guerra: los niños.

Las *criaturas de la guerra* son esos niños cuya infancia durante el conflicto les hace enfrentarse a la muerte en las calles, a la brutalidad de la guerra. Algunos serán huérfanos, otros, simplemente se sentirán libres debido al caos que genera este tipo de situaciones, que rompen la cotidianeidad de las normas sociales.

Villaronga, además, utilizará la propia guerra y los desastres que en ella ocurren para construir los futuros traumas, miedos y complejos que tendrán sus personajes y que les acompañarán hasta el final de sus días en la película *El mar*.

Cuando el prólogo que narra las experiencias en la guerra de los niños protagonistas termina, el agujero por el que estos se asoman para encontrar el cadáver de su amigo Pau, que acaba de suicidarse, se funde con el ojo de Manuel Tur. La cámara se aleja, despacio, para acabar en un primer plano muy corto, mientras Tur reza:

“Así empezamos a vivir, Señor. Esta fue nuestra primera tierra, las primeras raíces, la conciencia primera. No recordéis, Señor, vuestro juicio encendido. Recordad que hemos sido criaturas de la guerra. Que un día, el tiempo, nosotros no, nos volvió a juntar”.

12.1.3. En el paredón



Figura 138 / Figura 139. Agustí Centelles. *Niños jugando a ser mayores*. / Fotograma de *El mar*.

En el caso del análisis de *Niños jugando a ser mayores* de Agustí Centelles y el plano del fusilamiento en la tapia del cementerio de *El mar*, encontramos, ya desde el **nivel morfológico**, ciertos aspectos compartidos y otros que los diferencian. La descripción general del motivo, ya marca cierta distancia en cuanto a la forma. Obviando la comparación entre

blanco y negro y color, la fotografía está tomada a plena luz del día, un sol radiante que ilumina toda la escena. El plano del fusilamiento en *El mar* es nocturno, y la luz artificial simula la luz de la luna. En cuanto a la textura, el frío hormigón del plano en el cementerio, contrasta con la excesiva materialidad de la roca y el orgánico caos de la maleza en la fotografía de Centelles.

No obstante, también encontramos ciertas similitudes. En ambas predominan las formas rectangulares que forman los grupos de personas y la construcción del espacio en planos es muy parecida. También, tanto la imagen cinematográfica como la fotográfica, poseen gran profundidad de campo, destacando por su nitidez. La escala de ambos planos es coincidente, se trata de sendos planos generales.

En cuanto al **nivel compositivo**, las coincidencias son mayores. En el análisis del sistema sintáctico o compositivo, ambas comparten la representación de la perspectiva, conseguida por la superposición de planos de distintos tamaños. Tanto la fotografía como el plano analizados poseen gran ritmo por la repetición de elementos, y cierta tensión producida por la presencia de líneas oblicuas. En ocasiones, esa tensión trasciende el mero análisis compositivo, por la crudeza del tema que tratan. En cuanto a distribución de pesos visuales son muy similares también. Ambas son estáticas y equilibradas.

El espacio de la representación en la imagen fotográfica es abierto, aunque la gran roca a la que están encaramados los niños que van a ser fusilados en el juego se encarga de cerrarlo. En la imagen cinematográfica, aunque el espacio sea exterior, es cerrado, pues se encuentran dentro de un cementerio y rodeado por muros en los que el fuera de campo carece prácticamente de relevancia compositiva. Son espacios profundos y concretos, aunque la iluminación en el cementerio, y la amenazante roca de la fotografía los carguen respectivamente de gran simbolismo.

También observamos en ambas imágenes una cuidadísima puesta en escena. En el caso de la imagen del fusilamiento en *El mar*, esta puesta en escena es inherente a la propia cinematografía de ficción. No obstante, en el caso de la fotografía de Centelles, la puesta en escena podría ser parte del juego de los niños, o es posible que fuese el propio fotógrafo el que, actuando como un director de cine³⁷⁷, tuviese algo de responsabilidad en esa precisa distribución en el espacio.

³⁷⁷ Como hemos visto en el desarrollo teórico del trabajo, Centelles realizó algunas fotografías en las que hubo una deliberada puesta en escena por su parte. La más relevante, *Guardias de asalto en la calle Diputación*, tomada en Barcelona en 1936 es una prueba de ello.

Otra vez, en cuanto al tiempo de la representación, tanto el plano de fusilamiento –al tratarse de un plano subjetivo de lo que los niños Ramallo y Pau están observando– como la fotografía de Centelles, evocan un tiempo simbólico común: la infancia en tiempos de guerra.

En el **nivel enunciativo**, la primera coincidencia la encontramos en el punto de vista físico. La cámara fotográfica de Centelles y la cinematográfica de Peracaula fotografían frontalmente, representando a los personajes desde una posición ideológica completamente neutral.

Como hemos visto en otros análisis, el juego de relaciones intertextuales posee gran importancia. *A priori*, estas dos representaciones de fusilamientos, nos trasladan a las obras pictóricas *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya o *Ejecución del emperador Maximiliano* de Manet.

Dieciséis años tarde

Es imprescindible volver a enlazar esta argumentación con la expuesta bajo el título *Criaturas de la guerra*. Otra vez, Centelles y Villaronga caminan juntos en la misma dirección.

Los niños que viven la Guerra Civil son golpeados por ella, y las cicatrices que esos golpes provocarán van a acompañarles el resto de sus vidas. Centelles representa en una imagen, que él mismo ha titulado en ocasiones *Niños jugando a ser mayores*, el horror que supone la guerra, retratándolo de una forma durísima, pero a la vez sutilmente amable.

Para el fotógrafo, los niños juegan a ser mayores, simulando un fusilamiento para divertirse. Pero para Villaronga, los niños no juegan, no simulan, hacen la guerra que sus padres están librando. Los niños de Villaronga matan y mueren, se suicidan... Son la expresión más pura de la violencia.

En este sentido, en la conversación mantenida con Agustí Villaronga a propósito de este trabajo, después de mostrarle una copia de la fotografía de Centelles comentó³⁷⁸:

Agustí Villaronga: Esa fotografía es buenísima... Y, de hecho, el espíritu de esta imagen es el espíritu de todo el prólogo de la película. Y esos niños jugando a la guerra, imitando a los mayores. Todo el espíritu de los primeros minutos es exactamente ese ¡Es una fotografía buenísima! Si yo la hubiera visto, quizá hubiese jugado con esto...

Manuel Millán: Entonces he llegado tarde, ¿no?

³⁷⁸ VILLARONGA, A. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.2.

Agustí Villaronga: Exactamente [ríen]

Manuel Millán: Dieciséis años tarde

12.1.4. Hacia la luz

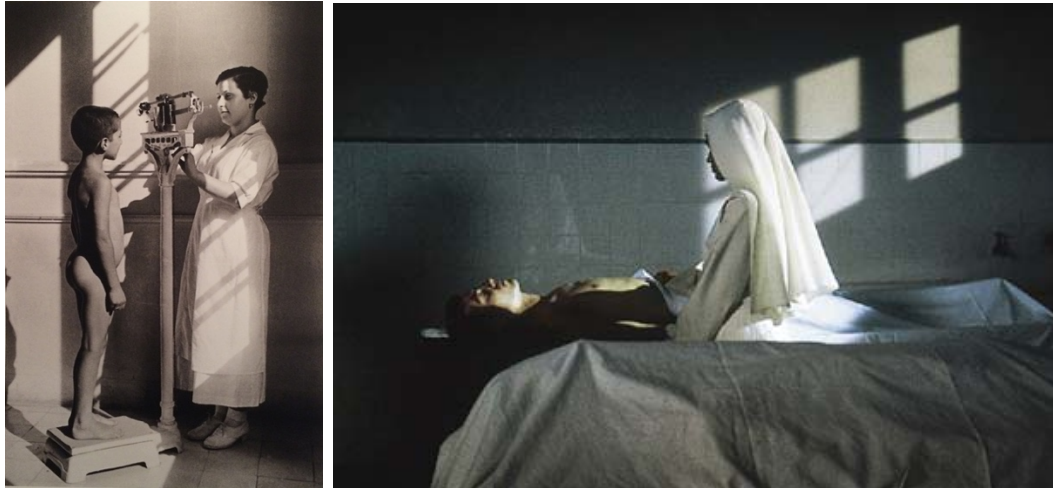


Figura 140 / Figura 141. Agustí Centelles. *Residencia de niños refugiados*. / Fotograma de *El mar*.

Por último, tenemos el caso de la imagen de Centelles *Residencia de niños refugiados* y del plano de *El mar*, donde Sor Francisca va a despedirse de los cadáveres de sus amigos en el depósito de cadáveres del sanatorio, en las que encontramos similitudes –y diferencias– en los tres niveles.

En un primer acercamiento al **nivel morfológico**, nos encontramos ante una fotografía en formato vertical y tomada en blanco y negro. El plano que nos ocupa tiene un formato cinematográfico clásico y es en color. La descripción general del motivo tampoco es coincidente, como podemos observar. No obstante, empezamos a encontrar ciertas semejanzas, por ejemplo, en las líneas de ambas. Predominan las líneas oblicuas que marcan la dirección de la luz que entra por las ventanas, que se combinan con las respectivas horizontales de las molduras y las verticales que señalan, en el caso del plano de *El mar*, la figura de Sor Francisca, y en el caso de la imagen de Centelles, al niño, a la báscula y a la enfermera. Ambas imágenes son nítidas, con formas presentes fácilmente reconocibles, pero en las dos, la similar iluminación es fundamental en la construcción del encuadre y es la encargada de articularlas morfológica y compositivamente. Existe una diferencia crucial relacionada con la iluminación. La fotografía de Centelles es luminosa, mientras que el plano que Peracaula y Villaronga construyen es, en cierta medida, tenebroso y oscuro. Solo la luz que entra por la ventana tiene la capacidad de mitigar este efecto.

Ya en un **nivel compositivo**, y dentro del sistema sintáctico, la representación de la perspectiva en los dos objetos de este análisis es muy similar. El espacio es plano, cerrado por tabiques, aunque la disposición de las figuras lo doten de cierta profundidad. La luz, que define una serie de líneas oblicuas, es la encargada de generar cierta tensión compositiva, ayudada por el contraste y las oscuras sombras. Ambas son proporcionadas, estáticas y equilibradas. El haz de luz reflejado en las paredes marca también el recorrido visual que debemos seguir.

Dentro de la construcción del espacio de la representación, son las ventanas, invisibles a nuestros ojos pero relevantes en el espacio fuera de campo, tanto en la fotografía como en el plano, las encargadas de articularlo. Las ventanas, aunque seamos incapaces de verlas, abren esos espacios cerrados.

En el caso del plano cinematográfico la ventana cobra aún mayor importancia metafórica: es una salida al exterior necesaria para que la vida siga. El plano que discurre en el depósito de cadáveres muestra un espacio inhóspito, sombrío y opresivo que se contrapone claramente al espacio que muestra Centelles, seguro, habitable y luminoso. En este sentido hallamos una clara diferencia entre ambos espacios de la representación.

Además, el plano, en su dimensión temporal, remite simbólicamente a la muerte, cosa que no ocurre en la fotografía de Centelles.

Quizá sea en el **nivel enunciativo** donde comparten menos puntos. El punto de vista físico sí es compartido, pues la frontalidad con la que se representa tanto el plano como la fotografía implica neutralidad a la hora de presentar los personajes. La actitud de los personajes y el modo en que son calificados por los autores difieren, puesto que narran acciones muy distintas. Es curioso cómo hay una marca textual del propio Villaronga que también está presente en la imagen de Centelles: la desnudez masculina.

A nivel enunciativo, existe una gran diferencia. Centelles representa el espacio de una residencia de niños refugiados y lo muestra como un espacio seguro y confortable. Por el contrario, Villaronga muestra las funestas consecuencias de una turbulenta relación entre dos hombres, Ramallo y Tur, marcados por traumas adquiridos en una infancia en la guerra, que los protagonistas son incapaces de superar y que acaban en sus violentas muertes.

Debemos, por último, mencionar la relación intertextual entre el plano y la fotografía de Centelles, pues el plano comparte tantas características morfológicas y compositivas con la imagen que, inevitablemente, nos lleva a relacionarlas.

Hay esperanza ahí fuera

Agustí Centelles fue el gran fotoperiodista español de los que cubrieron la Guerra Civil. Pero no fue solo eso. Su grado de compromiso con los valores de la República y su concepción estética le llevaron a dejarnos un legado de imágenes en ocasiones crudas y duras, en otras ocasiones bellas, pero siempre con un valor propagandístico del que era plenamente consciente.

En su fotografía *Residencia de niños refugiados* representa con armonía y belleza una residencia gestionada por el gobierno republicano, y la muestra como un lugar seguro donde los niños son cuidados y protegidos. La luz entra por la ventana iluminando generosamente la escena de una forma casi mágica, reforzando así la serenidad y la paz que se respiraba en ese espacio. Para Centelles, quizás la Guerra Civil se perdería, pero la esperanza en los valores de la República, no.

Agustí Villaronga, en su propósito de mostrar lo que para tres personajes adultos supuso vivir de niños los horrores de la guerra, pretende, después de una trágica sucesión de acontecimientos que derivan en la violenta muerte de los protagonistas, mostrar un atisbo de esperanza. Para ello utiliza la ventana fuera de campo como metáfora de esperanza y de vida, dejando entrar por ella la luz. Para reforzar esta idea, en el siguiente plano, Sor Francisca abrirá la ventana, y escucharemos el alegre sonido de niños jugando.

Sor Francisca se despide de su amigo Manuel Tur, y de Andreu Ramallo, su primer y único amante, cuidándolos. La pureza de la luz que entra por la ventana nos dice: ahí fuera la vida sigue, y no es tan oscura como las almas de los protagonistas.

12.2. *Soldados de Salamina*

12.2.1. La mirada tras el cristal



Figura 142 /Figura 143. Agustí Centelles. *Frente de Aragón. Republicanos.* / Fotograma de *Soldados de Salamina*.

En el plano tomado desde dentro del autobús y comparándolo, en un primer **nivel morfológico** con la fotografía de Agustí Centelles *Frente de Aragón – Republicanos* encontramos bastantes puntos en común. Por una parte, la descripción general del motivo es similar, pues tanto en el plano como en la fotografía vemos una escena a través del parabrisas de un vehículo. No obstante, en la fotografía de Centelles, observamos, a través del cristal del coche, dos hileras ordenadas de milicianos del ejército republicano a ambos lados de la carretera. En el plano de *Soldados de Salamina*, es una muchedumbre que huye al exilio.

Predominan también en las dos imágenes las líneas horizontales y en ambas el motivo queda enmarcado con un rectángulo. La construcción espacial a través del uso de los planos es semejante, como también lo es el uso de la gran profundidad de campo, que aporta gran nitidez en su conjunto. Son similares también en iluminación. En ambas existe un gran contraste entre los interiores de los vehículos, donde predomina la oscuridad y las sombras muy cerradas, casi sin detalle, y lo que observamos a través del cristal.

Es también reseñable la dualidad en la escala de plano utilizada: las dos muestran planos generales, si tomamos la vista del exterior, pero el plano medio se puede entender como muchísimo más corto si analizamos el encuadre del propio vehículo, de acuerdo al tamaño de la figura humana en este.

En cuanto a la tonalidad, es evidente que la fotografía fue tomada en blanco y negro, y el plano de *Soldados de Salamina* fue rodado en color. Sin embargo, en este último, el tratamiento del color aplicado en post-producción, restando muchísima saturación, favorece que se perciba el color de forma muy tenue, muy cercano al blanco y negro.

Siguiendo con la comparación de resultados, pero pasando a un **nivel compositivo**, dentro de la organización del sistema sintáctico o compositivo, hallamos grandes similitudes entre la citada fotografía y el plano de *Soldados de Salamina* en la representación de la perspectiva, muy marcada y en fuga. Ambas poseen gran ritmo, conseguido a través de la repetición de elementos, aunque Trueba los presenta de forma caótica y desordenada, y en la fotografía de Centelles los jinetes marchan en línea, ordenados a ambos lados de la carretera.

Comparten también ciertos atributos del orden icónico: ambas son equilibradas, poseen simetría, están basadas en la regularidad y son complejas, además de presentar gran profusión de elementos. Encontramos además los pesos visuales muy repartidos en ambas, y debido a esa multitud de personajes que pueblan el espacio, acaban percibiéndose como una totalidad.

En cuanto a la construcción del espacio de la representación, cabe destacar que, en ambas, el espacio fuera de campo resulta prácticamente irrelevante, por la fuerza compositiva que posee el marco, y ambas representan un espacio abierto y profundo, pero con la cámara

situada en la seguridad que ofrece un espacio cerrado. Es aquí donde debemos hablar de un efecto que produce este tipo de composición en ambas: al observar la escena enmarcada, como un *plano dentro del plano*, es inevitable que se produzca cierto distanciamiento con lo que, como espectadores, vemos dentro de ese marco. Percibimos una mera representación.

Temporalmente, tanto el plano analizado como la fotografía de Centelles, están ubicados en la Guerra Civil española, aunque el plano simbólicamente evoca los éxodos de refugiados y la fotografía, los movimientos de tropas que se suceden en la guerra. En la fotografía de Centelles, hallamos la construcción de otro tiempo simbólico. Las dos franjas negras, que obligan al espectador a *mirar* la imagen en formato panorámico, evocan simbólicamente –o subjetivamente– el momento de visionado de una película cinematográfica en una oscura sala de cine. Es probable que no encontremos ese simbolismo temporal en el plano de *Soldados de Salamina* porque el marco queda mucho más cerca de los límites del encuadre, de modo que el espacio interior posee algo menos de relevancia compositiva que en la fotografía.

A **nivel enunciativo**, sin embargo, encontramos a priori diferencias en la articulación del punto de vista. La cámara, en la fotografía de Centelles, queda por debajo de la altura de los ojos de los soldados republicanos, mientras que en el plano analizado, la cámara queda muy por encima de los personajes que aparecen. Este tratamiento tan dispar, es debido, además de a la propia altura de los vehículos desde los que se han registrado tanto la fotografía como el plano, a las implicaciones enunciativas derivadas de situar la cámara por encima de los ojos de los vencidos, en el caso del plano de *Soldados de Salamina*, o del modo en que Centelles pretende representar a los soldados republicanos³⁷⁹ en su fotografía. El contrapicado es, de hecho, un recurso narrativo que Agustí Centelles no duda en utilizar a lo largo de su producción fotográfica durante la Guerra Civil para ensalzar la figura del miliciano, calificándolo de héroe. Quizá Trueba, en ese mismo sentido, prefiera enfatizar la figura del vencido a través del picado, representándolos hundidos y tristes.

Como hemos comentado, sobre todo en la fotografía de Centelles, que en principio parece que pretende representar de forma realista la escena, la artificiosidad del uso del parabrisas como marco, probablemente va en contra de esa estrategia enunciativa. La escena representada tras el cristal se percibe *irreal* y lejana. No ocurre lo mismo en el plano de *Soldados de Salamina*, pues es probable que por su pertenencia al lenguaje cinematográfico de ficción, como espectadores asumamos ya las intenciones del sujeto enunciator: el artificio

³⁷⁹ Cabe recordar que Agustí Centelles fue colaborador del Comisariado de Propaganda de la Generalitat, al servicio de la República, y que por tanto, y como se ha comentado anteriormente, las imágenes que tomó durante la contienda cumplían dos funciones: la informativa o documental implícita y la propagandística.

que genera ese marco se diluye en toda la sucesión de artificios que se utilizan en el cine para generar una impresión de realidad.

No obstante, y para finalizar la comparación en este nivel, encontramos ciertas relaciones intertextuales entre el plano y la fotografía, debidas, en principio, a las similitudes morfológicas y compositivas descritas en estas líneas.

Héroes fotográficos y perdedores cinematográficos

Agustí Centelles, fotógrafo apasionado por el cine y audaz experimentador, presenta una imagen con intención documental y propagandística, en la que utilizando un ángulo contrapicado en la toma, ensalza la heroica figura del soldado republicano.

En ese afán de experimentación, se vale de un recurso compositivo que acaba apoderándose de su fotografía: encuadra a través del cristal, rodeando la escena de un espacio oscuro que, como artificio, acaba trabajando en contra de la intención primigenia de la toma. Observamos a los milicianos montando a sus caballos como los percibiría quien se sienta en una oscura sala de cine a ver una película. Probablemente de forma involuntaria, los ha transformado en personajes de ficción.

Por otro lado, David Trueba construye su plano utilizando como modelo la fotografía de Centelles. Utiliza los mismos recursos compositivos: cristal, marco, contraste... pero lo hace para mostrar a los vencidos. Otorgando cierta importancia al parabrisas como obstáculo, Trueba afirma que lo que le interesaba es imponer el cristal del autobús, “la imagen sucia, que no tuviera el academicismo de las habituales representaciones de la Guerra en el cine español... creo que dimos con algo más veraz y con aliento más largo que las visualizaciones acomodadas que habían sido las habituales”³⁸⁰.

El ángulo picado muestra los perdedores de la Guerra, los que han de huir y los representa con una verosimilitud digna de la propia fotografía documental.

Podría parecer, por tanto, que los papeles se han invertido. El fotorreportero, gran aficionado al cine, representa artificioosamente a los héroes en su particular *pantalla de cine*, mientras el cineasta, haciendo ficción, se apropia de la fotografía de Centelles para mostrar la *realidad* de los vencidos, que deben abandonar su patria hacia el exilio.

³⁸⁰ TRUEBA, D. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.4.

12.2.2. Marcha hacia el exilio



Figura 144 / Figura 145. Agustí Centelles. *Evacuación de Teruel*. / Fotograma de *Soldados de Salamina*.

Tomemos ahora la fotografía de Centelles *Evacuación de Teruel* y otro plano de *Soldados de Salamina* en el que Trueba representa el éxodo de los vencidos que huyen al exilio.

En una primera aproximación al **nivel morfológico**, encontramos una descripción general del motivo con muchos puntos en común: una muchedumbre, que encabezan cuatro mujeres, avanza hacia cámara por una carretera. Algunos personajes cargan pesados bultos. Ocupan mayoritariamente la parte izquierda del encuadre. La construcción del espacio a través de los planos también es similar en ambas. Las líneas no presentan especial relevancia en ninguna de las dos, a excepción de las líneas verticales que se atisban detrás de la bruma en la fotografía de Centelles, que aportan cierta espiritualidad al plano, presentando a los personajes como seres indefensos ante la realidad de la guerra.

En cuanto a la escala, aunque nos encontramos ante dos planos generales, Trueba sitúa a las cuatro mujeres que encabezan la marcha más cerca de la cámara de lo que lo hace el fotógrafo, permitiendo de ese modo que el espectador se identifique emocionalmente con mayor facilidad con ellas. Además, tanto el plano como la fotografía poseen una profundidad de campo reducida. En el caso de la fotografía, la gran abertura de diafragma y la probable premura con la que Centelles hubo de realizar la toma, ni siquiera le permitió obtener el primer plano completamente enfocado. Son los personajes que marchan en segundo término los que están realmente a foco. En el plano, es el grupo de mujeres situadas en primer término las que están completamente nítidas, facilitando al espectador a qué parte del abigarrado encuadre debe prestar mayor atención.

Otra vez la tonalidad desaturada de los colores acerca el tratamiento de la imagen al blanco y negro, y el contraste en ambas es también similar.

En el plano, la cara de la mujer, que ocupa el centro del encuadre, es el punto de mayor interés, mientras que en la fotografía, los puntos de interés no son tan evidentes, encontramos

varios que rivalizan en importancia. Esto nos traslada directamente al análisis del **nivel compositivo**. Hallamos, en cuanto al sistema sintáctico o compositivo, sendas representaciones de muy marcada perspectiva. Ambas composiciones son rítmicas, aunque quizá el plano de *Soldados de Salamina* lo sea más, debido a la fractura de proporciones entre las mujeres de primer plano y la muchedumbre que las sigue y a la caótica disposición de los personajes.

La profusión de elementos podría también ser un rasgo común y, aunque ambas composiciones sean equilibradas, el equilibrio de la fotografía de Centelles podría considerarse estático, por poseer cierta simetría y observar una repetición regular de elementos. En cambio, en el plano podríamos hablar de equilibrio dinámico, por ser asimétrico e irregular y encontrar cierta complejidad en la profusión de elementos.

En cuanto a la construcción del espacio de la representación, el heterogéneo fuera de campo es de especial relevancia, tanto en la imagen de Centelles como en el plano cinematográfico. Algunos personajes miran al frente preguntándose a dónde les lleva ese camino, siendo el camino, en ambos, metáfora del propio futuro incierto. Hallamos también en las dos imágenes un espacio profundo.

Siguiendo con esta construcción del espacio, hallamos una diferencia muy fuerte entre el plano y la fotografía. Trueba utiliza un espacio neutro, son los personajes que lo pueblan los que lo transforman en agobiante y opresivo. Sin embargo, Centelles sitúa a sus personajes en un camino que atraviesa un misterioso bosque que se pierde entre la bruma, que se torna mágico y casi siniestro. Al fin y al cabo, las dos estrategias derivan en un espacio inhóspito y desapacible.

Tanto *Evacuación de Teruel* como el plano de *Soldados de Salamina* conducen a un evidente tiempo simbólico, como cualquier masivo éxodo forzado por un conflicto bélico.

En la articulación del punto de vista, perteneciente al **nivel enunciativo**, nos encontramos respectivamente ante dos picados. En la imagen cinematográfica, David Trueba exagera más este ángulo que Centelles en su fotografía, pero es patente en ambas la elección de una toma picada para presentar a los vencidos, perdedores que deben dejar su hogar.

La actitud de los personajes también es similar. Son representados tristes y resignados. Es preciso aquí destacar que en la fotografía de Centelles observamos dos niños –que consideramos además una marca textual del autor– que no están tristes: la niña camina tranquila al lado de su familia y el niño, a hombros de un adulto, mira hacia el futuro con cierta expresión de esperanza.

Las miradas del resto de personajes tanto en la imagen fotográfica como en la cinematográfica poseen también gran correspondencia. Algunos personajes miran al suelo, otros al frente, preocupados y abatidos.

Otra vez, estas fuertes similitudes en los niveles morfológico y compositivo, nos obligan a pensar que existe una sólida relación intertextual entre la fotografía de Agustí Centelles y el plano del éxodo filmado por Aguirresarobe y Trueba. También en este punto, el éxodo representado en *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille en 1923 podría suponer una relación intertextual presente en la fotografía, y también en el plano cinematográfico.

Adaptarse a las contrariedades

Ante una fotografía y un plano cinematográfico que contienen tantos nexos en los tres niveles del análisis comparados, podemos hablar de una adaptación. *Evacuación de Teruel* ha fluido desde el lenguaje fotográfico al cinematográfico. Podemos hablar de migración entre distintos medios. La imagen fotográfica se ha transformado en cinematográfica.

El causante de esta transformación ha sido el director David Trueba. Ha *traducido* al lenguaje cinematográfico la potente imagen de Centelles, respetando su intención enunciativa, apropiándose de sus características morfológicas y compositivas y utilizándolas casi literalmente, sin complejos. Ha hecho suya la fuerza de la fotografía del maestro Agustí Centelles.

12.2.3. Jugando a la guerra



Figura 146 / Figura 147. Agustí Centelles. *Niños jugando a ser mayores*. / Fotograma de *Soldados de Salamina*.

En este caso, vamos a centrarnos en el análisis del plano de los niños jugando a la guerra en un bosque de *Soldados de Salamina* y su comparación con la fotografía de Centelles *Niños jugando a ser mayores*. *A priori* las coincidencias en cuanto a los niveles morfológico y compositivo no son tan evidentes como en los anteriores casos. En la descripción del motivo

sí hallamos una coincidencia: estamos ante un grupo de niños que, mediante el juego, simulan una violenta situación de guerra.

En el **nivel morfológico**, aunque puede haber ciertas coincidencias, como la textura de la maleza que cubre el suelo y la similar escala del plano, parece evidente que la fotografía y el plano no comparten demasiados elementos en este nivel.

No obstante, en el sistema sintáctico perteneciente al **nivel compositivo**, hallamos ciertas similitudes que, aunque conseguidas a través de estrategias distintas, comienzan a conectar ambas imágenes. La perspectiva está representada de un modo similar, ambas poseen cierta tensión compositiva. El ritmo, tanto en el plano como en la fotografía es patente, y está conseguido a través de la repetición de elementos, árboles y niños por un lado, y niños dispuestos de forma ordenada por otro, respectivamente.

En la construcción del espacio de la representación hay un aspecto que destaca por encima de los demás. Aunque no se trate de un nexo tan evidente, nos permite relacionar otra vez ambos objetos de nuestro análisis. En la fotografía de Centelles, la roca a la que los niños que simulan ser fusilados están encaramados, posee una brutal materialidad y es presentada como un gran tótem que encarna la propia muerte, de modo amenazador y casi trágico. Por otro lado, Trueba y Aguirresarobe construyen en el plano que nos ocupa un espacio de la representación articulado por un misterioso bosque, que atrapa a los personajes y actúa en ocasiones como obstáculo entre los niños y el espectador. Ambos recursos poseen gran relevancia compositiva, y aunque se trate de, como hemos comentado, estrategias distintas, sus respectivas consecuencias, tornando inhóspito el espacio en los dos casos, deben relacionarse. Ese sentido inhóspito está marcado por la fuerte presencia de la naturaleza, representada por la materialidad de la gran roca y del caótico bosque, evocando un cierto sentimiento siniestro en el espectador, quizá más presente en la roca de Centelles.

En cuanto a la construcción del tiempo de la representación, encontramos varias cuestiones que merecen nuestra atención. En ambos, se alude a un tiempo simbólico, el tiempo de guerra y, además, vivido desde la propia infancia. En la fotografía *Niños jugando a ser mayores* de Centelles, es muy evidente, pues, como es sabido, esa imagen fue tomada en Montjuïc en plena guerra. En el plano, Trueba utiliza este recurso, en cierto modo anacrónico, pues es difícil encontrar hoy en día, o cuando se rodó *Soldados de Salamina*, niños que jueguen a la guerra de ese modo.

En la articulación del punto de vista, ya dentro del **nivel enunciativo**, Trueba y Centelles fotografían con frontalidad, presentando a los personajes de un modo neutral. Imbuidos en sus juegos. No los juzgan con sus cámaras: los niños son inocentes, son sus mayores los verdaderos culpables.

Es, otra vez, en el complejo juego de las relaciones intertextuales donde encontramos una fuerte relación. El plano se relaciona con la fotografía analizada, así como con otra titulada *Juegos infantiles*, también de Centelles. Ambos podrían tener cierta relación con dos cuadros de Goya, *Los fusilamientos del tres de mayo* y *Niños jugando a soldados*.

Encontramos esta marcada relación entre la fotografía y el plano analizados, pues no es común, como hemos comentado en la referencia al tiempo de la representación, ni lo era a fecha del estreno del filme, encontrar en España grupos de niños jugando así a la guerra. Podemos pensar que con la inclusión de este plano en la secuencia, Trueba proyecta los pensamientos de la protagonista y los hace visibles. La secuencia a la que pertenece el plano no se justifica temporal ni narrativamente, y eso nos hace pensar que se trata de una cita indirecta a la gran cantidad de fotografías de niños presente en la obra de Centelles.

Hijos de la guerra

La dramática fotografía de Agustí Centelles *Niños jugando a ser mayores* es una de las imágenes icónicas que el fotoreportero dejó sobre la Guerra Civil. El fotógrafo no precisa mostrar explícitamente armas o muertes, para representar la tragedia de la guerra. Lo realiza con una brutal sutileza, a través de una simulación, un *inocente* juego que los niños realizan, imitando a sus mayores. No hay sangre, nadie muere, ningún arma real apunta a un objetivo. El mero hecho de ver una violenta escena donde los protagonistas son niños de corta edad jugando a simular un fusilamiento es más que suficiente para hablar de los horrores de la Guerra Civil, o los de todas las guerras.

David Trueba toma el testigo que le cede Centelles. Sabe que los niños que vivieron la guerra “son la presencia fotográfica más buscada, porque narra el horror de la guerra como nadie”³⁸¹. Presenta entonces a esos pequeños personajes como anacrónicos *hijos de la guerra*, como hizo el fotógrafo, simulando un cruel tiroteo, fingiendo morir y matar.

Para ambos, no obstante, esos niños son inocentes. Viven involuntariamente la guerra que sus mayores han empezado. Curiosamente, y como veremos también posteriormente en el tramo de las conclusiones que referirá a *El mar*, los niños viven esa guerra con una extraña situación de libertad: como *unas largas vacaciones*, pues muchos colegios cerraron durante la guerra.

David Trueba, en ese sentido, y preguntado sobre la relación entre *Niños jugando a ser mayores* de Agustí Centelles y el plano que nos ocupa, responde: “Por supuesto, esa fotografía habla de algo que nunca ha sido bien contado del todo. Para los niños, la guerra

³⁸¹ TRUEBA, D. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.4.

fue una liberación porque, pese al drama de sus familias, tomaron la calle, sin ningún control, se enfrentaron a la muerte de manera salvaje y en algunos testimonios, hasta es frecuente escucharles decir que fue un periodo de rara exaltación. La crueldad de los niños casa muy bien con un periodo bélico”³⁸².

12.2.4. *Mater dolorosa*

Como hemos visto además en el desarrollo teórico del trabajo, el propio Trueba, cita literalmente la obra de Centelles en *Soldados de Salamina*. Hallamos una secuencia en la película en la que aparece uno de los personajes³⁸³ visionando fotografías de la Guerra Civil para buscar un familiar desaparecido en la contienda. En el monitor del ordenador en el que realiza el visionado, aparece la fotografía de Agustí Centelles *Mater dolorosa*.

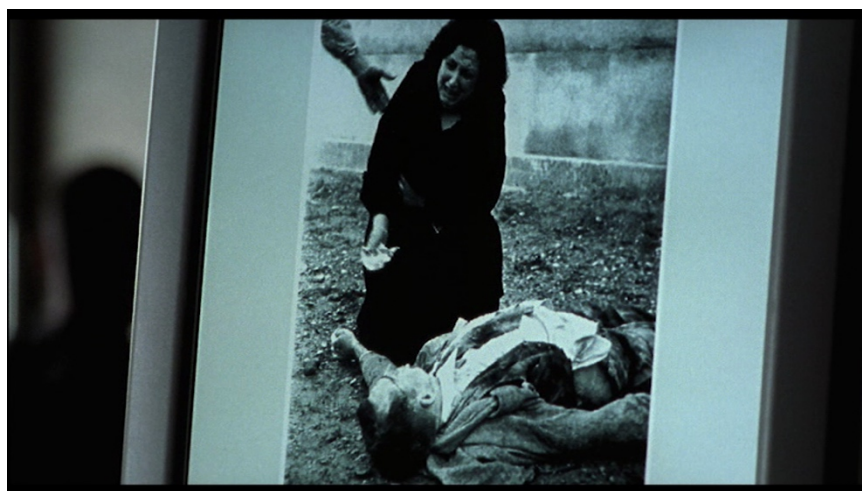


Figura 148. Fotograma de *Soldados de Salamina*, donde encontramos una cita literal de la obra *Mater dolorosa* de Agustí Centelles.

Además, en el transcurso de la investigación, encontramos una entrevista realizada a David Trueba, con motivo de una exposición retrospectiva de Agustí Centelles:

“Conocía a Centelles, había visto fotos tuyas... No era un gran experto, y entonces sí que empecé a explorar qué había en el campo del fotoperiodismo, de la fotografía, y entonces ahí sí que me encontré, yo creo, con un personaje fundamental a la hora de poner

³⁸² TRUEBA, D. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.4.

³⁸³ Se trata de Gastón, interpretado por Diego Luna. El personaje de Gastón encarna un estudiante con el que la protagonista establece un vínculo.

en escena la Guerra Civil española y encontré en las fotografías aquello que no había encontrado en la imagen en movimiento. Era cine, verdadero cine, verdadera realidad, verdadero dramatismo, verdad y, evidentemente, fue una fuente de inspiración para la fotografía de la película (*Soldados de Salamina*), fue una fuente de inspiración para el encuadre de la película, sobre todo en las zonas del pasado de la película y por supuesto también para el equipo de decoración, de vestuario... Yo creo que si alguien quiere saber algo de la Guerra Civil evidentemente tiene que mirar las fotos de Centelles. (...)

Antes hablábamos de la sensación de movimiento que tienen sus fotos. No es habitual que el fotógrafo se coloque a la espalda de la gente que avanza, para transmitir la sensación de movimiento, de inmediatez, de que las cosas están sucediendo de una manera desordenada y un poco caótica, tanto en el frente como luego va a ser en la retirada. Recuerdo que, en un momento de la película, necesitaba rodar la salida, las marchas hacia la frontera justo en los momentos finales de la guerra y entonces, lo que es el formato de las fotos de Centelles, es decir, este tipo de foto,



Figura 149. Agustí Centelles. Brigadas internacionales en el frente de Aragón. Aragón, 1937.

en la que el encuadre parece un encuadre caprichoso pero que es totalmente cinematográfico, con unas profundidades, con unos espacios muy abiertos a un lado y no a otro, centrando las figuras en función del mensaje que quieres dar, y no tanto de la estética de la fotografía. Son fotos que te dan idea de que el fotógrafo ha disparado casi con un cierto pudor sobre la situación, sin irse a la puesta en escena. Me acuerdo que, más o menos, este tipo de plano, fotografiado a través del parabrisas de un coche, del coche que le traslada a él, o que lo mueve en esa zona, sí que lo reproduce, incluso, completamente, es decir, filmar a través de cristales o a través de espacios para dar más realismo.



Figura 150. Agustí Centelles. *Frente de Aragón. Republicanos*. Aragón, 1938.

A menudo yo creo que la limpieza de la imagen fotográfica se contradice con la suciedad que quieres mostrar. Ese tipo de cosas sí que fueron muy inspiradoras en lo que había hecho Centelles. (...)

Y luego, estaba el uso mismo de lo que yo considero la cara humana de la guerra, de la derrota, lo que son esas fotos, por ejemplo esta foto, esas fotos que no tienen aparentemente dramatismo y sin embargo te rompen el alma.



Figura 151. Agustí Centelles. *Refugiados en el estadio de Montjuïc*. Barcelona, s.f.

Ves gestos, ves normalidad en la gente, ves el fondo de los ojos de la gente, y te vas dando cuenta del dolor. Quizá por eso utilicé, en una escena de la película, la foto del bombardeo de Lleida, de la mujer que llora, que es, yo creo, la expresión pura de a quién toca la guerra. La guerra no está resuelta en la épica, no está resuelta en el campo de batalla, está casi siempre sufrida en la retaguardia, en las familias, en los niños, las mujeres, los ancianos, la gente que tiene que dejar su casa, abandonar sus lugares... (...)

Es decir, donde no hay drama, donde no hay conflicto, el fotógrafo no encuentra material, entonces, esa especie de escenificación del conflicto es muy importante, pero evidentemente era un hombre implicado en la guerra. La Guerra (Civil) española dio algunos personajes no implicados que vinieron a hacer o estética o literatura, en ella; pero lo que queda, yo creo que siempre quedará teñido de la parcialidad y de la implicación. Eso no hace peor ni las fotografías ni los textos. A día de hoy, a mí Centelles me parece el gran fotógrafo de la Guerra Civil y Orwell el gran escritor de la Guerra Civil y ambos, de alguna manera, podrían casi considerarse combatientes en la guerra, en el caso de Orwell más aún porque viene a alistarse desde

el extranjero pero en el caso de Centelles claramente es un fotógrafo republicano”³⁸⁴.

Estas declaraciones de Trueba, junto a las respuestas que aporta en el cuestionario³⁸⁵ que el propio realizador ha contestado para esta tesis, confirman nuestra hipótesis en el caso de *Soldados de Salamina*. El director afirma que *reprodujo* algunas de sus fotografías, y que las imágenes de Centelles, que le parece “el gran fotógrafo de la Guerra Civil”, le resultaron “inspiradoras”.

Por todo lo tratado en este apartado, podemos concluir en el caso de *Soldados de Salamina* que, efectivamente, David Trueba ha tomado las fotografías de Centelles como modelo estético para la realización del filme y que ha establecido además fuertes relaciones intertextuales con las fotografías, como demuestra, entre otras, la cita literal de *Mater dolorosa*.

12.3. Las relaciones intertextuales de *El mar* y *Soldados de Salamina* con la obra de Agustí Centelles.

Aunque ya han sido tratadas en el análisis del presente trabajo, incluso en este apartado de conclusiones, creemos imprescindible dedicar un punto a las relaciones intertextuales de los planos analizados con las fotografías de Centelles, pues es aquí donde reside gran parte del peso de esta investigación.

De este modo, nos proponemos establecer una clasificación en el tipo de relaciones intertextuales de ambos largometrajes para comprender, con una perspectiva más amplia, cómo han impactado las fotografías de Centelles en *Soldados de Salamina* y en *El mar*.

Recordemos que en la metodología propuesta por Javier Marzal, habiendo prevenido de la complejidad que encierra este concepto, encontramos una diferencia entre los cuatro tipos de posibles relaciones intertextuales que podemos encontrar. Esta diferenciación de matiz en las relaciones, se puede resumir en cuatro tipos: cita, pastiche, *mise en abyme* e intertextualidad entendida de un modo más general.

La cita consiste en la presencia literal de la obra de otro creador. El pastiche, según Marzal, consiste en “tomar determinados elementos característicos de la obra de un fotógrafo, artista o creador, y combinarlos, de tal manera que den la impresión de ser una creación

³⁸⁴ Transcripción (del investigador) de parte de una pieza audiovisual proyectada en la exposición *Centelles. Las vidas de un fotógrafo, 1905-1985*. Palacio de la Virreina, Barcelona. Noviembre de 2006 a marzo 2007.

³⁸⁵ TRUEBA, D. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.4.

independiente³⁸⁶. Finalmente, el autor propone hablar de intertextualidad, de modo más general, cuando “se detecte un juego de relaciones suficientemente elaborado y trabajado en el texto analizado y los otros textos con los que se relacione³⁸⁷. Dentro de ese juego de relaciones, cobra especial importancia la *mise en abyme*, entendida esta como la reproducción de una obra dentro de la fotografía o el plano.

En *Soldados de Salamina*, encontramos todas las posibles relaciones intertextuales que Marzal enumera en su metodología. Desde una cita literal, con la fotografía de Agustí Centelles *Mater dolorosa*, reproducida en el monitor de un ordenador, pasando a la utilización de elementos propios de la obra del fotógrafo en la construcción de los planos, interviniendo en el propio guion: el caso del plano de los niños jugando a la guerra en un bosque. Finalmente, el uso de las fotografías de Centelles como modelo para la construcción de algunos planos, como el tomado desde el interior del autobús, nos permite hablar de intertextualidad de una forma más general. La obra de Agustí Centelles ha estado muy presente en la construcción del filme, relacionándose con este desde todas las perspectivas posibles, de una forma muy evidente y siendo, en ocasiones, protagonista incluso en la narración. David Trueba y Javier Aguirresarobe, homenajean sin complejos en *Soldados de Salamina* al maestro Centelles. Cuando preguntamos a Trueba por el impacto que ha tenido la obra de Centelles en su película responde que “para la película fue fundamental. Centelles fue el gran fotoperiodista de su tiempo en Catalunya y por lo tanto fue la fuente principal de documentación³⁸⁸”.

No obstante, en el caso de *El mar*, no encontramos citas literales, ni utilización de elementos a modo de pastiche. Las relaciones intertextuales de los planos analizados son mucho más sutiles. En ciertas ocasiones, los referentes utilizados son comunes en las fotografías y los planos analizados, y se mezclan con las propias relaciones entre ellos. Esa intertextualidad no se genera espontáneamente en las propias obras, es posible que parta del uso de referentes compartidos.

Cobra gran fuerza –sobre todo en el plano de la secuencia inicial del filme, donde Manuel Tur de niño presencia cómo una mujer llora al cadáver de su marido muerto– la *mise en abyme*, reproduciendo con cierta exactitud la fotografía de Centelles del bombardeo de Lérida, con gran riqueza en detalles.

No debemos afirmar, por tanto, que Villaronga y Peracaula utilizasen conscientemente las fotografías de Agustí Centelles, aunque podemos afirmar que la obra de Centelles está en *El*

³⁸⁶ MARZAL, J. *Op. cit.* Pág. 224

³⁸⁷ MARZAL, J. *Ibid.* Pág. 224

³⁸⁸ TRUEBA, D. y MILLÁN, M. *Entrevista original* incluida en el apartado 13.4.

mar, pero que se relaciona con el largometraje de una forma mucho más velada que en el caso de *Soldados de Salamina*, apareciendo y desapareciendo, e imbuyendo con su fuerza dramática la sucesión de planos que construyen la película. Quizá, los mitos, las formas y las imágenes que compartimos en el imaginario colectivo sean los culpables.

No obstante, es evidente que, como se ha visto a lo largo del desarrollo de este trabajo, a través de las imágenes del conflicto –fotografías, documentales y cinematografía de ficción– hemos ido configurando nuestro imaginario. Como afirma Casilda de Miguel:

“Nos enfrentamos a los filmes desde una mirada educada; no hemos vivido la guerra, no tenemos la imagen directa de lo que aconteció pero sí hemos asimilado imágenes que guardamos en nuestra mente. Disponemos de la memoria generada a partir de lo que de la contienda se ha narrado y que ha terminado por crear en cada uno de nosotros un entramado que constituye nuestra realidad histórica y actual”³⁸⁹.

Es por ello que, aun admitiendo no haber recurrido directamente a las imágenes de Centelles en concreto, es posible que sus fotografías *estén ahí*, guardadas en nuestra mente, pues como apuntaba Villaronga, “probablemente has visto cosas así en algún sitio y, de repente, salen. Salen cuando tienen que salir. Pones la semilla en un sitio, y germina cuando tiene las condiciones adecuadas”³⁹⁰.

12.4. El impacto del disparo fotográfico

Creemos conveniente, para cerrar el apartado de conclusiones del presente estudio, realizar una precisión sobre el título de este. Hemos titulado el trabajo *El impacto de la obra de Agustí Centelles en Soldados de Salamina de David Trueba y El mar de Agustí Villaronga*. Se trataba inicialmente, como reflejábamos en la presentación del proyecto, de acercarnos al estudio de cómo la obra de Centelles ha impactado –como las bombas, los proyectiles o los disparos lo hacen en el campo de batalla– en el cine español sobre la Guerra Civil. De ahí la elección de la palabra impacto.

³⁸⁹ DE MIGUEL, C. “La Guerra Civil en el cine vasco de la Transición y los años ochenta. Aproximación en tres tiempos” en DE PABLO, S. y FERNÁNDEZ, J. (coords.) *Cine y Guerra Civil en el País Vasco*. San Sebastián, Filmoteca Vasca/Donostia Kultura, 2012. Pág. 150

³⁹⁰ VILLARONGA, A. y MILLÁN, M *Entrevista original* incluida en el apartado 13.3.

Conscientes de la fuerza que posee la palabra impacto en el título de este trabajo, un interrogante sobreviene: ¿realmente los disparos de Centelles han impactado en los dos filmes objeto de estudio?

Por un lado, consideramos que en *Soldados de Salamina* sí. Podemos hablar de impacto sin complejos, demostrado a través de la comparación de los resultados de los análisis, y además, corroborado por el propio David Trueba.

El caso de *El mar*, como hemos visto, encierra mayor complejidad. Parece ser que los autores no conocían en el momento de la realización del filme la obra de Centelles. Al menos, no recuerdan conocerla en aquel tiempo y, desde luego, niegan haber utilizado la fotografía de Centelles en la preparación de la película. No obstante, esas fotografías, de alguna manera, fluyen por la película *El mar*. Como se ha visto, las correspondencias plásticas son, en ocasiones, muy marcadas. Por ello afirmamos que existe un paralelismo en ciertos aspectos entre las imágenes, de manera puntual o genérica.

Los resultados de nuestro análisis y su posterior comparación sitúan las fotografías como referencia para la dimensión estética de *El mar*. A veces, como lejanos ecos que resuenan en algunos planos. Otras, como veladas reminiscencias que se ofrecen a la construcción estética de la película. Pero sería muy osado hablar de impacto, del impacto directo del disparo fotográfico de Agustí Centelles. Quizá los vagos recuerdos de sus fotografías, ocultos en un recóndito rincón de la mente del director, hayan cristalizado en los aspectos plásticos del filme. O puede ser debido al uso de referentes compartido.

Resulta sugerente conjeturar sobre el germen de estos ecos. Es evidente que fotografía y cine devienen en instrumentos útiles para construir nuestra memoria visual del conflicto. En ocasiones, son los encargados de cimentar una memoria colectiva, sustentada en un imaginario compartido, del que los creadores –en nuestro caso Villaronga, y parece que de forma involuntaria– echan mano. En otras, la memoria edificada a través de la imagen fotográfica sirve como modelo del que parten las propias imágenes cinematográficas, a modo de espejo en el que el cine se mira. En esta estrategia, la fotografía interviene en el cine, haciéndose presente física –como una cita literal– o estéticamente, como un certero impacto del disparo.

Podemos decir que *Soldados de Salamina* ha recibido ese impacto, mientras que en *El mar*, los disparos de Centelles resuenan como los ecos de la guerra lo hacen en la cabeza de un soldado, que sin haber recibido el impacto de las balas, escucha sus ecos de por vida.

QUINTA PARTE – Entrevistas y futuras investigaciones

13. Entrevistas

13.1. Entrevista a Javier Aguirresarobe

Transcripción de la entrevista realizada por el investigador a Javier Aguirresarobe, director de fotografía de *Soldados de Salamina*.

Fecha: 9 de octubre de 2106 (11:00h)

Duración: 39 minutos

Lugar: entrevista realizada por videoconferencia, al encontrarse Javier Aguirresarobe en Australia, participando en un rodaje como director de fotografía.

Manuel Millán (MM): Buenas tardes. Pues si te parece, te explico un poco mi trabajo, y vamos empezando. Al final, como te dije, la tesis, lo que trata de estudiar, de manera general, son las relaciones entre la fotografía y el cine, pero yendo un poco más allá de la relación más tradicional: que el cine es el heredero técnico de la fotografía... Entonces, de alguna manera, quiero buscar los posibles nexos que pueden existir entre la fotografía y el cine, pero yendo un poquito más allá. Se trata de estudiar el uso de las fotografías como fuente documental y quizá mi idea sea que ese uso de fotografías, como fuente documental, al final genere otras relaciones de carácter compositivo o formal, o incluso enunciativo, es decir, contar algo más. Entonces, esa es un poco mi idea. Lo estoy haciendo sobre la fotografía de Agustí Centelles.

Javier Aguirresarobe (JA): Muy buena idea.

MM: Sí.

JA: Centelles no es tan conocido. Parece mentira que tengamos un fotógrafo de ese calibre, con una incidencia clave en determinados aspectos de la fotografía de reportaje, que a mí me parece francamente complicada, porque significa muchas cosas y que sea tan poco conocido. Hacer fotoperiodismo como lo hizo Centelles significa tener audacia personal, significa estar en el momento preciso, significa estar –y hacer– el encuadre preciso, buscar el momento y el instante... de tal forma que uno pueda descubrir viendo una imagen, muchas más cosas de las que puedes imaginar. Y en este aspecto, Centelles tiene una colección fotográfica increíble. Admirable. De verdad. Para mí es uno de los mejores.

MM: Sí, cuando me lo dijiste en el correo que es uno de tus fotógrafos preferidos, me dije a mi mismo: qué bien.

JA: Claro. No hay tantos en el fotoperiodismo. Hombre, hay muchísimos, pero que tienen, una fotografía, dos, cuatro... Pero conocemos poco ese terreno, porque el fotoperiodismo no es popular. Se quema cada día. Entonces claro, realmente recordamos aquellos que tienen o que reflejan todo un acontecimiento como en el caso de Centelles fue la Guerra Civil y la posguerra, y está ahí toda la amalgama de situaciones, dramáticas fundamentalmente, o emotivas, y escritas en lo que puede ser un perfil visual que aclara muchísimas cosas. No hace falta que te las expliquen, ahí está todo.

MM: Claro, muy bien. Entonces, voy a empezar con las preguntas que tenía preparadas y si vemos que alguna no tiene sentido para ti o te parecen inadecuadas, pues continuamos con la siguiente... Las primeras preguntas son para contextualizar tu trabajo como director de fotografía y son un poco más generales. Y luego ya me iré metiendo en la película y en Centelles... Entonces, la primera, sería: en tu trabajo previo con un realizador, ¿soléis proponeros referentes cinematográficos, pictóricos o fotográficos?.

JA: Normalmente sí. Es lo más razonable. Es un poco difícil encontrar una imagen entre dos personas. Cada uno ve algo diferente; entonces hay que buscar referentes para ponerse de acuerdo en cosas. Entonces los referentes vienen por parte del director, tú también tienes tus referentes, y cuando encajan ambos referentes es cuando realmente se puede decir que hay una visualización conjunta. ¿Después qué pasa? La película sigue por donde puede y esos referentes a veces quedan entre el *look* de esa película pero a veces no. A veces surge otra cosa nueva en la que estamos encantados ambos, pero bueno, partiendo de que hay que ponerse de acuerdo en la visualización, en el *look* de una película, etc. lo que se pretende es que siempre se busquen referentes; que te voy a decir que a veces son meras fotografías. A veces no es necesario que sea una película. Incluso es peligroso que sea una película porque tiendes a... Yo para mí, pienso que cada película tiene su forma, su clave fotográfica y por lo tanto se pretende que sea siempre original. Pero bueno, los referentes siempre ayudan.

MM: Entonces, en el caso de la fotografía, o sea, en el caso de utilizar referentes estrictamente fotográficos, ¿qué aspecto puede tener de especial hacerlo solo con fotos? ¿Es más o menos interesante hacerlo con imagen fotográfica?

JA: Puede ocurrir que no encuentres tú en otras películas un referente cercano, próximo, porque emocionalmente, como en la película es una secuencia completa, ves que se trata de otra vida y otra historia... Pues parece que no encaja perfectamente ese referente con lo que tú tienes en la cabeza. Cuando realmente un guion te lleva hacia un camino emocional, ese

camino emocional es la clave para que tú, más o menos, veas por dónde va a ir esa película. Y de repente, te encuentras con una imagen de algo que dices: “esta es la película” ¿Y qué es la imagen? Pues igual es un retrato, simplemente una textura; es algo y también puede servir. Y te voy a decir que muchas veces cuando yo he tenido contactos con determinados directores a los cuales he querido venderme como director de fotografía, he recurrido más a las imágenes fotográficas que a los referentes cinematográficos.

MM: Muy bien. Y entonces en el caso particular de *Soldados de Salamina*, trabajando con David Trueba, ¿fue así también?.

JA: Estaba yo pensando en eso. ¿Qué referentes teníamos? y la verdad es que también recurrimos a... teníamos como referente alguna película pero no recuerdo cuál; seguro que David se acuerda, aunque era en relación al estilo de la narración. La proposición de David era no hacer una película convencional sino que tuviera una cierta carga como de reportaje, de vida. Entonces de ahí que la película se realizase prácticamente toda a mano, en 16 mm y además con algo extraño que no se suele hacer que es utilizar el *zoom*, el objetivo y moverlo, no exageradamente, pero que aquello tuviera un determinado nervio. Entonces, ese referente se buscó en alguna película, aunque no recuerdo cuál, pero estábamos de acuerdo en que podía ser un poco la clave de esa narrativa. Estoy hablando de una narrativa en relación con el lenguaje: con cómo se cuenta. Y después, en relación a la imagen en sí, estamos de acuerdo en que la película tenía que ser en color, obviamente, pero buscando, tratándose de lo que se trataba, de un referente respecto a la guerra civil y teniendo en cuenta los referentes de imagen que teníamos y las fotografías que existían de aquella circunstancia, estuvimos de acuerdo en que la imagen no podía estar saturada de color. Tenía que ser algo diferente. La película se rodó en 16 mm y después tuvo una post-producción bastante original en la que se pudo perfectamente eliminar esa saturación y crear una imagen que yo creo es peculiar. Yo creo que es una película; me gustaría verla ahora a ver si estoy de acuerdo con que el mensaje visual corresponde a lo que la película propone como lenguaje cinematográfico. Ese es el gran sueño de todo director de fotografía: que aciertes de pleno. Establecer un camino en el que el director expresa una vida, un acontecimiento, una historia; y tú con la fotografía apoyes radicalmente y potencies realmente ese mensaje o esa situación emocional, ese drama... en fin, lo que te proponga la realización cinematográfica. Y es así lo que sucedió en nuestra película. Yo creo que acertamos, es una película muy modesta. Tremendamente modesta: se hizo con un equipo tremendamente reducido aunque yo no recuerdo que me faltase nada y sí recuerdo que la realización final de copias –estamos hablando de los años 2002 o 2003– se hacía en laboratorio. Y el laboratorio con el negativo, el internegativo que se le entregó después de hacer una post-producción digital, el laboratorio hizo un esfuerzo tremendo para que el contenido de color estuviera bien. Y la verdad es que

me ayudaron muchísimo. Era una película muy difícil para laboratorio y la verdad es que se volcaron con la película. Una película tan modesta y tan pequeña: se volcaron con ella radicalmente. Fue en Foto Film Barcelona.

MM: Y entonces, no recuerdas que os propusierais fotógrafos en ese trabajo previo...

JA: No, no hubo cruce de fotografías, que yo recuerde. Puedes hablar con David. Tiene una memoria prodigiosa. Él te podrá recordar eso. Sí hablamos del estilo y después lo que nos parecía a nosotros. Coincidimos perfectamente en el *look* de la película. Una película ágil, que no tuviera los argumentos visuales propios de la dramaturgia habitual de una película de cine español, por decirlo de alguna forma. Y yo creo que, no sé, yo pienso que acertamos plenamente. Y después tiene algunas cosas la película; por ejemplo, la famosa escena en la que el soldado que le perdona la vida baila con el rifle bajo la lluvia... Pues bueno, todo eso fue factible gracias precisamente a la posible post producción, que en ese momento era bastante revolucionaria, ya digital. El color también tiene mucha importancia. Hay un baño de color, una contaminación de color que casi le da a la secuencia un carácter monocromático. El otro carácter monocromático es una secuencia clave que es el fusilamiento e igualmente el fusilamiento parece casi blanco y negro. Ahí sí que arriesgamos de cierta manera el carácter fotográfico de la película: lo llevamos al extremo, casi monocromático porque yo creo que merecía la pena. Ya que se hizo en el sitio donde ocurrió y le queríamos dar un cierto verismo. Ahí sí que nos acercamos a una crónica fotográfica del momento. Eso es lo que yo recuerdo. El resto pues Lola Cercas es una mujer que trabaja, que va, que viene. Bueno, le dimos un aspecto no absolutamente normal en cuanto a la colorimetría, etc. sino colores más tenues, con un movimiento un poquito más... con un cierto nervio en el lenguaje cinematográfico. Y esa es un poco la clave de la que hablamos David y yo, y que bueno, al final la seguimos al pie de la letra. No cambiamos en absoluto; lo cual es un éxito cuando... Yo siempre mantengo la teoría, la tesis, de que te puedes equivocar, pero más vale equivocarse toda la película, que la película esté dando bandazos. Y no creo que... Equivocarse en toda la película es muy difícil porque, a no ser que no hayas pensado nada, a no ser que sea una película que vaya por donde sea, que también ocurre... y en este caso, efectivamente, había una conciencia, una comunicación entre David y yo para que la película siguiera este camino, y la verdad es que yo estaba muy contento con el resultado. A mí me gustó mucho el guion. Yo en ese momento recuerdo que tenía varias propuestas y no dudé en apuntarme a la propuesta de David porque me encantó. A parte que bueno, en aquella época, todo el mundo conocía la novela *Soldados de Salamina*. Obviamente, la había leído antes de que me lo propusiera David. Me resultó una sorpresa que me lo propusiera así: “¿oye mira te apetece esto?”. Encantadísimo. Antes habíamos hecho una comedia extraña, *Obra maestra*, y no había salido bien y siempre te quedas con la duda de si el director va a

seguir contando contigo en la siguiente. Y me alegró muchísimo que me llamase y la verdad es que bueno, es lo mejor que he hecho con David.

MM: Aparte de los referentes que manejes con el director, tú, de alguna manera harás una preparación también por tu cuenta, a nivel de referentes. Digamos que, en tu trabajo personal, una vez has hablado con el realizador y ya sabes lo que él quiere ¿cómo afrontas esa parte en *Soldados de Salamina*?

JA: En esa película no hubo grandes complicaciones. Estuvimos muy de acuerdo. No fue un elemento trascendente o de discusión. La verdad es que leyendo el guion descubrimos que ese era el camino. Las referencias fueron mínimas. Y estábamos muy de acuerdo y lo ejecutamos. En este caso ha sido una película muy feliz por el encuentro rotundo entre lo que puede ser un director y su director de fotografía. En tanto que nuestro trabajo supone el interpretar la visualización de una historia a través de la fotografía. Nosotros tenemos que hacer nuestro trabajo pero lo hacemos siempre pensando que es el director el que quiere esa personalización fotográfica. La verdad es que cuando una película sigue un camino o un lenguaje cinematográfico y la fotografía se expresa maravillosa y extraordinariamente bien, pero fuera del contexto, en realidad es un fracaso. Quiero decir que aunque la película tenga una imagen rotunda, si va fuera del contexto de la película o si es excesiva, no funciona. Sobre todo por exceso. Si es por defecto, puede ser que no haya habido posibilidades o no haya habido tiempo o capacidad. Pero vamos, si es todo lo contrario la verdad es que considero que es una película frustrada fotográficamente, aunque todo el mundo pueda decir que posee una imagen maravillosa. Y además, cuando la gente sale del cine diciendo que la imagen de la película es maravillosa, es que probablemente la película no haya gustado. Esa es una verdad rotunda. Normalmente si la película gusta, no hace falta que hablen de la fotografía. Si la película gusta muchísimo...

MM: Es posible que la fotografía haya tenido que ver...

JA: Que la fotografía está de acuerdo con la película. Esa es mi visión general. Y te diré, por otra parte, hablando de referentes e historias: yo estoy ahora mismo leyendo un guion que quizás sea mi próxima película. O no, ya veremos. Estoy leyendo y entonces lo empiezo a soñar de alguna forma. Ya sabes, en los sueños tú eres el realizador cinematográfico de esos sueños. Tú ordenas las cosas. Y en este caso, uno se acostumbra a leer los guiones y a plasmarlos en imágenes. No son sueños, en realidad son pensamientos y armas, esas imágenes con un color, con una textura... Y tienes tus dudas. De ahí que puedas escoger unos referentes muy cercanos a esos pensamientos. Es muy importante que surjan en tu cabeza esas imágenes, y si un guion no te provoca esa sensación... Más vale no hacerlo. Porque quiere decir que no te llega. En cambio si es un guion que tiene algo que ver... Por ejemplo, he estado leyendo este guion que te comentaba, e inmediatamente he comprado en

Apple Store *El árbol de la vida*. ¿Por qué? Porque sé que tiene algo que ver. Tiene algo que ver con Woody Allen, pero tiene más que ver con los diálogos, la voz del narrador... Es algo que he hecho hace cinco minutos. Porque ahora lo puedes hacer. Te va a costar 16 dólares y vas a tener *El árbol de la vida* para ti para verlo de arriba a abajo veinte veces. Lo que tú quieras. Pero bueno, no sé por qué, quizá no tenga nada que ver, pero es una película en la que se habla de la vida en general, de la naturalidad de las cosas. Se habla de que el lenguaje va a ser natural. No va a haber nada artificioso. Para que veas cómo reaccionamos. O por lo menos, cómo reacciono yo de cara a los proyectos en tanto que el guion es la clave y es la puerta que te abre un poco a una visualización inmediata. Y después respecto a la película que estoy haciendo ahora, pues es todo lo contrario. En realidad no sé si estoy haciendo una película. Porque estoy en un inmenso proyecto de Marvel. Estoy haciendo *Thor 3* y claro, es una película con una inmensidad de *visual effects* y no es que estés perdido, pero es que ahí sí que no hay referentes de ningún tipo. Los únicos referentes son todos los *Thor* anteriores para saber de qué va, cómo son... Y aun así tiene poco o nada que ver, o sí. Y en realidad estás en lo dentro de una industria pesada, enorme. Hay dos pilares fundamentales en Marvel que son Expósito y Victoria, que son dos personajes peculiares y son claves en la producción, y me decía Victoria, que es argentina: "Mira, esto de hacer esta película, tómatelo con tranquilidad. Es como comerse un elefante". Y efectivamente, me he quedado con esa imagen... Es una máquina muy difícil. Es algo que está por encima de ti. Espero que no termine el nuevo cine siendo el único cine que quede por hacer. Porque si es así, estamos perdidos. Aquí lo que te exigen es una pulcritud técnica increíble. La pulcritud: tienes que hacer las cosas con gran precisión... Estoy rodando, aprendiendo mucho, porque siempre aprendes. Pero vamos, en este caso ruedo con una cámara de 65 mm digital en las mejores condiciones. Es increíble. Pero esto es otra historia. En cambio, he hecho otra anterior, pequeñita, que se llama *La sonrisa etrusca*, basada en la novela que conocerás. Y esa película es todo lo contrario. La he disfrutado como un pequeño regalo. He hecho una imagen que yo creo que no es atrevida, porque los directores no buscaban tampoco un lenguaje atrevido, bastante convencional y con unos colores que espero funcionen. En este momento se está haciendo el *digital intermediate*. Estamos en contacto y creo que va a quedar muy bien. Por muy pequeña que sea. Quiero decir, en este caso las referencias que existieron con estos chicos, no creas que fueron muchas. Fueron algunas fotos que encontré y dije: "esto es el color que yo le veo". Una película que sucede entre Escocia y San Francisco, y entonces Escocia es muy neutro, un poco frío. San Francisco un poquito más cálido. Mínimas sutilezas de color. Te recomiendo que hables con David del tema de en qué se basó en nuestras conversaciones sobre referencias. Yo creo que no tuvimos que hablar mucho, porque la cosa fue muy bien. Fue una comunicación muy fluida y en el rodaje, fue extraordinario.

MM: Porque David ¿es un director que tiene una idea fotográfica preconcebida?. Es decir, él mira por la cámara y dice: “esto es lo que quiero o quiero esta composición” ¿O lleva un *storyboard* muy cerrado?

JA: No mucho. Confía bastante en lo que tú haces. Hay directores que quieren examinar todos los encuadres, cada cosa que haces... Y hay otros que se centran más en el drama, la interpretación de los actores, la forma de componer la escena y comunican contigo en el sentido de cómo se puede abordar eso de la mejor forma posible en una breve discusión. En fin, hay directores de todo tipo. Hay directores que la cuestión técnica la tienen de lado absolutamente, porque no entienden mucho de ese tema, pero sí lo tienen que ver y una vez visto, toman decisiones como “esto sí me gusta, esto no”. Hombre, estos directores son bastante peligrosos, en el sentido de que no sabes muy bien por dónde tirar. Y hay otros que son absolutamente técnicos y lo hacen todo. Y dicen, “esto es una grúa y empieza aquí y termina aquí”. Y no solamente eso, por ejemplo, Amenábar: “Y aquí la cámara hace esto”, lo dice con una precisión absoluta, incluso mucho antes de empezar la película. Te quedas un poco asombrado y eso es bueno. Después hay variaciones en el rodaje, pero no muchas, y eso ayuda a la metodología diaria de cómo se puede avanzar en esta película. Es un tema muy complejo. Depende del director. El director es el que realmente mueve pieza en todos los aspectos. La película mantiene la alegría porque el director mantiene la alegría... Una película crea tensión porque el director crea tensión, etc. Esa es la clave, como te puedes imaginar.

MM: Para terminar, aunque lo has introducido al principio, has hablado de Centelles. Me gustaría que me volvieres a destacar lo que más te interesa de Centelles...

JA: Hay una foto que están disparando desde detrás de unos caballos. Esa es la súper foto. Hay innumerables fotos, pero que yo recuerde, pocas. Hombre, tiene un nivel compositivo fantástico, para ser un foto reportero. Tú sabes lo que es la tensión, de estar en el momento, tener la sangre fría... De componer la fotografía y estar en ese preciso momento. Yo creo que es un personaje tremendamente valioso. Yo no conozco exactamente su vida: en qué acabó todo, pero su obra es innegablemente maravillosa. Es un fotógrafo que debería ser más conocido. Y además, me alegro que hayas puesto a Centelles en el centro de tu estudio, porque creo que es el personaje clave de la fotografía de guerra. Siempre hablamos de Capa... (risas) Parece que no existe otro. Y Centelles no le va a la zaga... Quiero decir, es un tipo que realmente realizó un trabajo maravilloso y además con mayores problemas que Capa. Que Capa era un tipo que en el fondo llega aquí, puede irse, puede venir, y tiene medios y es un hombre encumbrado, conocido y famoso. Y el otro, pobre... ¡yo estoy con Centelles!

MM: ¡Yo también!.

JA: En esa pequeña guerra yo estoy con Centelles. Obviamente tengo un libro de Capa, pero no el de Centelles. ¿Existe algún libro de Centelles?.

MM: Sí, hay varios. Hay catálogos de exposiciones... Libro... él escribió una especie de diario que se editó hace algunos años, que debo tener por aquí y es muy bonito. Está escrito por él, y son los últimos días de la guerra y su periplo en el exilio y en el campo de concentración en Bram, Francia. Cuenta un poco el día a día, el final de la guerra y su estancia en el campo de concentración. Él tuvo un hijo durante la guerra y quería contarle a su hijo todo lo que le había pasado. Entonces escribió este libro, y es muy interesante lo que cuenta. Es muy duro a ratos y es un libro que he manejado mucho para mi investigación porque me ha servido para entenderle a él, como profesional y como persona. El libro se llama *Diario de un fotógrafo*, por si tienes un rato y te puede interesar.

JA: ¡Hombre claro!. Me gusta lo que pasa por la cabeza de un fotógrafo. Yo creo que un buen fotógrafo tiene que saber tener la cabeza muy bien estructurada para definir y para hablar de las cosas. Yo creo que es importante. Que tiene algo que ver: no solamente la visualización del instante, sino saber dónde está, por qué lo hace. Hay una estructura y una base intelectual en relación a lo que está pasando. Está informado de lo que está ocurriendo. Hablo del fotoperiodista, no del artista.

MM. Ahora por e-mail te paso la referencia del libro para que lo tengas. Yo creo que hasta aquí habríamos terminado, porque más o menos hemos hablado de todo.

JA: Yo siento no servirte...

MM: No... porque tenía alguna pregunta sobre las conclusiones de mi tesis pero claro, ya creo que no procede, porque sería: ¿Cómo definirías el impacto que haya podido tener el uso de las fotografías de Centelles en *Soldados de Salamina*? Pero entiendo que como no has hablado directamente de esto, pues no procede... En tu trabajo desde luego no estuvo presente...

JA: Creo que no estuvo, al menos no lo recuerdo. Hubo fotografías. Igual hubo alguna imagen de Centelles, pero no partimos de esa base.

MM: En la película, cuando está el personaje de Gastón mirando fotos de su familia en la universidad en un ordenador, buscando a sus familiares que habían muerto o huido en la guerra, una de las fotos que aparece es de Centelles.

JA: Es de Centelles...

MM: Es una foto también muy conocida de Centelles que tituló *Mater dolorosa*, que es una mujer llorando a su marido muerto en el bombardeo de Lérida.

JA: Pero claro, yo me imagino que esa puede ser una decisión del departamento de arte...

MM: En la cabeza de David tenía que estar Centelles. O eso es lo que yo creo.

JA: Yo me imagino que eso son decisiones de David. Porque claro, todas esas imágenes tienen derechos y la producción tuvo que pagar derechos por ello.

MM: No debe ser una cosa cogida al azar. Era esta imagen, no sé si la vas a ver bien [muestro un libro con la fotografía].

JA: A ver. Qué imagen, por favor, no me lo puedo creer. Es terrible.

MM: Pues esta es la imagen que sale en la pantalla del ordenador cuando está el chico mejicano mirando fotos para ver si encontraba a sus abuelos que habían desaparecido en la guerra. Yo entiendo que para David, Centelles ha estado ahí y luego en una exposición de Centelles, David tenía una pequeña entrevista sobre el fotógrafo.

JA: Esto tiene que ver más con lo que quiere contar, que con la versión fotográfica o de imagen que Centelles puede proponer para la película.

MM: Quería agradecerte muchísimo este rato y ha sido un placer, a nivel investigador y a nivel personal. Soy profesor de dirección de fotografía y sigo tu carrera y tu trabajo me encanta.

JA: Muchas gracias. Me alegro que nuestro trabajo esté en la universidad.

MM: Desde luego que está. Soy, de formación, fotógrafo, aunque no he trabajado prácticamente en cine, he acabado como profesor de fotografía para imagen en movimiento...

JA: Yo también. Soy de formación, fotógrafo. Desde niño estuve haciendo fotografía, fotografía industrial y de todo tipo, siendo un crío. Y de ahí ha partido todo. Después ingresé en la escuela de cine donde también estudié fotografía. En el ingreso tuvimos que demostrar que éramos buenos fotógrafos y a partir de ahí vino todo lo demás...

MM: Muy bien. Pues de verdad que no te robo más tiempo y muchísimas gracias. Ha sido un verdadero placer. Espero que algún día nos volvamos a cruzar.

JA: Estupendo, muchas gracias.

MM: Muchas gracias. Un abrazo. Hasta luego.

13.2. Entrevista a Agustí Villaronga

Transcripción de la entrevista realizada por el investigador a Agustí Villaronga, director de *El mar*.

Fecha: 15 de octubre de 2106 (11:00h)

Duración: 32 minutos

Lugar: Barcelona

Manuel Millán (MM): Buenos días, Agustí. Te recapitulo mínimamente. Por mi trabajo soy fotógrafo y profesor de fotografía, y de dirección de fotografía y estoy haciendo una tesis en la que relaciono la fotografía con el cine. Hay muchos estudios sobre cómo se relaciona la pintura con el cine, sin embargo en la relación con la fotografía solo se suele estudiar que el cine son 24 fotografías por segundo, el cine como herencia técnica de la fotografía... Y mi idea era tratar de buscar otras relaciones posibles entre la fotografía y el cine. Entonces, para ir cerrando este asunto tan grande, elegí a Agustí Centelles y el cine español de ficción sobre la Guerra Civil o, por lo menos, que tocara la Guerra de alguna manera; que parte de la película ocurriera durante la Guerra. Visioné para ello todas las películas de un listado de cine español sobre la Guerra o que tocasen la Guerra. Y, de todas ellas, habiendo ya estudiado previamente la obra de Centelles, me quedé, por alguna razón, con *Soldados de Salamina* y con *El mar*. Esa es la idea. He hecho un análisis extrayendo planos de las películas y de fotografías de Centelles, un análisis morfológico, de forma, un análisis de composición, y luego un análisis más enunciativo, de lo que cuenta esa fotografía o ese plano. Y, de alguna manera, en algunos planos que luego, si te parece, te enseñaré, con algunas fotos de Centelles he encontrado alguna semejanza. Después me gustaría saber si tú ves esa semejanza. Entonces, voy a empezar con unas preguntas más generales y a partir de ahí, iré concretando...

Agustí Villaronga (AV): Yo, si quieres, te comento una cosa, así de entrada...

MM: Sí.

AV: A Agustí Centelles yo no lo conozco. Es decir, seguro que lo conozco, pero no lo recuerdo, no lo tengo situado. Quiero decir, que en ningún momento puedo haber sido consciente de haber tenido alguna referencia concreta...

MM: Claro.

AV: Eso es muy probable. Además, al ser de la Guerra, probablemente tenga más material de guerra, de batallas, y cosas así. Entonces, evidentemente en *El mar* no debe estar. Por

ejemplo, en la película que he hecho ahora, *Incerta glòria*, sí trato la Guerra Civil. La trato, pero durante hora y media o casi dos horas que dura la película, no ves en ningún momento la guerra. Son soldados, tropas muertas en el frente del Ebro. Con tropas muertas, me refiero a frentes que están sin actividad. Esto pasó. Y entonces, lo que hemos hecho, es ir a imágenes de archivo. Hemos ido a los archivos más baratos, porque los de Pathé y la BBC, que son los buenos, eran muy caros... y los hemos cogido de la UGT y asociaciones sindicales. Y ahí sí que hemos utilizado material de la guerra directamente. Y me he dado cuenta porque, incluso, hemos tenido que hacer imágenes nuestras, con actores nuestros, recreando y teniendo que imitar, incluso falsear negativos para que pareciesen imágenes hechas en aquella época. Eso te lo cuento para que lo sepas. Es la única experiencia que he tenido en ese sentido. [Ríe]

MM: [Ríe] Muy bien. Vale, la primera pregunta sería: En tu trabajo previo, cuando estás preparando una película, por ejemplo cuando has preparado esta o cuando preparaste *El mar*, y ya con el director de fotografía... ¿os proponéis referentes cinematográficos, fotográficos, pictóricos...?

AV: Sí. Cada vez menos, pero sí. Pero yo recuerdo, por ejemplo, con Jaume Peracaula he hecho varias películas. En *Tras el cristal*, nuestro referente fue el pintor Paul Delvaux, que es un pintor de la época de Chirico, es un metafísico, creo. Entonces tenía una época de su trabajo que se llamaba *de la Edad del Hierro*, en la que siempre era todo muy gris, con algún toque de rojo. Y esta fue nuestra inspiración para hacer *Tras el cristal*. De esto me acuerdo perfectamente. En *El mar* ya no me acuerdo. En la segunda, *El niño de la luna*, que también fue con Jaume (Peracaula) me acuerdo de que partimos de los orientalistas. De Jean-Léon Gérôme y esos pintores... Pero yo no recuerdo nunca haber partido de imágenes fotográficas. Es decir, concretamente de un fotógrafo... Y, ahora, en *El Mar*, estoy pensando que debimos hacerlo [ríe] Debimos hablar de referentes... La verdad es que no lo recuerdo. Pero Jaume (Peracaula) a lo mejor sí que se acuerda...

MM: Sí. He quedado con él esta tarde. Él me ha dicho que siempre maneja, y siempre habéis manejado, pintura...

AV: Sí.

MM: Es lo que él me ha comentado por teléfono... hemos hablado cinco o seis veces, y he quedado con él esta tarde.

AV: Sí. Porque *Pan negro*, por ejemplo, que es de esa época, o parecida, es postguerra, rural, pero es postguerra igual... la hice con Antonio Riestra, un fotógrafo mejicano... y con Antonio sí que también hablamos... realmente, no fue pintura... Pero él me enseñaba unas muestras. Me habló mucho de las pinturas de los checos, que eran muy raras. Yo entendí el

espíritu, pero decía: “no, chico, por ahí no vayamos... [ríe] Es muy raro eso que dices”. Pero en *El mar* no lo recuerdo exactamente. Lo que sí recuerdo es a Blai Bonet diciendo: “*La llum*” Blai Bonet aún vivía cuando hicimos el guion y hablamos...

MM: Sí, participó en el guion y en la preparación de la película, ¿no?

AV: Sí. Decía: “la luz tiene que ser divina”. Pero es la única cosa que yo recuerdo. Él me decía esta frase, muy bonita, pero es una frase que tampoco te lleva a ningún lado. Jaume (Peracaula) y yo, nos entendíamos ya mucho, llevábamos desde el primer cortometraje trabando juntos, entonces casi no hablábamos. Al director de fotografía, le digo cuatro cosas... y, luego, durante el rodaje, ya le digo más cosas.

MM: Pero yo tengo entendido que tú entiendes de fotografía...

AV: No...

MM: O te preocupas, por lo menos, mucho por esta...

AV: Me preocupa la luz, me preocupa todo el ambiente atmosférico que puede tener una película. Igual que me preocupa el vestuario, el decorado, me preocupa la luz, pero en ese sentido. De repente yo le puedo decir: “Oye, estaría bien tener las luces bajas aquí...” Pero no te pienses que hablo mucho. Y con Jaume (Peracaula), como lo conozco y me gusta lo que hace, menos aún... Me gusta, por otro lado, lo que hace conmigo. Porque luego, en otras películas, no me ha gustado tanto. Y le dejo libertad. Llegado el momento le digo: “cuidado, aquí le falta luz”, porque él sabe que a mí no me gusta que haya mucha luz... entonces digo: “A ver, igual nos hemos pasado” [ríe], pero es lo único que te puedo decir.

MM: Entonces, ¿Recuerdas cómo fue más o menos el proceso de trabajo con Jaume en *El mar*?

AV: ¿Cómo era el proceso de trabajo? Fue muy simple, por lo que te digo. Otras veces habíamos trabajado con *storyboard*. Entonces trabajábamos con el *storyboard* y sobre el mismo ya comentábamos las luces. Yo recuerdo que en *El mar* lo hacía todavía. Hacíamos unas plantas de los decorados, que a mí me gusta mucho, antes de empezar. Así como la gente normalmente hace las localizaciones, ya muy cerca del rodaje, yo, antes de empezar nada, incluso aunque no me paguen, pido hacer localizaciones. Aunque sea solo con un localizador. Porque me gusta empezar, incluso la planificación, aunque no sea un *storyboard*, que sea un guion técnico, hacerlo en función de los decorados y de los decorados interiores reales. Entonces hago unas plantas y en esas plantas hago distribución de planos y de movimientos técnicos de los actores. Entonces, sobre eso como ya sé cómo es el espacio, aunque Jaume (Peracaula) no lo haya visto en aquel momento, le digo: “Mira, esto es así, aquí tiene dos ventanas, aquí podemos usar, por ejemplo, persianas cerradas, o puntos de luz..” Yo a veces, como me adelantaba un poquito, decía: “Yo creo que los puntos de luz

podrían ir por aquí”. Luego él sabía recrearlo, es decir, yo no me metía en qué focos tenía que poner, pero a lo mejor le decía: “Mira, allí habrá una lamparita que esté baja, al lado de la mesa y aquí alguna otra luz”, entonces él luego me decía: “No, mejor moverlo un poquito, para aquí o para allá”, y luego a lo mejor lo falseaba. Luego él tiraba el *raccord* a tomar por culo. Pero los puntos de luz al menos los marcaba. Porque a veces ocurre que en una localización conviene que no tengan luz eléctrica, que sea, por ejemplo, un quinqué... Vas marcando cosas...

MM: Y, entonces, ¿cómo has construido tú ese imaginario para mostrar la Guerra o la postguerra? ¿de dónde lo has sacado? Porque al final, en tus películas hay un modo de representar eso...

AV: Sí.

MM: Entonces, ¿de dónde, de qué fuentes has bebido?

AV: Mi infancia. Yo no he vivido la postguerra directamente. No soy tan mayor. Pero la postguerra en España ha durado mucho tiempo. Muchas cosas las he vivido de niño, son recuerdos que tengo. Has vivido de primera mano cómo se relacionaban las mujeres: las madres, las tías, la amiga... cómo eran los hombres en aquel tiempo, que es muy diferente de cómo se es ahora. El cómo te dabas un baño en la época que hacía frío, porque no había estufas, tenías que tener un balde con alcohol... Son miles, muchos detalles, incluso gráficos, que vas incorporando poquito a poco. Son recuerdos de primera mano. Tú lees en el libro *El mar*, que es una novela de Blai Bonet, y mi película es una adaptación a esa novela. No es que sea muy fiel, pero el espíritu es totalmente el de Blai Bonet. Sin embargo, hay algunos detalles que serán de Blai, pero muchos detalles son míos... O, mejor dicho, la manera de interpretar lo que dice Blai, te puede resultar raro o no. A mí no me resultaba, porque entendía perfectamente lo que estaba diciendo. Yo he vivido con jesuitas trece años, estuve a punto de entrar en el seminario. En el mundo religioso de Blai hay muchas cosas que yo viví y aprendí con los Jesuitas. Yo no he vivido nunca en un hospital, pero sí la represión y cómo es, incluso la miseria. No es que hayamos pasado miseria en mi familia, pero yo recuerdo que tampoco había de todo. También he leído muchísimo, de cada tema que he tocado he leído mucho, pero básicamente, en lo que toca a la postguerra española, me he basado muchísimo en experiencias personales.

MM: ¿Y en *Incerta glòria*?

AV: En *Incierta gloria*, lo mismo. Por ejemplo, *Tras el cristal* habla del holocausto. Es un guion original, no me he basado en ninguna novela, lo creé yo mismo. Para crear aquel mundo y poder hablar del holocausto, que ni he vivido, ni conozco a nadie que lo haya vivido, haces aproximación a través de muchísimas lecturas y también de materiales de archivo. En aquella

época no había internet, [ríe] entonces, lees y de lo que vas leyendo acabas conformando una imagen. En *Tras el cristal*, la base fue Georges Bataille, que escribió sobre Gilles de Rais. Esa fue una base muy importante, el personaje es del siglo XIV o XV, de la época de la Guerra de los Cien Años, ese fue como el personaje que nutría nuestro protagonista. Y luego, claro, la Guerra de los Cien Años no servía porque quedaba muy lejos, y lo pusimos en la Segunda Guerra Mundial. Como era un asunto que hablaba sobre la función delictiva, de ahí fuimos a parar al nazismo, que era el momento en que una guerra se permite todo... En todas las guerras... De hecho, ahora mismo, estoy seguro que con los refugiados pasa eso también. Hay una relajación de la moral, tanto por un lado como por otro que permite que pasen demasiadas cosas... Y ahí es donde te vas metiendo... Perdona que hable poco de *El mar*...

MM: No te preocupes. Sé que la película ya tiene 16 años. Me ha pasado igual hablando con Javier Aguirresarobe de *Soldados de Salamina*. Muchas veces él no recordaba los referentes que manejaron y él además sí me hablaba de que utiliza mucho la fotografía para trabajar las películas, y en esta no lo recordaba. No sé si recuerdas detalles técnicos...

AV: No, yo no me acuerdo. Hombre, era 35 mm todavía. Eso sí, porque creo que fue... Yo hice dos más en 35 y ya se acabó, pero no me acuerdo. El formato era el normal, era un poco apaisado, pero eso sí, eso lo sabrá Jaume (Peracaula) mejor que yo. La cámara debió ser una Arri...

MM: Eso ya lo hablaré con él. Si te parece voy a mostrarte algunas fotos de Centelles y unas capturas de planos de *El mar*... Y a ver si tú encuentras semejanza, o quieres comentar algo. Voy a empezar por esta que fue la que, cuando estaba viendo tu película; me hizo decir: "Está aquí Centelles", de alguna manera. [muestro la imagen de Centelles de la mujer en el bombardeo de Lleida]

AV: Espera... [Se aleja, se oyen pisadas] Es que vas a flipar, porque es que la tengo aquí a mano. Yo pensaba que estaba la primera de todas. Esta foto, concretamente... Esa foto está aquí [me muestra una carpeta de plástico llena de fotocopias de fotografías antiguas de la guerra] Ahora no sé dónde está [ríe], pero esta foto la hemos utilizado. Yo la he utilizado de inspiración tantas veces, tantas veces... y esto debe recordar la escena de la muerte del papá de Pau.

MM: Es en esa primera secuencia. Cuando Tur presencia cómo lloran al muerto. Yo visioné unas 70 películas para hacer este trabajo... Y, de repente, al empezar la tuya me encuentro con esto y me lleva directamente al bombardeo de Lérida... Pues ya sabes que en la Guerra se bombardeó Lleida de una forma brutal.

AV: No, no sabía esto.

MM: Pues se bombardeó colegios, mercados... se bombardeó a la gente, no se bombardearon posiciones militares...

AV: Ya. Como ahora en Alepo.

MM: Exactamente. Y Centelles estuvo ahí. Y entonces esto es justo cuando llevaron a todos los muertos a un descampado al lado del cementerio y fue la gente a reconocerlos. Claro, yo encontré eso y no sé, la mujer con un pañuelo, el hombre tendido en el suelo...

AV: Sí, es que tiene relación.

MM: ¿Esta es una imagen que tú conocías?

AV: No. Eso es lo gracioso. Porque todas esas imágenes, y esas imágenes son de Centelles, pero es que aquí hay muchas más... [refiriéndose a la carpeta plástica y buscando entre las imágenes] Estas imágenes las empecé a coleccionar y usar para *Pan negro*. En *Pan negro* sí fueron un referente clarísimo estas fotografías. Sobre todo para vestuarios y situaciones. Esto sí que es verdad. Y muchas de ellas deben ser de Centelles [otra vez sobre las fotografías de la carpeta]

MM: Sí, de los fotógrafos españoles, desde luego, es el más relevante de los que cubrieron la Guerra Civil. Cuando uno maneja estas fotos de la Guerra, se encuentra con las fotos de Centelles obligatoriamente....

AV: Exactamente. Y con *Incierta gloria* ha vuelto a pasar lo mismo, porque hemos vuelto a partir de estas fotos [las de la carpeta] para muchas cosas. Ahora, te digo, yo en el momento de *El mar*, estas fotos no las conocía, es decir, no trabajábamos con ellas, pero que las pudiese conocer es otra cosa. Pero no trabajábamos con ellas. Porque yo me acuerdo de las primeras, que son sacadas de unos archivos en Vic. Empecé a ver imágenes allí, a fotocopiar algunas fotos. Pero, claro, ¿qué me hace pensar eso? Me hace pensar que nuestro imaginario no hace falta que pase por la mirada de otro... Al tener las cosas cerca, no hace falta forzosamente que pase por un mundo artístico de otras personas, sea pintura o sea fotografía o cine, porque lo tienes muy cerca, lo tienes vivido de cerca. Al final tu ojo va a parar a las mismas cosas. No sé si me explico.

MM: Sí

AV: No haces una cuestión imitativa, sino que, probablemente, como barajas las mismas cosas, se echan los dados y, probablemente, te salgan los mismos números a ti que a Centelles...

MM: Claro. Sobre este plano tenía otras fotografías que son de esa misma serie que también son del bombardeo de Lérida, mujeres llorando y... de alguna manera, he encontrado relación... [muestro las imágenes de las mujeres llorando, también del bombardeo]

AV: Qué fuerte, estas cosas...

MM: Sí, esto fue comparable al bombardeo de Guernica, si no en cuanto a cantidad de bombas, sí al tipo de ataque que fue, porque fue un ataque contra población civil. Simplemente para minar la moral de las tropas que allí estaban fuertes... Fue algo así de duro. Y es, quizá, la primera guerra en la que se hizo esto, la primera guerra moderna en la que se hizo así... Continuemos. Tengo esta de los niños que fuman... [muestro la imagen de Centelles de los niños fumando]

AV: Sí. Tiene algo que ver. Entiendo lo que dices. Es verdad. Quizá no en la textura fotográfica, pero sí en la inspiración. Te digo, y vuelvo a repetir lo mismo: ¿Por qué ocurre? Pues probablemente porque igualmente están al alcance de tus referentes. Esto pasaba en los años 30, pero yo lo he vivido en los años 50, pues no cambiaron tanto. Lo único que cambiaba era el drama de la guerra. El drama sí. Ahora sería fantástico para ti que te dijese: ¡Sí! Vi esta foto y entonces pensé... [Ríe]

MM: No hay ningún problema porque al final lo que estoy haciendo es un análisis... Yo puedo encontrar semejanzas... Lo que no puedo hacer es afirmar: "Sí, Agustí Villaronga cogió estas fotos y las utilizó para esto". Pero es un análisis muy exhaustivo y es evidente que a nivel formal o compositivo comparten cosas, pero puede venir dado por lo que estás diciendo...

AV: Sí. Yo veo una cosa interesante. Hay una relación, aunque muchas veces la inspiración niegue cosas. Yo veo ahora los referentes de los jóvenes. Igual me equivoco, pero se alimentan de las propias películas. Mucha de la inspiración que tiene, por ejemplo J. Bayona, que me gusta mucho... Bayona se alimenta ya de otras películas. No está tan alimentado de la calle o de su vida... Yo creo que los jóvenes están alimentados de otras películas. Sus inspiraciones son de cosas externas. Externas, pero que las pueden pasar por aquí [se señala la cabeza y el corazón] No tiene nada que ver. Pero yo creo que antes, al tener tan poca información, porque teníamos muy poca, se limitaba mucho más y muchas de las cosas venían de experiencias directas.

MM: Luego esta quizás, aunque esa es la secuencia del fusilamiento en la tapia del cementerio. Y luego esa es una foto también muy conocida de Centelles. [muestro primero el plano del fusilamiento en *El mar* y luego *Niños jugando a fusilar* de Centelles]

AV: Esa fotografía es buenísima... Y, de hecho, el espíritu de esta foto es el espíritu de todo el prólogo de la película. Y esos niños jugando a la guerra, imitando a los mayores. Todo el espíritu de los primeros minutos es exactamente ese. ¡Es una fotografía buenísima! Si yo la hubiera visto, quizá hubiese jugado con esto...

MM: Entonces he llegado tarde ¿no?

AV: Exactamente

MM: 16 años tarde

AV: ¡Qué buena!

MM: Mira, por último, tengo esta. Esto es una residencia de niños refugiados, también durante la guerra, creo que en Barcelona, y aquí hay algo...

AV: No, está muy bien. Es muy interesante, además. Seguro que Jaume (Peracaula) dirá cosas distintas porque dirá cosas sobre la luz y sobre composición. Pienso que el planteamiento de tu trabajo no es nada desacertado, el mezclar estos dos mundos, porque en los conceptos está muy claro. Es como si, si de alguna manera, se observaran las cosas de un modo parecido. Hombre, igual no serían desde el punto de vista del propio Centelles.

MM: Y... Mira, por ejemplo, en esta primera del bombardeo y la secuencia de la muerte del padre, a lo mejor es posible... Esto, al final es una *Piedad* ¿no?

AV: Sí.

MM: Y esto es otra *Piedad*. Es posible que eso sí que tú lo hayas construido desde tu formación en Historia del Arte...

AV: Sí, pero es de una manera casi natural. Porque tú pones una persona a lavar a un muerto... Mi padre a mí se me ha muerto en mis brazos. Yo he tenido que abrir la camisa, coserla por detrás, sé lo que es. Y otros muertos que he tenido. Sé lo que es. Lo que hice de una forma más personal fue el hecho de desnudarlo en pantalla... Si quieres explicar que la guerra ha afectado a esta familia. Probablemente vayas a parar a esto, lo haría cualquiera. Todo el mundo iría a parar a algo parecido. Quizá la única diferencia está en el hecho de que haya dejado un cuerpo desnudo, mostrar el pene, que está ya pequeño, que ya no sirve para nada. Es el hecho de quitar los pantalones, creo que se quitan en pantalla, eso es lo que le da una sensación más de pena, de estar acabado, es triste. A lo mejor es lo que tú dices de la formación... Yo he hecho Historia del Arte, es mi carrera. Estoy acostumbrado a ver pintura y analizarla. Ya ni me acuerdo de cómo era la carrera, pero seguro que lo hacía... Probablemente, lo que te puede afectar al ver los cuadros es la composición misma. Yo, de una manera instintiva, enseguida digo: "ponte en una sillita, porque estar los dos de pie..." pero es muy instintivo... Probablemente llegue desde la formación que te has ido inculcando.

MM: Historia del Arte.

AV: Historia del Arte. No sé si te sirve de mucho...

MM: Sí. Es estupendo. Pues, yo creo que hemos terminado, Agustí. No hay problema en que hayas dicho que no conocías a Centelles, o que no sabes si lo conocías...

AV: Sí conocía a Centelles. Además me hace gracia porque ahora muchas de estas fotografías deben ser de él... [vuelve a coger la carpeta con las fotocopias de fotografías] Mira, esas son de Robert Capa. Pero, por ejemplo, en esta última película me ha gustado mucho poder trabajar con imágenes de archivo real, con este tipo de imágenes... Estoy hablando de personas. Pero haces la ficción con unos personajes y aquí se cuentan sus dramas, sus cosas, su amor y todo lo demás... Y de repente acabas la película y quedas satisfecho de haberla hecho. Sin darte cuenta, pasas de blanco y negro a color y empiezas a ver imágenes reales de los sirios... Toda la gente que tuvo que escapar, primero militares y luego toda la gente de a pie, los civiles. Y da mucha pena, porque, esto son estas personas, que tenían nombre y apellidos y eran reales [vuelve a señalar la carpeta] y pienso que es muy importante y, además te hace pensar mucho. A mí me ha hecho pensar mucho en los refugiados. Mi amigo Mario acaba de llegar de Grecia, que ha estado con los refugiados. No te puedes ni imaginar... Ven un traje de un guardia urbano y les aterroriza... Bueno... ¡A ver si tienes suerte!

MM: Sí. Muchísimas gracias, de verdad...

AV: Mira. Probablemente has visto cosas así en algún sitio y, de repente, salen. Salen cuando tienen que salir. Pones la semilla en sitio, y germina cuando tiene las condiciones adecuadas.

MM: Muchísimas gracias otra vez. De verdad, ha sido muy interesante.

13.3. Entrevista a Jaume Peracaula

Transcripción de la entrevista realizada por el investigador a Jaume Peracaula, director de fotografía de *El mar*.

Fecha: 15 de octubre de 2106 (17:00h)

Duración: 36 minutos

Lugar: Verges (Girona)

Manuel Millán (MM): Buenas tardes, Jaume. Traigo un pequeño guion de la entrevista, aunque como me ha pasado con Agustí... He tenido que cambiarlo sobre la marcha.

Jaume Peracaula (JP): Yo creo que es muy interesante que hayas hablado con Agustí...

MM: Sí.

JP: Cada vez, será más difícil hablar con él. También, porque tiene trabajos cada vez más importantes, y va muy cansado, también...

MM: Me ha dado, por cierto, muchos recuerdos para ti... Me ha dicho que era como su último día en Barcelona...

JP: Sí.

MM: Bueno, entonces con *Soldados de Salamina*, fue el haber encontrado una cita a Centelles lo que hizo que escogiese esa película. Y con *El mar*, pues fue la secuencia en la que un niño ve a al padre de otro, muerto... Nada más verlo, me viene una foto de Centelles a la cabeza, que luego te enseñare... Es una foto del bombardeo de Lleida, de una mujer con un pañuelo, llorando a un muerto.

JP: Creo que conozco la foto.

MM: Cuando vayamos avanzando te la mostraré, al final de la entrevista...

JP: En referencia a la película, he de decirte, que en realidad lo único que hay de la Guerra es lo que tú me estas comentando. Que es la muerte del padre de uno de ellos por fusilamiento.

MM: Eso es.

JP: El fusilamiento de toda una serie de personajes que hay allí. Y después, ya viene la venganza del niño. De los niños contra el niño. Pero, en realidad el bloque más importante de toda la película ocurre en la postguerra.

MM: Eso es, en el sanatorio...

JP: Hay una coincidencia con Centellas. Porque Centellas era un hombre que estaba muy delicado de salud. Tenía una enfermedad, que le podía producir en cualquier momento, una tuberculosis. Que es de lo que trata justamente la película... De la muerte. Esa muerte horrorosa que hay allí.

MM: Vale. Pues, vamos a empezar, si te parece, con unas preguntas un poco más generales, sobre tu proceso de trabajo. Y nos iremos acercando a la película. Yo tengo este pequeño guion, pero no hay ningún problema en que lo vayamos cambiando, porque unas cosas nos llevarán a otras...

JP: Tú mismo.

MM: ¿En tu trabajo previo con un realizador, soléis proponeros referentes cinematográficos, pictóricos, fotográficos? ¿Por qué? ¿Con qué objeto?

JP: Bueno, yo empiezo diciendo siempre que soy autodidacta, he tenido que aprender, básicamente, de ver muchas películas, de ver mucho cine. Pero, por otra parte, sobre todo me he formado a nivel pictórico. Yo no sé ni dibujar, pero, cuando empecé a ver cine, me empezó a interesar todo lo que era la luz. Y entonces los referentes que tenía a mano eran básicamente de pintura. Fue realmente importante para mí. Yo siempre cojo un referente a nivel fotográfico o pictórico. Generalmente, para el color es más pictórico, y en cambio para la composición es más fotográfico. En el caso, de *El mar* nosotros estuvimos hablando mucho tiempo, vimos las localizaciones. Y nos encontramos con muchos problemas en un principio. La referencia fotográfica que nosotros tuvimos fue a nivel más psicológico. Los dos personajes son muy contrarios. El que parece que es el mal, tiene siempre una luz muy brillante, es muy nítida, en cambio con el otro es siempre más claroscuro porque es un personaje oscurecido por la religión y una serie de cosas... Yo siempre me baso con las dos cosas, fotografía y pintura, también en otras películas, claro.

MM: ¿Lo que quieres decir es que tu referente principal sería la pintura?

JP: Pintura

MM: Y, lo que verdaderamente manejas...

JP: La pintura sería más por el color...Por el tono cromático. En cambio, la fotografía me ayuda mucho en la composición, después en los encuadres cinematográficos. Yo creo, que las dos cosas las combino bastante bien en este aspecto..

MM: Entonces ¿sí que estás acostumbrado a manejar fotografías?

JP: Sí. Para componer.

MM: Y en el caso particular de la película, entonces ¿se manejaron fotografías?

JP: Manejamos fotografías. Algunas fotografías sí que eran de la Guerra Civil española. No recuerdo si había alguna de Centelles. Pero, de Capa, seguro que vimos. Pero, ahora ya no lo recuerdo. Esto fue hace 16 años y es difícil acordarme. Pero, sí que usamos fotografías.

MM: ¿Cómo fue el proceso con Agustí? ¿Cómo planteasteis *El mar*? ¿Él te lo comenta, quedáis, os escribís? Era un tiempo que no había internet...

JP: No, no. No había nada. Incluso te diré una cosa. En esta película, parte importante de la película la producía Pedro Almodóvar. Yo creo que esto es importante, pues Pedro parece ser que quiso que la monja fuese Penélope Cruz. Agustí se negó rotundamente. Dijo: yo quiero una persona que sea creíble, no quiero a una actriz famosa. Nosotros siempre, en casi todo, estamos de acuerdo con Agustí. Parece ser entonces que Pedro retiró la producción que él tenía. Si no recuerdo mal eran 100 millones de pesetas, que era mucho dinero. Por lo tanto, la película se vio afectada en la parte de imagen, porque los encadenados que ya se

empezaban a hacer en digital, los tuvimos que hacer a través de video, no en digital. No tuvimos suficientes recursos para tratarlo de una forma en la que hubiese quedado mucho mejor. Se tuvo que hacer, en falso, en precario. Entonces, siendo a través de video, esto desmejoró mucho una imagen, que para mí era de las más bonitas, porque es muy dramática. Cuando el chico va a matar al amante mayor y este mete la cabeza dentro de la pecera. Era un plano extraordinario y en cambio, se ve muy mal, casi no se entiende. Esto, afectó, como puedes imaginar. La película estuvimos como medio año preparándola, hablando mucho. Nos veíamos todas las semanas, entonces hablábamos de la película, cómo la pensaba hacer... Yo creo que todos los detalles quedaron bastante resueltos antes. Cuando yo llegaba al rodaje, ya sabía lo que tenía que hacer. Y él no se preocupaba, estaba muy bien preparada. Nunca solía decirme que algo estaba mal o que cambiara mi planteamiento. Eso sucedió una sola vez en otra película, que nos encargaron del Metropolitan Museum de Nueva York, llamada *Al-Ándalus: las artes islámicas en España*, un documental precioso. Un día me dijo, "esto no tiene la calidad que tú sabes conseguir y me gustaría que lo cambiaras". Pero yo creo que es la única vez, que me lo ha dicho. La película estuvo muy bien preparada, se habló prácticamente de todo. Sí que en el rodaje tuvimos roces importantes, pero por una cuestión de creatividad nada más...

MM: Cuando estáis trabajando ya con la cámara en un plano, Agustí... ¿qué te deja hacer a ti, o qué parte asumes tú como director de fotografía? ¿Cómo es vuestro rol de trabajo en particular en esta película? ¿Cómo habéis trabajado en las demás?

JP: Agustí, realmente es una persona que entiende mucho de todo. Entiende mucho de música, entiende muchísimo de pintura, entiende mucho de literatura, de teatro. Es una persona muy bien preparada. Y es muy difícil hacerle cambiar de idea, cuando él tiene una. Entonces yo, si veo una cosa que se puede mejorar, que no quiere decir que sea mejor que lo que dice él, le propongo el cambio. Pero en realidad los planos él los marca muy bien: "el travelling va de aquí hasta aquí, y empiezas con un plano general y terminas con un primer plano". Te marca mucho... Por su parte había una gran confianza en el manejo de la cámara, porque él no lo veía, porque no teníamos vídeo... Existía, pero nosotros no lo teníamos. En eso, sí que tenía total confianza, lo veía al día siguiente.

MM: O sea, ¿trabajabais sin un *video assist*?

JP: No teníamos video, sí, directamente en 35 mm. Estamos hablando de 1999... Creo recordar que no teníamos video. Hay muchos directores que nunca han usado el video... En el caso de Mario Camus, decía "¿por qué voy a ver a mis actores en una pantalla así, cuando los puedo ver, como tú y yo, a un metro de distancia? Los puedo escuchar". Y además, porque el actor y la actriz, los personajes, se sienten mucho más arropados, teniendo al director.

Porque después, además, está el problema de que muchos actores y mucha gente quiere ir a ver lo que han hecho...

MM: Si, a ver cómo han quedado...

JP: Es mucho más complicado. Yo creo recordar que no teníamos video. No recuerdo bien, pero juraría que no teníamos.

MM: Y ya que estamos un poco en los asuntos técnicos ¿Te acuerdas de la cámara que usasteis y de otros detalles técnicos?

JP: Sí. La cámara sí, era una Arriflex BL de 35 mm. Y las ópticas eran de una serie buena, pero no recuerdo el tipo que era. De la cámara sí me acuerdo muchísimo, porque era una cámara que a mí me gustaba mucho. Existía la manía aquella de que las cámaras europeas parecían mucho peores que la Panaflex y las americanas. En realidad el proceso es el mismo y lo que importa en realidad son las ópticas.... Porque la mecánica era igual para todas.

MM: Tu trabajo entonces, ya como director de fotografía, que tiene que preparar una película, más allá de lo que hables con el director... ¿Cómo lo hiciste? ¿Qué consultaste?

JP: Yo consulté libros de todo tipo. Empecé a mirar muchas cosas de claroscuro, pintura y fotografía con claroscuros. Sí paso una cosa que él me advirtió: "Jaume, creo que estas cambiando la fotografía, que es más contrastada". Él me había regalado el libro *Elogio de una sombra*. Nunca me acuerdo del autor, es japonés. Y entonces, este libro me afectó. Iba trazando una línea cada vez más contrastada. Fuimos al laboratorio y Agustí me mostró dos planos de la misma secuencia, había mucha diferencia. Fue un toque de atención que me dio, pues el libro me estaba afectando. Pero sí que vi muchas fotos de Capa, eso si te lo puedo asegurar, muchas. Después, vi también muchas películas de la Guerra Civil española. Yo recuerdo *Dragón rapide...* por ejemplo. Pero de la Guerra Civil Española hay muchas cosas, se puede ver mucho... Ya te digo que hace mucho tiempo, pero sí me informé bien.

MM: Claro. ¿Y la obra de Agustí Centelles la conocías en aquel momento?

JP: Sí, se conocían bastantes cosas. A ver, Centelles ha sufrido un proceso que pasa mucho en Cataluña. A veces, gente maravillosa, la gente se olvida de ellos... Con Centelles ocurrió así... Yo me acuerdo de cuando trataron a los hijos de él, casi de traidores, no sé si fue en la época de la película.

MM: ¿Hará unos seis años, no?

JP: No. Hace mucho más.

MM: ¿Fue cuando ellos vendieron el archivo a Salamanca?

JP: Sí, al Estado Español

MM: Al Centro Nacional de Memoria Histórica.

JP: Sí.

MM: ¿Por qué fue?

JP: No es porque ofrecieran más, aunque ofrecían más. Lo que pasa es que el tratamiento que iban a dar a la colección era muy diferente. Es decir, había un comisario solamente para tratar este material... Pensándolo bien, no creo que sea de la época de la película

MM: ¿Y se terminó cuando se vendió? Yo creo que esto hace unos seis años...

JP: No. Fue hace más, aunque es que es posterior a la película. Nosotros conocíamos cosas de él, porque entre otras cosas yo he realizado documentales y a veces tenía que trabajar con archivos, o bien de la Filmoteca Catalana o bien directamente de TV3. También conseguí archivos de Pathé. Y de una compañía inglesa, que está muy bien porque te dejan un precio casi ridículo y puedes trabajar. Vi muchas cosas... Por supuesto, de la Guerra Civil Española vi muchísimo... No hacía falta que viera fotografías, pero eso sí que lo recuerdo...

MM: Pues si te parece voy a mostrarte unas fotos y hablamos sobre ellas, y me dices si tú ves semejanzas. Y discutimos un poco...

JP: Vale.

MM: La primera, ya te dije. La que a mí llevo a pensar que esto podría estar ahí. (muestro una fotografía, *Mater dolorosa*)

JP: Esto lo conozco de hace relativamente poco. Jamás me inspiré en ella. En todo caso hubiera sido Agustí... Porque Agustí tiene unos planos a veces larguísimos...

MM: Ajá (muestro el plano de *El mar* donde un niño presencia cómo desnudan a un muerto).

JP: Me acuerdo. De esto sí que me acuerdo. La cámara se aproxima mucho más, si no recuerdo mal. Pero este empezaba con un plano de unos niños, que le contaba uno al otro que el padre había sido fusilado y salía corriendo y llegaba hasta aquí. Y esta mujer, creo que hay un plano que está más o menos recortado, que es al final de este travelling.

MM: No sé si en el montaje final llegarían hasta tan lejos o se quedaba aquí...

JP: Hace tiempo que no he visto la película, pero yo juraría que avanzaba más, cortaba y se veía el plano de un niño a través de estos personajes.

MM: Fue uno de esos bombardeos, como Guernica, horribles, en los que se bombardeó posiciones civiles... Escuelas, mercados...

JP: Sí, de todo.

MM: No para alcanzar objetivo militar, sino para que esos milicianos que estaban fuertes ahí se hundiesen... Porque eran sus familias las que morían.

JP: Yo creo, además que no era la Legión Cóndor, sino que era una legión italiana

MM: Correcto. Eso es.

JP: Sí. Yo ahora recuerdo esto de aquí. El travelling terminaba aquí. El chico avanzaba más, debe estar cortado para montaje... Pero, recuerdo que tenía un escorzo de él, más acotado. Y después, el contraplano tiene que estar.

MM: Eso puede ser.

JP: En todo caso fue una idea de Agustín... Sí, esto lo hemos visto en todos los sitios.

MM: Claro, y es una cosa que nosotros tenemos grabada...

JP: En la mente. No sé si has visto una película que yo rodé. La primera que yo rodé como director de fotografía que se llama *Mater amatísima* Es una de esas películas fantásticas de Victoria Abril, cuando era muy jovencita. Se rodó en 16 mm y después se amplió, con todos los problemas que todo esto suponía. Es de un niño autista y la madre termina matándolo, a base de darle pastillas. Pues, el plano final lo copiamos literalmente de la *Pieta*. O sea, es un niño en el regazo de la madre con el sudario...

MM: Ya. Claro.

JP: Es decir, esto en cine lo hemos visto muchas veces.

MM: Otras serían, ya estas... (muestro la imagen de los niños fumando y el plano de los niños fumando)

JP: Es muy parecido. Sí, es casi igual. Los amigos con su cigarrillo. Yo esta fotografía no la conocía, por ejemplo

MM: Claro, esta tampoco es una de las fotos más conocidas de Centelles. Así como esta es una foto... (vuelvo a mostrar la imagen del bombardeo)

JP: Esta sí me sonaba.

MM: Es quizá la más universal de Centelles ¿no?...

JP: Sí, es muy conocida.

MM: Junto a la imagen de los milicianos apostados detrás de una barricada de caballos en la calle Diputación...

JP: Si, el caballo...

MM: Esas son las fotos más relevantes de Centelles.

JP: Después, está todo lo de la Plaza de Cataluña que es un horror total... Y después hay una que a mí me gusta mucho, que es un miliciano parapetado en una esquina...

MM: Exactamente. Eso es, tomada la misma tarde del levantamiento. La misma tarde que tomó la de los caballos.

JP: Hay otra, creo que la foto es de él, aunque no estoy muy seguro. Los milicianos, derribaron un avión en Barcelona y cayó. Y hay unos niños jugando en el avión derribado

MM: No recuerdo esa imagen. Luego, está esto, que es de la secuencia en la que fusilan [muestro el plano del fusilamiento en el cementerio y la fotografía de los niños jugando a fusilar]

JP: ¿Qué va, con esto? [se refiere al plano de los niños fumando]

MM: Exactamente.

JP: Sí. Esto está clarísimo.

MM: Y aparte que haya una similitud, porque al final es un fusilamiento... Aquí, Agustí decía una cosa muy interesante... Me ha dicho, "si hubiera conocido esta foto la habría usado para la película".

JP: Seguro.

MM: Y luego, me ha dicho que toda esa parte, que es la parte en la que más centro mi análisis, son unos niños haciendo la guerra que hacen sus padres... Un asunto muy violento, una muerte...

JP: Yo hice... rodé una película que se llama *La hora de los valientes*. No sé si la conoces...

MM: Sí.

JP: Y está reproducida esta foto, porque hay unos niños, que uno incluso le dice: "Pepito... te mueres mal". No está cogida de esta foto, es en una fábrica abandonada. Entonces, están los tres niños y hay un grupo de amiguitos que también los fusilan.

MM: Bien y luego la última (muestro la imagen del sanatorio y la enfermera pesando al niño y el plano de la monja con el muerto)

JP: Hay una similitud extraordinaria en esta.

MM: Tenemos el chico muerto y aquí un niño desnudo que además en la obra de Agustí la desnudez es una de sus marcas... La monja y la enfermera vestida de blanco. Pero para mí, lo principal...

JP: Las luces.

MM: Es la luz, claro.

JP: ¿Sabes qué pasa? Muchas veces, rodamos cosas y no es que nos inspiremos directamente en eso... Pero has visto algo que te ha quedado en el subconsciente y sin querer, lo reproduces...

MM: Claro.

JP: Y esto, es muy posible que haya pasado.

MM: Esto es justo lo que he hablado con Agustí...

JP: Sí, esto es una secuencia súper dramática. Y además, está rodado en el sitio donde era el depósito de cadáveres.

MM: Sí, la propia localización ya pesa.

JP: La localización, sí. Hay otro plano de la película que no es el mismo que este. Es en el que le hacen una radiografía a uno de los personajes... Que más o menos es esto, también. Pero sí está fotográficamente... Mira, fíjate en la luz donde incide por la derecha, aquí igual la misma luz, lo otro es un claroscuro. Sí, hay mucha coincidencia.

MM: Entonces, de alguna manera ¿entiendes mi planteamiento?

JP: Perfectamente

MM: Me sirven de todas las maneras mucho estas entrevistas, para no afirmar categóricamente en las conclusiones del trabajo que Agustí y Jaume han tomado estas fotos como...

JP: Referencia. ¿Tú has estado en su casa, verdad?. Pues él tiene un montón de libros. Y tiene muchos de fotografía y vimos muchas fotos de la guerra. Pero era indiferente que fuera Guerra Civil española o Guerra Mundial... Nosotros mirábamos. Y puede ser, que alguna cosa se me quedase. Puedes estar muy seguro de que me han quedado grabadas en el subconsciente cosas que he visto... Eso está clarísimo, porque nosotros vimos muchas fotos incluso, recortes de periódico. De la época de la Guerra, de aquellos años, cuando las fotos se imprimían puntilladas...

MM: Sí.

JP: Nosotros vimos cosas de estas. Muchas. Pero, decir ¡quiero esta foto! Eso nunca pasó, que yo recuerde...

MM. ¿Quieres comentar algo más? ¿se te ocurre algo sobre la película o sobre Centelles que creas que puede ser interesante?

JP: Sobre Centelles vuelvo a repetir que es un hombre, que aquí se le consideró muy poco. Es una lástima. Aquí en Cataluña, sucede bastante. Es lo mismo que pasó con el legado

de Dalí. El legado de Centelles está en lo que se llama los Papeles de Salamanca. Pero esto es un negocio de un particular que lo ha vendido a una institución. No es una cosa que hayan cogido los franquistas y se lo llevaran... Es una cosa que tiene un dueño y como dueño, puede hacer con él lo que quiera. A mí me sabe mal que esté fuera, pero también es verdad que él no era catalán, él era valenciano...

MM: Creo que vivió en Valencia dos años...

JP: Sí, uno o dos años creo que vivió en Valencia. Creo, que se fueron de allí con su padre, porque murió la madre, si no recuerdo mal. Volviendo a la película, justamente considero que contiene algunos de los mejores planos que he rodado. La hice cuando casi no sabía, aún me quedaba mucho por aprender, pensé que lo más sencillo era lo que mejor funcionaría. Y efectivamente, el plano en el que clava la ropa a la pared y el personajes se desnuda, por ejemplo, está hecho con una sola luz y es bastante impactante. Sencillo pero impactante. No recuerdo si debe tener premios *El mar*. Me nominaron para el Goya. El Goya, me lo dieron por una película de Mario (Camus) que se llamaba *El color de las nubes*.

MM: Sí. *El mar* fue candidata al Goya.

JP: Sí. Y la anterior de Agustí también, fue *Tras el cristal*. Creo, que fue así. He tenido tres nominaciones. Bueno me dieron uno...

MM: Muy bien. Muchísimas gracias, Jaume.

13.4. Entrevista a David Trueba

Cuestionario respondido por escrito por David Trueba, después de una conversación telefónica.

Recibido el 11 de noviembre de 2016.

Manuel Millán (MM): ¿En tu trabajo previo con un director de fotografía, soléis proponeros referentes cinematográficos, pictóricos o fotográficos? ¿Por qué? ¿Con qué objeto?

David Trueba (DT): Sí, es muy habitual que cuando planificas el acabado plástico de la película muestres fotografías, pinturas y otras películas a los departamentos de arte, especialmente fotografía, vestuario y decoración. En mi película anterior, que también rodé con Javier Aguirresarobe, *Obra Maestra*, recuerdo que le mostré una serie de referentes en Súper 8 del cine aficionado norteamericano, pero sobre todo me interesaba Jacques Demy y sus musicales europeos, frente al de Hollywood, y para las escenas realistas teníamos en cuenta la pintura de Francis Bacon. Es muy habitual trabajar así.

MM: En el caso de que utilices referentes estrictamente fotográficos, ¿tiene algún aspecto especial hacerlo?

DT: Hay dos, el aspecto estético, una luz, un tipo de impresión, de saturación o por el contrario una sobreexposición. Pero también nos interesa mucho el aspecto documental, sobre todo en el material de época, no existe nada más preciso que la pintura y la fotografía, que te remiten a una inmediatez del retrato.

MM: En el caso particular de *Soldados de Salamina*, ¿fue así?

DT: Sí, por supuesto, en *Soldados de Salamina*, como la película transcurre en dos diferentes espacios temporales, para cada uno era preciso establecer un acabado. En la zona de época, los noticiarios y los fotoperiodistas fueron fundamentales, así como la música de Arvo Pärt, especialmente su pieza *Fratres* que contenía algo de lo que buscaba expresivamente. Por un lado decidí rodar en Súper 16 mm para obtener un grano cercano al de la época, pero usarlo también en el periodo contemporáneo, permitía cámaras menos pesadas y trabajar el material desde el soporte químico. Aunque en ese momento ya se imponían las cámaras digitales, aún no se obtenía el rango de imagen que necesitábamos. Por tanto la fotografía de la época, como también películas del tipo *Sierra de Teruel* fueron fundamentales para encarar el trabajo.

MM: ¿Cómo fue este proceso con Javier Aguirresarobe, desde que empezasteis a pasaros fotos, u os reunisteis? ¿Cómo lo realizas normalmente y cómo lo hiciste en este caso?

DT: Habíamos hecho ya una película juntos y era fácil la comunicación. Hicimos pruebas de cámara. Además rodamos una semana previa de entrevistas con los supervivientes de Girona cuando hablan con Lola Cercas. Luego ese material me sirvió para cerrar el guion y continuamos el rodaje. Lo más complicado de gestionar fue que teníamos dos equipos, uno reducido para todo el metraje que transcurría en la actualidad, apenas doce personas, y un equipo un poco más grande para los fragmentos de época, pero yo quería que tuvieran unidad, que ambos respiraran igual. En ese sentido fue fundamental la aportación del decorador mejicano Salvador Parra y de la vestuarista Lala Huete.

MM: ¿Qué fotógrafos o fotografías se propusieron?

DT: David Aiob publicó un libro de fotografías tomadas durante el rodaje y la idea era reproducir esa autenticidad que tenía el fotoperiodismo de época. Especialmente en el frente catalán era muy importante el trabajo de Centelles y Vidal Corella, como el de Alfonso o Santos Yubero en Madrid. Pero no puedo dejar de nombrar a los Pérez de Rozas, también fundamentales porque además Carlos sacó fotos de los muertos en el Collel y otros episodios centrales en la película. Y Robert Capa, Gerda Taro y otros fotoperiodistas extranjeros que fueron los que fijaron para siempre el aspecto visual de nuestra guerra. Por eso me interesaba destacar a Centelles y ponerlo en el mismo rango que a los norteamericanos y europeos, porque me parecía una injusticia que no se le posicionara entre los grandes retratistas de esa contienda. También me servían de referencia algunos materiales de los Mayo y Lluís Torrents.

MM: ¿Y en tu preparación sin el director de fotografía para el desarrollo del filme? ¿Investigaste por tu cuenta fuentes de fotografía documental sobre la Guerra? ¿Qué fuentes manejaste?

DT: La escritura del guion fue un proceso largo de documentación, porque Javier Cercas había escrito el libro sin pensar jamás que se convertiría en una obra tan vendida y entonces fue muy curioso cómo descubrió muchas cosas gracias a la preparación de la película. Contamos muchas anécdotas de ello en el libro de *Diálogos de Salamina*, que publicó Tusquets a la salida de la película. La más increíble es que las dos productoras, cuando localizábamos, encontraron a un tipo mayor, que fue un pastor en la época y les enseñó el lugar donde estaban enterrados los fusilados del Collel. Cercas no había visto nunca ese lugar, que estaba perdido entre la maleza, totalmente olvidado entonces. El pastor, que luego hace su propio papel en la película, se acordaba muy bien del sitio porque él mismo había sido encargado por la tropas republicanas de enterrar los cuerpos y luego cuando llegaron los moros del ejército franquista le obligaron a desenterrarlos y enterrar a los que fusilaron ellos, que fueron enterrados en una fosa común bajo lo que ahora son campos de deportes

del monasterio. La Guerra Civil española para mí era necesario retratarla como una contienda de barro y frío, sin heroísmos ni toda la infección que ha tenido siempre su retrato literario.

MM: ¿Cómo definirías el impacto que haya podido tener el uso de fotografías de Centelles en *Soldados de Salamina*?

DT: Para la película fue fundamental. Centelles fue el gran fotoperiodista de su tiempo en Catalunya y por lo tanto fue la fuente principal de documentación. El hecho de que yo siempre hablara en las entrevistas de la importancia de su fotografía en la película creo que contribuyó a que un año después se le dedicara una exposición estupenda en Barcelona para la que me pidieron que grabara un vídeo con declaraciones y opiniones sobre él; y posteriormente fue muy importante para que el archivo se negociara con instituciones públicas que hasta ese momento habían permanecido ajenas al valor de lo que eso significaba.

MM: ¿Qué destacarías del trabajo de Agustí Centelles?

DT: Su ojo certero. Un buen fotoperiodista casi siempre es un maestro del encuadre, del punto de vista. Una gran parte de la fotografía de la Guerra Civil es posada, es de alguna manera puesta en escena por los fotógrafos, que pedían a los soldados que reprodujeran algún momento que les había llamado la atención o jugaban con la gente en retaguardia para obtener grandes retratos. También había una dramatización de los sucesos y para eso se utilizan los formatos sucios, los encuadres especiales y la interposición de objetos ante el protagonista.

MM: En una secuencia, Lola Cercas (Ariadna Gil) pasea pensativa y unos niños juegan a la guerra en el bosque... De algún modo, vivimos un tiempo de paz, y no es común hoy en día encontrar niños que jueguen a la guerra ¿por qué esos niños jugando a la guerra? ¿es posible que esté vinculado de alguna manera con la fotografía de Centelles *Niños jugando a ser mayores*?

DT: Por supuesto, esa fotografía habla de algo que nunca ha sido bien contado del todo. Para los niños, la guerra fue una liberación, porque, pese al drama de sus familias, tomaron la calle, sin ningún control, se enfrentaron a la muerte de manera salvaje y en algunos testimonios hasta es frecuente escucharles decir que fue un periodo de rara exaltación. La crueldad de los niños casa muy bien con un periodo bélico. Aún hoy, en las guerras contemporáneas, que me interesaba emparentar con nuestra guerra del pasado, los niños tienen un protagonismo visceral, son la presencia fotográfica más buscada porque narra el horror de la guerra como nadie. Toda guerra está al final contada en la expresión de un niño, desde Vietnam hasta los refugiados que huyen de la Siria bombardeada por los rusos.

MM: En algunos de los planos de la película, al mostrar las personas que huyen al exilio en los últimos días de la Guerra, la cámara está en una posición elevada y los planos son rodados en picado... ¿Consideras el picado como metáfora de los vencidos?

DT: No, no utilizo jamás valores psicológicos tan obvios, lo que me interesaba es imponer el cristal del autobús, la imagen sucia, que no tuviera el academicismo de las habituales representaciones de la guerra en el cine español, creo que dimos con algo más veraz y con aliento más largo que las visualizaciones acomodadas que habían sido las habituales.

MM: Javier Aguirresarobe nos ha dicho que teníais claro que la película no podía tener argumentos visuales propios de la dramaturgia habitual de una película de cine español. ¿A qué rasgos crees que se refiere? ¿Por qué no podía tenerlos?

DT: Exacto, en ese momento todas las películas españolas sobre la Guerra Civil tenían un acabado muy formal, muy académico, con trajes impolutos y todos los tópicos sobre la contienda llevados al extremo, desde el falangismo hasta el republicanismo. Le faltaba suciedad y tensión, también complejidad. Se trataba de introducir elementos del rodaje documental en lo que hasta ahora siempre era puesta en escena algo teatral y sobredramatizada. En ese sentido, para mí era fundamental rodar en escenarios naturales, bajo la lluvia y el frío. Fueron nuestros grandes aliados, recuerdo que suspendí el rodaje un día porque no teníamos lluvia que sumar a nuestra lluvia artificial. Cuando lanzas lluvia artificial sin el cielo ideal, el resultado es un pastiche. Yo quería esa autenticidad y por suerte llovió durante las dos semanas en que rodamos la época y aunque fue durísimo, yo estaba feliz con el resultado. En ese aspecto, el trabajo de cámara de Aguirresarobe y su equipo fue maravilloso y a él sumé a mi hermano Javier que se dedica a rodar documentales de la naturaleza, es decir, que prefería gente que viniera del documental al equipo al uso de un rodaje de cine que lo quiere tener todo controlado. Dani Vilar, que fue el ayudante de cámara, era la primera película que hacía, le reclutamos porque se sumaba a nuestro estilo y luego, mira, llegó a ser el director de fotografía de *Vivir es fácil con los ojos cerrados* y *El artista y la modelo*.

MM: Aguirresarobe también comenta que no queríais hacer una película convencional, pretendíais darle un tono de reportaje, mezclando documental y ficción. ¿Recurriste para ello a la obra de Centelles, para dotar a las imágenes de esa espontaneidad propia de la fotografía de reportaje? ¿Qué referentes manejasteis en este sentido?

DT: El archivo de cine de la guerra civil es muy bueno cuando está rodado por los cámaras rusos que vinieron al frente. Se notaba una diferencia radical entre lo que rodaban ellos y lo que rodaban equipos con menos talento visual. En ese sentido, a la altura de Centelles estuvieron algunos operadores de cine, el más renombrado es Roman Karmen, merece

capítulo aparte todo lo que rodó ese hombre. Un genio y ningún camarógrafo español rozaba su calidad y su ojo certero.

MM: A continuación, adjuntamos unas capturas de planos pertenecientes a *Soldados de Salamina* y las fotografías de Centelles que estamos analizando ¿Consideras adecuados los fotogramas de la película elegidos? ¿Por qué? ¿Recuerdas otros planos de *Soldados de Salamina* en los que las fotografías de Agustí Centelles estuviesen presentes?

DT: Sí, precisamente yo elegí estos mismos planos para la exposición de Barcelona en La Virreina, porque expresan muy claramente la referencia que buscábamos. La lástima es que para recrear todas las escenas de fusilamientos bajo la lluvia, que en la película era tan importante, no contábamos con ningún material gráfico de la época ni ningún referente, así que utilicé motivos de cuadros de Bacon y por supuesto la expresividad del Guernica de Picasso, a su vez muy influido por el cine mudo bélico.



Figuras 152 y 153. Agustí Centelles. *Frente de Aragón. Republicanos* / Fotograma de *Soldados de Salamina* (imágenes enviadas a Trueba).



Figuras 154 y 155 Agustí Centelles. *Evacuación de Teruel* / Fotograma de *Soldados de Salamina* (imágenes enviadas a Trueba).



Figuras 156 y 157. Agustí Centelles. *Niños jugando a fusilar* / Fotograma de *Soldados de Salamina* (imágenes enviadas a Trueba).

MM: En ocasiones hemos encontrado semejanzas de tipo morfológico, compositivo o incluso, a nivel enunciativo... ¿Consideras que pueden existir esas semejanzas?

DT: Claro que sí, para mí la fotografía de Centelles es un maravilloso acercamiento a la Guerra Civil. Nadie debería ignorarlo cuando se aproxima a esos asuntos, aunque lo haga como yo con la intención de hacer una película donde pesara más la época actual que la recreación del pasado.

14. Futuras investigaciones

Con el presente trabajo se abre un interesante camino de estudio sobre la influencia del trabajo de los fotoperiodistas que cubrieron la Guerra Civil en el cine español sobre el conflicto. Concretando aún más, permitirá un estudio sobre cómo ha influido la obra de Agustí Centelles en la ficción española sobre la Guerra Civil.

Por otro lado, y después de advertir la importancia de la figura del niño en la obra del fotógrafo valenciano y en los filmes objeto de estudio –en especial las *criaturas de la guerra* de *El mar*– de la presente investigación, se abre un interesante camino de estudio sobre la representación de la infancia en la fotografía de guerra y en el cine de ficción bélica.

También trata este trabajo de recuperar y poner en valor la figura del maestro Centelles y de otros fotoperiodistas españoles que trabajaron durante la Guerra Civil, lo que abre posibles líneas de investigación de carácter histórico.

Esta tesis nos fuerza a seguir indagando sobre la relación de la fotografía bélica con el cine. Existe un gran abanico de largometrajes de ficción, de producción española o internacional, en los que con un sucinto análisis preliminar se advierten notas que evocan grandes fotografías de reporteros que cubrieron los conflictos bélicos tratados en dichos filmes.

La intersección a nivel estético que hemos llevado a cabo entre la imagen fotográfica y cinematográfica tiene un cierto carácter novedoso. La propuesta de análisis de Javier Marzal nos ha permitido estudiar en profundidad una serie de hechos observables y, mediante su comparación, plantear posibles explicaciones. Siendo comunes los textos sobre el paso de la fotografía al cine, de la imagen fija a la imagen movimiento, no lo son tanto los textos que analizan la posible influencia estética que la fotografía puede tener sobre el cine. Para concluir, y de un modo más general, se abre una vía a partir de esta tesis: estudiar las complejas relaciones plásticas y estéticas entre la fotografía y el cine, tratando de huir de su primaria relación de herencia técnica.

SEXTA PARTE – Exposiciones, filmografía y bibliografía.

15. Agustí Centelles

15.1. Exposiciones destacadas

1978 *Imatges d'un reporter*. Sede de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC). Barcelona.

1981 Local del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Barcelona.

1982 Ayuntamiento de La Coruña.

1982 Centre de estudis catalans. Paris.

1984 *En ese preciso instante...* Valencia.

1986 Godwin-Ternbach Museum, Queen's College, Nueva York.

1987 Galería Visor. Valencia.

1988 *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista*. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona.

1991 IVAM. Valencia.

2001 *La Guerra Civil española. Fotògrafs per a la història*. MNAC, Barcelona.

2004 Cabanyal Portes Obertes. Valencia.

2006 *Agustí Centelles, les vides d'un fotògraf (1909-1985)*. Palau de la Virreina. Barcelona.

2007 *Agustí Centelles, las vidas de un fotógrafo (1909-1985)*. Centro Conde Duque. Madrid.

2008 *Centelles, el ojo de la historia*. Fundación Fiart. Madrid.

2010 *Agustí Centelles en el campo de concentración de Bram*. Club Diario Levante. Valencia.

2011 *Agustí Centelles, el fotoperiodista leal*. Mostra de Cinema Llatinoamericà de Catalunya. Lleida.

2011 *Agustí Centelles, fotorreportero. Mirada comprometida en la Guerra de España*. Base sous-marine. Burdeos, Francia.

2011 *Centelles >in_edit_!oh!* New York University. Nueva York, EEUU.

2017 *Tot Centelles*. Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia.

16. *El mar*

16.1. Ficha técnica y artística

Ficha técnica:

Dirección: Agustí Villaronga

Productores: Isona Passola

Director de producción: Isidre Terraza

Argumento: Basada en la novela homónima de Blai Bonet

Guión: Toni Aloy, Biel Mesquida y Agustí Villaronga. Colaboró el propio Blai Bonet.

Director de Fotografía: Jaume Peracaula (A.E.C.)

Montaje: Raúl Román

Dirección artística: Francesc Candini

Vestuario: Anna Güell, Antònia Marqués, Loreto Vadell y Mercé Paloma

Maquillaje y peluquería: Alma Casal, Satur Merino

Sonido: Salvador Mayolas

Ayudante de dirección: Sergio Francisco

Efectos especiales: Jaume Vilaseca

Productora: Massa d'Or

Con la participación de: TVE, S.A., Televisió de Catalunya, Gemini Films, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Govern de les Illes Balears, ICAA

Calificación: No recomendada para menores de 18 años

Nacionalidad: española

Países participantes: España

Género: drama

Fecha de estreno: 14 de abril de 2000

Duración original: 111 minutos

Lugares de rodaje: Mallorca, Barcelona

Ficha artística:

Intérpretes: Roger Casamajor (Andreu Ramallo), Bruno Bergonzini (Manuel Tur), Antònia Torrens (Sor Francisca), Simón Andreu (Alcántara), Juli Mira (Don Eugeni), Ángela Molina (Carmen Onaindía).

Premios:

Premio Manfred Salzgeber en el Festival Internacional de Berlín 2000 (sección oficial)

Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Catalunya 2001

Premio Mejor Película, Mejor Fotografía, y Mejores Actores (Roger Casamajor y Bruno Bergonzini), Festival de Melilla 2001

16.2. Filmografía destacada de Agustí Villaronga

1976 *Anta mujer*. Cortometraje

1982 *Al-Mayurka*. Cortometraje

1984 *Laberint*. Cortometraje

1986 *Tras el cristal*

1989 *El niño de la luna*

1996 *El pasajero clandestino*

1998 *99.9*

2000 *El mar*

2002 *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino*

2006 *Després de la pluja*

2010 *Pa negre*

2015 *El rey de La Habana*

2017 *Incerta glòria* (en postproducción a fecha de depósito)

16.3. Filmografía destacada de Jaume Peracaula como director de fotografía

- 1979 *El asesino de Pedralbes* (G. Herralde)
- 1980 *Mater amatísima* (J. A. Salgot)
- 1982 *La rebelión de los pájaros* (L. J. Comerón)
- 1983 *Interior rojo* (E. Anglada)
- 1986 *Tras el cristal* (A. Villaronga)
- 1989 *El niño de la luna* (A. Villaronga)
- 1989 *La blanca paloma* (J. Miñón)
- 1990 *La mujer y el pelele* (M. Camus)
- 1994 *Amor propio* (M. Camus)
- 1996 *Adosados* (M. Camus)
- 1997 *El crimen del cine oriente* (P. Costa)
- 1997 *El color de las nubes* (M. Camus)
- 1998 *La hora de los valientes* (A. Mercero)
- 2000 *El mar* (A. Villaronga)
- 2002 *La playa de los galgos* (M. Camus)
- 2004 *Inconscientes* (J. Oristrell)
- 2004 *El año del diluvio* (J. Chavarri)
- 2006 *El coronel Macià* (J. M. Forn)
- 2008 *Azaña* (S. San Miguel)
- 2008 *El libro de las aguas* (A. Giménez-Rico)

17. *Soldados de Salamina*

17.1. Ficha técnica y artística

Ficha técnica

Dirección: David Trueba

Productores: Andrés Vicente Gómez, Cristina Huete

Director de producción: Jessica Huppert Berman

Argumento: Basada en la novela homónima de Javier Cercas

Guion: David Trueba

Director de Fotografía: Javier Aguirresarobe (A.E.C.)

Montaje: David Trueba

Dirección artística: Salvador Parra

Vestuario: Lala Huete

Maquillaje: Gregorio Ros, Pepito Juez

Peluquería: Gregorio Ros, Pepito Juez

Sonido directo: Jorge Ruiz

Montaje de sonido: Raúl Lasvignes

Mezclas: José Antonio Bermúdez

Ayudante de dirección: Sergio Francisco

Efectos especiales: F & P Efectos Especiales

Efectos digitales: Telson Departamento de Cine

Productoras: Lola Films, S.A. y Fernando Trueba P.C., S.A.

Con la participación de: TVE, S.A., Vía Digital

Calificación: apta para todos los públicos

Nacionalidad: española

Países participantes: España

Género: drama

Fecha de estreno: 21 de marzo de 2003

Duración original: 112 minutos

Lugares de rodaje: Gerona, Madrid y Dijon

Fechas de rodaje: del 4 de marzo de 2002 al 24 de mayo de 2002

Ficha artística:

Intérpretes: Ariadna Gil (Lola Cercas), Ramón Fontserè (Rafael Sánchez Mazas), Joan Dalmau (Miralles), María Botto (Conchi), Diego Luna (Gastón), Alberto Ferreiro (Joven miliciano), Luis Cuenca (Padre Lola), Lluís X. Villanueva (Miquel Aguirre)

Premios :

48º Premio Sant Jordi de RNE — Mejor actor español — Joan Dalmau.

XVIII Premios Goya 2004 — Mejor fotografía.

Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos — Mejor montaje y Mejor fotografía.

Premios de Cine “San Pancraccio” — Mejor director.

XIV Festival de Cine Español de Nantes — Mejor actor — Joan Dalmau.

17.2. Filmografía destacada de David Trueba

1996 *La buena vida*

2000 *Obra maestra*

2003 *Soldados de Salamina*

2006 *Bienvenido a casa*

2006 *La silla de Fernando*

2011 *Madrid, 1987*

2013 *Vivir es fácil con los ojos cerrados*

17.3. Filmografía destacada de Javier Aguirresarobe como director de fotografía

- 1979 *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (F. Colomo)
- 1979 *El proceso de Burgos* (I. Uribe)
- 1980 *Sabino Arana* (P. de la Sota)
- 1981 *La fuga de Segovia* (I. Uribe)
- 1983 *Que nos quiten lo bailao* (C. Mira)
- 1983 *La muerte de Mikel* (I. Uribe)
- 1984 *El jardín secreto* (C. Suárez)
- 1984 *El pico 2* (E. de la Iglesia)
- 1986 *27 horas* (M. Armendáriz)
- 1987 *El bosque animado* (J. L. Cuerda)
- 1991 *Beltenebros* (P. Miró)
- 1992 *El sol del membrillo* (V. Erice)
- 1993 *La madre muerta* (J. Bajo)
- 1993 *¡Dispara!* (C. Saura)
- 1993 *Una chica entre un millón* (A. Sáenz de Heredia)
- 1994 *Días contados* (I. Uribe)
- 1995 *Antártida* (M. Huerga)
- 1996 *Tierra* (J. Medem)
- 1996 *Tu nombre envenena mis sueños* (P. Miró)
- 1996 *Bwana* (I. Uribe)
- 1996 *El perro del hortelano* (P. Miró)
- 1996 *Secretos del corazón* (M. Armendáriz)
- 1997 *99.9* (Agustí Villaronga)
- 1998 *El milagro de P. Tinto* (J. Fesser)
- 1998 *La niña de tus ojos* (F. Trueba)
- 2000 *Obra maestra* (D. Trueba)
- 2001 *Los otros* (*The Others*, A. Amenábar, EEUU-España)
- 2001 *Hable con ella* (P. Almodóvar)

- 2003 *Soldados de Salamina* (D. Trueba)
- 2004 *Mar adentro* (A. Amenábar)
- 2005 *Obaba* (M. Armendáriz)
- 2006 *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, M. Forman, EEUU-España)
- 2007 *La carta esférica* (I. Uribe)
- 2008 *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, EEUU)
- 2008 *La carretera* (*The Road*, J. Hillcoat, EEUU)
- 2011 *Noche de miedo* (*Fright Night* C. Gillespie, EEUU)
- 2011 *Eternamente comprometidos* (*The Five-Year Engagement*, N. Stoller, EEUU)
- 2014 *La dictadura perfecta* (L. Estrada, Mexico)
- 2015 *Poltergeist* (G. Kenan, EEUU)
- 2016 *La hora decisiva* (*The Finest Hours*, C. Gillespie, EEUU)

18. Bibliografía

- ACLE, D. y HERRERO, F. J. (coords.) *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.
- ALCALÁ DEL OLMO, R. "Agustí Centelles: una vida entre luces y sombras" en VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!, catálogo de la exposición*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.
- ALEIXANDRE, J. "Fotomontaje, pictorialismo y fotoperiodismo" en VV.AA. *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939, catálogo de la exposición*. Valencia, Generalitat Valenciana-Lunwerg, 1992.
- ALEIXANDRE, J. *La Comunidad Valenciana en blanco y negro*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- ALONSO, M. "La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil española" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. Nº13, 2016.
- ANSÓN, A. "El impacto del cine en las vanguardias históricas" en *Archivo español de arte* Vol. 85, Nº339, 2012.
- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Forma, 1992.
- ARNHEIM, R. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1996.
- ARNHEIM, R. *El poder del centro*. Madrid, Alianza Forma, 1988.
- ARROYO, L. "La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939)" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. Nº13, 2016.
- ARROYO, L. *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española*. Tesis Doctoral. Universidad Jaime I, Castellón, 2010.
- AUMONT, J. *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, J. *La estética hoy*. Madrid, Cátedra, 2001.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos aires, Paidós Comunicación, 2005.
- BALLÓ, J. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2009.
- BAULUZ, A. y MORENO, R. (eds.) *Fotoperiodistas de guerra españoles*. Madrid, Ministerio de Defensa/Turner, 2011.
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.

- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Obras-Abada, 2012.
- BERGA, M. "Agustí Centelles: fotografía, testimonio, compromiso" en VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo, 1909-1985. Catálogo de la exposición*. Madrid, Lunwerg, 2006.
- BERGA, M. "Tiempo atrapado y tiempo recuperado" en MONEGAL, A. (Ed.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Paidós, 2007.
- BERGER, J. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
- BERNAL, J. V. "El drama según Capa" en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, N° 9, 2010.
- BONET, B. *El mar*. Valencia, Tres i Quatre, 1988.
- BORDWELL, D. Y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1995.
- BURCH, N. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1985.
- CAPA, R. *Ligeramente desenfocado*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2009.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *Historia del cine español*. Madrid, T&B editores, 2007.
- CASTRO DE PAZ, D. (coord.) *Cine + Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2009.
- CENTELLES, A. "Apuntes del fotógrafo: comentarios y entrevistas" en VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.
- CENTELLES, A. *Diario de un fotógrafo*. Bram, 1939. Barcelona, Península, 2009.
- CERCAS, J. *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- CERRATO, R. *Cine y pintura*. Madrid, Ediciones JC, 2009.
- COLLINGWOOD-SELBY, E. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile, Ed. Metales Pesados, 2009.
- CORTIJO, D. "Agustí Centelles: un legado histórico en imágenes" en VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!*, catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.
- CRONE, R. *Stanley Kubrick. Drama & shadows: photographs 1945–1950*. Londres, Phaidon Press, 2005.
- CRUSELLS, M. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000.
- DE LAS HERAS, B. (Ed.) *Descubriendo el Madrid de la guerra a través de la mirada de Santos Yubero*. Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Universidad Carlos III de Madrid, 2015.

- DE LAS HERAS, B. "Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939)" en *Discursos Fotográficos*. Vol. 5, Nº. 6, 2009.
- DE LAS HERAS, B. "Martín Santos Yubero, un cronista de Madrid" en DE LAS HERAS, B. (Ed.) *Descubriendo el Madrid de la guerra a través de la mirada de Santos Yubero*. Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Universidad Carlos III de Madrid, 2015.
- DE LAS HERAS, B. y MORA, V. "Retratando el Madrid de la Guerra Civil. Santos Yubero en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid" en *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 24-2, 2014.
- DE MIGUEL, C. "La Guerra Civil en el cine vasco de la Transición y los años ochenta. Aproximación en tres tiempos" en DE PABLO, S. y FERNÁNDEZ, J. (coords.) *Cine y Guerra Civil en el País Vasco*. San Sebastián, Filmoteca Vasca/ Donostia Kultura, 2012.
- DE PABLO, S. y FERNÁNDEZ, J. (coords.) *Cine y Guerra Civil en el País Vasco*. San Sebastián, Filmoteca Vasca/Donostia Kultura, 2012.
- DEL RÍO, P. "Javier Aguirresarobe (AEC)" en *Cameraman* Nº1, 2006.
- DELEUZE, G. *La imagen movimiento*. Paidós, Barcelona, 1984.
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili/Diseño, 2014.
- DURAND, R. *El tiempo de la imagen*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- ECO, U. "Apostilla a *El nombre de la rosa*" en *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*. Núm. 9, 1984.
- EHRLICHER, H. "Batallas del recuerdo. La memoria de la guerra civil en *Land and freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)" en POHL, B y TÜRSCHMANN, J (Eds.) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- ELVIRA, P. *La Guerra Civil española: Imágenes para la historia*. Madrid, Lunweg, 2011.
- ESPARZA, R. "La mirada perdida de Terezka" en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- FAULKNER, S. "Lola Cercas en *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)" en *Historia Actual Online*, Nº15, 2008.
- FERRÉ, T. "Apuntes para una biografía" en VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985. Catálogo de la exposición*. Madrid, Lunweg, 2006.

- FONTCUBERTA, J. "Agustí Centelles como modelo" en VV.AA. *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista, catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- FUENTES DE CÍA, A. M. *Puntos de vista. Fotografías de la Guerra Civil en Huesca*. Huesca, Signos de la Imagen/Diputación de Huesca, 2006.
- GARCÍA LÓPEZ, S. "Robert Capa y Henri Cartier Bresson. A la captura del azar en el instante decisivo" en TRANCHE, R. (Ed.) *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid, Ocho y Medio, 2006.
- GASCA, J. D. "Centelles > In_edit_joh!" en VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!, catálogo de la exposición*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.
- GILOY-HIRTZ, P. *David Lynch: The factory photographs*. Munich, Prestel, 2014.
- GILOY-HIRTZ, P. *Dennis Hopper. The lost album*. Munich, Prestel, 2014.
- GIRONA, A. "Imagen y compromiso: la fotografía de guerra de Joaquín Sanchis *Finezas* (1937-1938)" en VV.AA. *Joaquín Sanchis "Finezas". Fotografía de guerra (Valencia 1937-1938)*. Biblioteca Valenciana / Pentagraf, Valencia, 2005.
- GREEN, J. "Agustí Centelles: la forja de un periodista gráfico" en VV.AA. *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista, catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- GUBERN, R. *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16, 1997.
- GUBERN, R. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- HEREDERO, C. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994.
- HERNÁNDEZ, S. (ed.) *La Guerra Civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Salamanca, Comunicación Social, 2012.
- KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Labor, 1993.
- KIMMELMAN, M., "Image Engraved in History's Heart" en SHNEIRDERMAN, E. y SHNEIRDERMAN, B. "En España con Chim" en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003.

- LEDO, M. *Cine de fotógrafos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- LEFEBRE, M. *Kessel-Moral, dos reporteros en la Guerra Civil española*. Barcelona, Inédita Editores, 2008.
- LINVILLE, R.A. "The Idealization of Memory in Soldiers of Salamis" en *Bulletin Of Hispanic Studies*, Vol. 89, Nº 4, 2012.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona, Lunweg Editores, 2005.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Memoria de Madrid. Fotografías de Alfonso*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Madrid, Ministerio de Cultura / Lunweg, 1992.
- LLAMAZARES, J. *Agustí Centelles*. Madrid, La Fábrica-Photobolsillo, 2011.
- MARTIN, M. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, Gedisa, 2002.
- MARTÍNEZ RUBIO, J. "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua" en *Castilla. Estudios de Literatura*, Nº5, 2014.
- MARZAL, J. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2015.
- MIRA PASTOR, E. "Movilidad/inmovilidad: iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía" en *Archivo de Arte Valenciano XCIV*, 2013.
- MITRY, J. *Estética y psicología del cine. Vol. I. Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI, 1989.
- MITRY, J. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal/Comunicación, 1990.
- MONEGAL, A. "Imágenes de guerra", en VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985, catálogo de la exposición*. Madrid, Lunweg, 2006.
- MONEGAL, A. (Ed.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Paidós, 2007.
- MONTERDE, J. E. "Ficciones Bélicas: ausencias y presencias" en CASTRO DE PAZ, J. L. (dir.) y CASTRO DE PAZ, D. (coord.) *Cine + Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. A Coruña, Universidade da Coruña, 2009.
- MONZÓ, J.V. "El compromiso de la mirada de Chim" en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003.

- MORAL MARTÍN, F. J. "Los perdedores de la Guerra Civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria" en *Zer*, Vol.17-Nº32, 2012.
- MORALES FLORES, M. "El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Nº13, 2016.
- MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós Comunicación, Barcelona, 2001.
- MRAZ, J. "Los Hermanos Mayo: Trabajando una Mirada" en VV.AA. *Foto Hnos. Mayo, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992.
- NAVARRO, P. *Jaume Peracaula, la subjetividad de la luz*. Trabajo de fin de carrera de la Escuela Superior de Fotografía e Imagen CEU San Pablo. Valencia, ESFI-CEU, 2002.
- NEWHALL, B. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- NICOLÁS, M. "Criaturas de la guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo" en *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, Vol. 23, nº 2, 2013.
- NIETO, J. "Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia, melodrama" en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº25, 2016.
- PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 2003.
- PANTOJA, A. "Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España" en *El argonauta español*, vol. 4, 2007.
- PAREJO, N. "La expresión de lo fotográfico en el cine" en ACLE, D. y HERRERO, F.J. (coords.) *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.
- PAREJO, N. *El fotógrafo en el cine: Re(Presentaciones)*, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2011.
- PAYÁ, P. "Entre el mito y la memoria. Imágenes de una guerra" en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Nº6, 2007.
- PEDRAZA, P. *Agustí Villaronga*. Madrid, Akal/Cine, 2007.
- POHL, B y TÜRSCHMANN, J (Eds.) *Miradas glociales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007
- PRÓSPER, J. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004.

- RAJADEL, L. "Una mujer revive su evacuación en la batalla de Teruel gracias a una foto" en *Heraldo de Aragón*, 30 de noviembre de 2004.
- RIEFENSTAHL, L. *Leni Riefenstahl's Africa*. Londres, Collins/Harvill, 1982.
- ROMERO, R. "Riis, Capa, Rosenthal. Traducciones cinematográficas de la fotografía" en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Nº 8, 2009.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. "Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil" en *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana Nº 60, 2008.
- SÁNCHEZ, J.M. y OLIVERA, M. *Fotoperiodismo y República*. Madrid, Cátedra, 2014.
- SOLÉ I SABATÉ, J. M. y VILLAROYA, J. *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya – Viena Edicions, 2005.
- SHNEIRDERMAN, E. y SHNEIRDERMAN, B. "En España con Chim" en VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Random House Debolsillo, 2010.
- SUSPERREGUI, J. M. "Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa" en *Communication & Society*, Vol. 29, 2106.
- TERRASA, J. "La Guerra Civil en Mallorca, ¿una amnesia nacional?. Reflexiones en torno al incipit de la película *El Mar* (1999) de Agustí Villaronga" en BERTHIER, N., y SEGUIN, J. C. (coor.) *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- TRANCHE, R. (Ed.) *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid, Ocho y Medio, 2006.
- TRANCHE, R.R. y DE LAS HERAS, B. "Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Nº13, 2016.
- VILLAFAÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1988.
- VILLAFAÑE, J. y MINGUEZ, N. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1995.
- VILLAIN, D. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997.

- VV.AA. *Agustí Centelles. El campo de concentración de Bram, 1939. Catálogo de la exposición.* Barcelona, Actar – Arts Santa Mònica, 2009.
- VV.AA. *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista. Catálogo de la exposición.* Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- VV.AA. *Agustí Centelles. Una crònica fotogràfica. Anys 30. Catálogo de la exposición.* Barcelona, Fundació Vila Casas, 2012.
- VV.AA. *Agustí Centelles. VII Cabanyal Portes Obertes. Catálogo de la exposición.* Valencia, Plataforma Salvem el Cabanyal Canyamelar – Cap de França, 2004
- VV.AA. *Centelles > In_edit_joh!. Catálogo de la exposición.* Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.
- VV.AA. *Centelles. Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985. Catálogo de la exposición.* Madrid, Lunweg, 2006.
- VV.AA. *David Seymour, Chim, catálogo de la exposición.* Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- VV.AA. *Foto Hnos. Mayo, catálogo de la exposición.* Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992.
- VV.AA. *Historia de la fotografía valenciana.* Valencia, Levante EMV, 1990.
- VV.AA. *Joaquín Sanchis "Finezas". Fotografía de Guerra (Valencia 1927-1938).* Valencia, Pentagraf/Biblioteca Valenciana, 2005.
- VV.AA. *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939, catálogo de la exposición.* Valencia, Generalitat Valenciana-Lunweg, 1992.
- VV.AA. *Robert Capa D-Day.* Bonsecours, Point de Vues, 2004.
- WENDERS, W. *Places, strange and quiet.* Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2011.
- WHELAN, R. *Robert Capa, the definitive collection.* Londres, Phaidon, 2011.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen.* Madrid, Cátedra, 2007.

Recursos web

- AYMÁ, J. "Mater Dolorosa. Fotografías que han hecho historia (VI)" en *El Mundo* 14 de agosto de 2015. <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/14/55ca4f90ca47418b048b4594.html>>
- Boletín Oficial de Estado <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930&tn=1&p=20141105&vd=#a87>>
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2006) "Fotogramas en guerra". <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm#FOTOGRAMAS_EN_GUERRA_>
- COMPANY, J.M. y PEDRAZA, P. "Humillados y corrompidos" en *Tlaxcala*, 2010. <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=2454>
- CRUZ, J. "Entrevista: Luis García Berlanga" en *El país*, 14 de noviembre de 2007. Disponible en http://elpais.com/diario/2007/11/14/cultura/1194994805_850215.html
- EFE "Capa y Centelles: fotógrafo rico fotógrafo pobre" en *La Razón*, 21 de mayo de 2012. <http://www.larazon.es/historico/2890-capa-y-centelles-fotografo-rico-fotografo-pobre-ULLA_RAZON_459190#.Ttt1iwEY47MeZOr>
- GALIANA, J. L. "Centelles fue un innovador" en *Levante-EMV*, 15 de junio de 2010. <http://www.levante-emv.com/cultura/2010/06/15/centelles-innovador/714716.html>
- http://www.cinehistoria.com/soldados_de_salamina.pdf
- http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm
- MARÍN-DÒMINE, M. "Sueños y pesadillas: efectos subjetivos de la Guerra Civil española a través de cierta mirada cinematográfica" en *Amnis* [On-line], 2006. <<http://amnis.revues.org/888>>
- MARZAL, J. *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica*. Castellón, ITACA-UJI, 2007. <<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/meto.html>>
- Portal de archivos españoles del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte <<http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/historia.do>>
- *Soldados de Salamina Pressbook*. <<http://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>>
- Web Fundación Euskomedia <<http://www.euskomedia.org/aunamendi/8089>>
- Web oficial de David Trueba <<http://www.davidtrueba.com/biografia/>>

Anexo I. Listado de películas sobre la Guerra Civil

Tomamos como referencia para iniciar la selección de nuestro objeto de estudio el listado a continuación detallado que se ha extraído de la web³⁹¹ de la Universidad de Huelva. Forma parte de un trabajo denominado *La Guerra Civil española en el cine. Antecedentes, contienda y consecuencias en los films de ficción y documentales*³⁹². Se ha eliminado y excluido del visionado los cortometrajes, docudramas, documentales y todo lo que no se considera largometraje de ficción, además de todas las películas realizadas antes de la muerte del dictador Franco, por no pertenecer a nuestro objeto de estudio. También se han excluido las producciones extranjeras, aunque se han mantenido las co-producciones en las que España participó.

Nótese que el listado siguiente, solo incluye los títulos cuya temática es principalmente la Guerra o donde el conflicto es muy importante en la trama. No obstante, aunque se han visionado las sesenta y dos películas incluidas en este, hemos considerado interesante visionar otras no incluidas, por tocar el tema de la Guerra Civil más tangencialmente, o desarrollarse completa o parcialmente en la España de 1936 a 1939. Los largometrajes que se han incluido en el visionado para la selección del objeto de estudio se extrajeron del artículo de José Enrique Monterde *Ficciones bélicas: ausencias y presencias*³⁹³.

Hemos creído interesante incluir en listado original como anexo, pues disponer de este permite configurar una visión global de la cinematografía de ficción realizada en torno a la Guerra Civil española desde la muerte de Franco.

Título: *Las largas vacaciones del 36*

Año: 1976

Director: Jaime Camino

Reparto destacado: Ismael Merlo, Analía Gadé, Ángela Molina, Francisco Rabal, Vicente Parra, Karin Pascual, Javier Pérez Sala, Charo Soriano, José Sacristán, Concha Velasco

Duración: 102 min.

Sinopsis: Durante el verano de 1936, el Alzamiento y la consiguiente Guerra Civil sorprenden a muchas familias de la burguesía barcelonesa en plenas vacaciones. En un pueblecito

³⁹¹ http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm [Última consulta 13 nov 2015]. El listado y las sinopsis han sido elaborados por Enrique Martínez-Salanova Sánchez e Ilda Peralta Ferreyra.

³⁹² Autores: Enrique Martínez-Salanova Sánchez e Ilda Peralta Ferreyra.

³⁹³ MONTERDE, J. E. *Op. cit.*

cercano a Barcelona, varias familias amigas deciden seguir en sus casas de veraneo hasta que termine la guerra. Para los niños se convertirán de esta forma, en unas largas e inesperadas vacaciones. Entre los mayores las actitudes serán diversas según se recrudece el conflicto. Hay quienes viajan cada día a la ciudad para mantener su trabajo y hay quienes se instalan para permanecer escondidos en el pueblo debido a su ideología.

Título: *Retrato de familia*

Año: 1976

Director: Antonio Giménez-Rico

Reparto destacado: Antonio Ferrandis, Amparo Soler Leal, Mónica Randall, Miguel Bosé, Carmen Lozano

Duración: 92 min.

Sinopsis: Adaptación de la novela *Mi idolatrado hijo Sisi*, de Miguel Delibes. El estallido de la Guerra Civil en una ciudad que queda en zona franquista, con los conflictos sociales, políticos y militares correspondientes determinará, en todo momento, la conducta de los personajes de una familia, sobre todo de quien quiere permanecer neutral.

Título: *Los días del pasado*

Año: 1977

Director: Mario Camus

Reparto destacado: Marisol, Antonio Gades, Gustavo Berges, Antonio Iranzo, Fernando Sánchez Polack

Duración: 109 min.

Sinopsis: Juana pide destino como maestra en un pueblo santanderino con la esperanza de reencontrarse con su novio Antonio, un maquis que lucha en las montañas. Sin embargo, las cosas no son fáciles para la pareja debido al acoso de la Guardia Civil y a los ideales políticos de Antonio. Gran película, absolutamente necesaria, una lección de cómo narrar de manera poética y realista a la vez.

Título: *¡Arriba Hazaña!*

Año: 1977

Director: José M^a Gutiérrez

Reparto destacado: Héctor Alterio, Luis Ciges, Enrique San Francisco, Fernando Fernán-Gómez, José Sacristán

Duración: 93 min.

Sinopsis: Según la novela *El infierno y la brisa* de José M. Vaz de Soto. Los adolescentes españoles de la postguerra se rebelan contra los curas de un colegio religiosos al grito de ¡Arriba Hazaña!

Título: *A un dios desconocido*

Año: 1977

Director: Jaime Chávarri

Reparto destacado: Héctor Alterio, Jose Joaquín Boza, Xabier Elorriaga

Duración: 105 min

Sinopsis: Basado en *Poeta en nueva York*, de Lorca, la introducción es en la Granada de los primeros momentos de la Guerra Civil.

Título: *Companyys, proceso a Cataluña*

Año: 1978

Director: Josep María Forn

Reparto destacado: Luis Iriondo, Marta Angelat, Montserrat Carulla, Xabier Elorriaga, Pau Garsaball.

125 min.

Sinopsis: Con la invasión de Francia por las tropas alemanas, termina violentamente el exilio de Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Cataluña. La Gestapo lo entrega, no respetando su carácter de refugiado político, al gobierno de Franco. Se realiza un simulacro de juicio y es condenado a muerte y fusilado.

Título: *Soldados*

Año: 1978

Co-producción España-Argentina

Director: Alfonso Ungría

Reparto destacado: Marilina Ross, Ovidi Montllor, José María Muñoz, Pilar Bardem

Sinopsis: Basada en la novela *Las buenas intenciones* de Max Aub. Melodrama cuya acción transcurre en los dos últimos meses de la guerra civil española entre personajes normales que sufren la ansiedad de estar perdiendo la guerra.

Título: *El corazón del bosque*

Año: 1978

Director: Manuel Gutierrez Aragón

Reparto destacado: Norman Briski, Ángela Molina, Luis Politti

Duración: 100 min.

Sinopsis: Año 1952. Película sobre la dureza de la vida de los maquis, sus problemas y amores y el acoso por parte de la guardia civil.

Título: *Tierra de rastrojos*

Año: 1979

Director: Antonio Gonzalo

Reparto destacado: María Luisa San José, Joaquín Hinojosa, María Asquerino, Luis Politti, Manuel Gerena

Duración: 88 min.

Sinopsis: Se narran hechos sucedidos desde el año 30 del siglo XX en el campo –de rastrojos– andaluz, en una película de ficción cercana al documental. Se cuentan los avatares de un grupo de jornaleros que protagonizan una movilización por sus derechos fundamentales, viven la victoria electoral del Frente Popular y actúan hasta que los caciques de la zona y la falange comienzan la caza de rojos tras la rebelión militar de Franco.

Título: *La plaza del Diamante*

Año: 1982

Director: Francesc Betriu

Reparto destacado: Silvia Munt, Lluís Homar, Joaquim Cardona, Elisenda Ribas, Marta Molins, Josep Minguell, Lluís Julià, Mary France Tecourt, Alfred Lucchetti, Oscar Mas

Duración: 116 min.

Sinopsis: Basada en *La plaça del diamant* de Mercé Rodoreda. Colometa, una tímida muchacha del barrio barcelonés de Gracia, conoce al que será su marido, un joven tan tosco e impulsivo como noble, que llenará su vida absolutamente. La guerra, acabará destrozando la humilde familia, y la miseria y las represalias de la posguerra obligarán a los supervivientes del bando perdedor a refugiarse unos con otros, en un sentimiento, ya nunca de amor apasionado, simplemente de una fraternidad indispensable para seguir viviendo, para llevar adelante a unos hijos, con la esperanza de que ellos sí puedan vivir una existencia plena, sin mutilaciones y sin odios.

Título: *La vaquilla*

Año: 1984

Director: Luis García Berlanga

Reparto destacado: Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán, Violeta Cella, Agustín González, María Luisa Ponte, Juanjo Puigcorbé, Adolfo Marsillach

Duración: 122 min.

Sinopsis: Estamos en un frente de trincheras durante la Guerra Civil Española. Aquí ya no se dispara un solo tiro y los soldados dormitan, o escriben, o juegan. Pero la tranquilidad se interrumpe cuando el altavoz de la zona nacional anuncia que, con motivo de la Virgen de Agosto, van a celebrar en el pueblo cercano varios festejos, entre los que destacan una gran comilona, seguida de baile y un festival taurino. Cinco combatientes de esta zona republicana deciden raptar a la vaquilla. Con esta acción conseguirían la comida que escasea en este frente, desbaratarían la fiesta del enemigo y levantarían la moral de sus compañeros.

Título: *Las bicicletas son para el verano*

Año: 1984

Director: Jaime Chávarri

Reparto destacado: Agustín González, Amparo Soler Leal, Victoria Abril, Marisa Paredes, Emilio Gutiérrez Caba, Gabino Diego

Duración: 103 min.

Sinopsis: Según la obra de teatro de Fernando Fernán-Gómez. La historia se inicia en el verano madrileño de 1936. Estalla la guerra y la gente de Madrid deberá adaptarse al miedo, al hambre, a la alteración de las costumbres, junto a una serie de personajes entrañables que igualmente sufren esta inesperada situación inhumana.

Título: *Réquiem por un campesino español*

Año: 1985

Director: Francesc Betriu

Reparto destacado: Francisco Algora, Antonio Banderas, Alfonso Castizo, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Ferrandis, Emilio Gutiérrez Caba, Antonio Labordeta, Terele Pávez,

Duración: 93 min.

Sinopsis: Novela homónima de Raúl J. Sender. Mosén Millán, cura de un pueblo, espera que lleguen los parientes y amigos de «Paco el del molino» para celebrar una misa de Requiem por su alma. Mientras sospecha que pocos vecinos van a acudir, va recordando incidentes de la vida del muerto, reflexiones, inquietudes y arrepentimientos del párroco y los sentimientos que le asaltan, así como las autojustificaciones que busca para aligerar su carga moral por la responsabilidad en la muerte de Paco. El cura del pueblo simboliza y representa a todo el conjunto de la Iglesia, en una dura crítica sobre el papel que esta adoptó durante la guerra y la Guerra Civil española.

Título: *Dragón Rapide*

Año: 1986

Director: Jaime Camino

Reparto destacado: Juan Diego, Vicky Peña, Manuel de Blas, Pedro Díaz del Corral, Francisco Casares, Santiago Ramos

Duración: 105 min.

Sinopsis: Franco debe trasladarse secretamente hasta Marruecos para tomar el mando de las tropas sublevadas contra la República. El Dragon Rapide, un avión británico, será clave en el desarrollo de la operación. Con el hilo conductor de ese vuelo, la película describe la trama golpista en los días inmediatos al estallido de la guerra civil española.

Título: *La guerra de los locos*

Año: 1986

Director: Manuel Matji

Reparto destacado: Álvaro de Luna, José Manuel Cervino, Juan Luis Galiardo, Pep Munné, Pedro Díaz del Corral, Emilio Gutiérrez Caba, Maite Blasco

Duración: 104 min.

Sinopsis: A principios de la guerra civil española un grupo de internos de un hospital psiquiátrico aprovecha la confusión de la llegada de las tropas de Franco para evadirse del centro, con cuyo control ya se habían hecho tras el abandono de su director médico, que delegó el poder en las religiosas. En su huida, los enfermos fugados se encontrarán con un grupo de anarquistas con quienes compartirán cruentos episodios bélicos.

Título: *El hermano bastardo de Dios*

Año: 1986

Director: Benito Rabal

Reparto destacado: Rafael Álvarez ("El Brujo"), Adela Armengol

Duración: 102 min.

Sinopsis: Novela homónima de José Luis Coll. Es el recuerdo de la guerra en el corazón de un niño que recuerda su infancia. Parte de la historia se desarrolla durante la guerra civil, en Cuenca.

Título: *Biba la banda*

Año: 1987

Director: Ricardo Palacios

Reparto destacado: Alfredo Landa, José Sancho, Manuel Alexandre, Antonio Ferrandis, Florinda Chico, Fiorella Faltoyano

Duración: 93 min.

Sinopsis: Hacia el ocaso de la Guerra Civil española, un cuartel del bando franquista alberga una banda de músicos que deben ensayar sin descanso para un inminente concierto, que debe ofrecer a los generales e invitados de los ejércitos franquista y nazi.

Título: *Lorca, muerte de un poeta*

Año: 1987

Director: Juan Antonio Bardem

Reparto destacado: Nickolas Grace, Jesús Alcaide, Alexander Allerson, José Manuel Cervino.
Lola Gaos

Duración: 117 min.

Sinopsis: Federico García Lorca fue asesinado el 19 de Agosto de 1936, un mes después de que se incendiase España con la Guerra Civil; no lejos de su pequeño pueblo natal, donde había visto la luz 38 años antes. Esta serie para TV pretende recrear con precisión y amor ese viaje maravilloso y terrible de un niño que oía cómo las hojas de los chopos mecidas por la brisa cantaban su nombre. Está basada en la obra *La represión nacionalista de Granada en 1936* y *La muerte de Federico García Lorca*, de Ian Gibson.

Título: *Luna de Lobos*

Año: 1987

Director: J. Sánchez Valdés

Reparto destacado: Santiago Ramos, Antonio Resines, Alvaro de Luna, Kiti Manver, Rubén Tobias, César Varona, Felipe Vélez, Fernando

Duración: 109 min.

Sinopsis: Basado en la novela homónima de Julio Llamazares. En el otoño de 1937, un grupo de soldados republicanos queda descolgado en las montañas que separan Asturias y León, cuando cae el frente que este ejército tenía en Asturias. La película narra el proceso de deterioro que sufre el grupo a medida que van pasando los años, hasta 1946. Acorralados en las montañas, debido al aumento de efectivos de la guardia civil y de las medidas de seguridad, la partida pronto se verá reducida a tres guerrilleros y su única posibilidad de supervivencia, la huida a Francia.

Título: *Las cosas del querer*

Año: 1989

Director: Jaime Chávarri

Reparto destacado: Angela Molina, Angel de Andrés López, Manuel Bandera, Maria Barranco, Amparo Baró

Duración: 100 min.

Sinopsis: Cuando acaba la Guerra Civil Española, un cantante homosexual, un pianista y su novia se unen para formar un grupo, que se hará famoso y cosechará éxitos por toda la geografía española. Su brillante trayectoria les llevará de nuevo a Madrid, donde llegarán sus peores momentos. La aristocracia de la capital se lanza contra Mario por su condición de homosexual, mientras la madre de Pepita conspira para separarla de su novio pianista.

Título: *Si te dicen que caí*

Año: 1989

Director: Vicente Aranda

Reparto destacado: Victoria Abril, Antonio Banderas, Marc Barahona, María Botto, Margarita Calahorra, José Cerro, Juan Diego Botto, Luis Giralte, Javier Gurruchaga, Lluís Homar

Duración: 120 min.

Sinopsis: Novela homónima de Juan Marsé. En 1970, en la sala de autopsias de un hospital, Sor Paulina y Nito reconocen los cadáveres de dos antiguos compañeros de juegos infantiles. Sus recuerdos se trasladan entonces a la desolada Barcelona de 1940, desolada por la guerra, en la que los niños, a falta de juguetes, se entretenían explicando cuentos, "aventis", en los que conjugaban lo que sabían con lo que imaginaban. Uno de los personajes de sus cuentos era un muchacho capaz de delatar, por temor a represalias de la Falange, a un hermano escondido y a su novia, acusados del asesinato del padre de un héroe de guerra.

Título: *¡Ay, Carmela!*

Año: 1990

Director: Carlos Saura

Reparto destacado: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego

Duración: 100 min.

Sinopsis: Basada en la obra de teatro de José Sanchís Sinisterra. Después de que el ejército republicano les asignase la misión de entretener con su espectáculo de variedades a la tropa de primera línea, Carmela y Paulino regresan a Valencia. En el camino se pierden y entran en zona nacional, donde son detenidos y encerrados en un colegio donde se hacían los prisioneros. Todo parece indicar que van a ser fusilados, pero al enterarse un oficial italiano de que son cómicos les hace una oferta para que trabajen como actores del bando nacional.

Título: *El largo invierno*

Año: 1991

Director: Jaime Camino

Reparto destacado: Vittorio Gassman, Elizabeth Hurley, Adolfo Marsillach, Judit Mascó, Silvia Munt, Ovidi Montllor

Duración: 130 min.

Sinopsis: Se refiere al invierno de 1939, al final de la guerra, cuando todas las esperanzas de que los republicanos ganaran la guerra estaban ya perdidas.

Título: *Beltenebros*

Año: 1991

Director: Pilar Miró

Reparto destacado: Terence Stamp, Patsy Kensit, José Luis Gómez, Geraldine James

Duración: 114 min.

Sinopsis: Según la obra de Antonio Muñoz Molina. Thriller ambientado en la oscura postguerra española, relata las aventuras de Darman, quien regresa a Madrid con la misión de matar a un topo infiltrado en la organización del clandestino Partido Comunista. Para encontrar a su víctima, Darman comienza una aventura con Rebecca, la prostituta más cara y bella de Madrid, que casualmente es amante del hombre al que busca.

Título: *Huidos*

Año: 1992

Director: Sancho Gracia

Reparto destacado: Fernando Valverde, Sancho Gracia, Javier Bardem, Sara Mora, Uxia Blanco

Duración: 107 min.

Sinopsis: Ante el avance del ejército nacional, varios habitantes de un pueblo de Galicia se ven obligados a abandonar a sus familias y refugiarse en los montes. Dos de ellos, amigos, uno anarquista y el otro comunista, están enfrentados por sus ideas, pero coinciden en su acción guerrillera.

Título: *Vacas*

Año: 1992

Director: Julio Medem

Reparto destacado: Carmelo Gómez, Emma Suárez, Ana Torrent, Kándido Uranga, Karra Elejalde, Pilar Bardem

Duración: 93 min.

Sinopsis: A lo largo de tres generaciones, dos familias de un pequeño valle guipuzcoano mantienen relaciones tortuosas, marcadas por la violencia, una odiosa rivalidad y las pasiones más viscerales. La historia comienza en Guipúzcoa, en 1875 en una trinchera carlista, durante la guerra, hasta llegar al comienzo de la Guerra Civil española en 1936.

Título: *Madre Gilda*

Año: 1993

Co-producción España, Alemania, Francia

Director: Francisco Regueiro

Reparto destacado: José Sacristán, Juan Echanove, Barbara Auer, Kamel Cheriff, Coque Malla, Fernando Rey, Juan Luis Gallardo

Duración: 105 min.

Sinopsis: Un grupo de viejos compañeros de la campaña de Marruecos juegan al mus: Francisco Franco (Juan Echanove), un general legionario de aspecto físico parecido a Millán Astray (Juan Luis Gallardo), Longinos (José Sacristán), viejo amigo y asistente del caudillo, y Huevines (Antonio Garnero), páter del regimiento de regulares. Todos guardan oscuros secretos que, poco a poco, irán surgiendo a la superficie desatados por la presencia en Madrid de una encarnación de Gilda.

Título: *Los años oscuros*

Año: 1993

Directora: Arantxa Lazcano

Reparto destacado: Eider Amilibia, Garazi Elorza, Carlos Panera, Amaia Basurto

Duración: 92 min.

Sinopsis: En el País Vasco, en la posguerra española, Iciar, de ocho años, vive en dos mundos diferentes. Por un lado, sus padres, nacionalistas vascos, asustados y sin ilusiones después de la derrota y la educación severa del colegio de monjas. En la parte contraria se encuentra la calle y sus amigos, donde realmente es feliz.

Título: *Tierra y Libertad*

Año: 1995

Co-producción España, Gran Bretaña

Director: Ken Loach

Reparto destacado: Ian Hart, Iciar Bollaín, Rosana Pastor, Tom Gilroy, Marc Martínez, Frédéric Pierrot

Duración: 104 min.

Sinopsis: Inspirado en *Homenaje a Cataluña*, las memorias del escritor George Orwell sobre su actuación en la Guerra Civil Española, narra la historia de un obrero inglés afiliado al PC que decide viajar a España para luchar contra el fascismo junto a las Brigadas Internacionales. Las divisiones y luchas por el poder entre los diversos sectores del bando republicano culminan en los hechos de mayo del 37, reflejados en un episodio del film.

Título: *Gracias por la propina*

Año: 1996

Director: Francesc Bellmunt

Reparto destacado: Santiago Ramos, Juli Mira, Lluís Ferrer, Saturnino García, Jorge Esteban

Duración: 117 min.

Sinopsis: La historia transcurre en un pueblecito pobre de Valencia durante los años de la dictadura de Franco. Dos hermanos solteros de mediana edad ejercen de padre y madre de

sus dos sobrinos huérfanos, uno de ellos homosexual. Juntos forman una familia liberal que contrasta con el convencionalismo de los tiempos que corren.

Título: *Libertarias*

Año: 1996

Director: Vicente Aranda

Reparto destacado: Ariadna Gil, Victoria Abril, Ana Belén, Jorge Sanz, Loles León, Miguel Bosé, Laura Maña

Duración: 125 min.

Sinopsis: Narra los avatares de un grupo de milicianas anarquistas durante la Revolución española, desde las jornadas insurreccionales de julio de 1936 en Madrid hasta los fatídicos combates contra los fascistas en el frente del Ebro. Se insiste en el papel activo y progresista de la participación de la mujer en la guerra, en una doble guerra: contra los fascistas y contra los machistas del propio bando.

Título: *En brazos de la mujer madura*

Año: 1996

Director: Manuel Lombardero

Reparto destacado: Juan Diego Botto, Miguel Angel García, Faye Dunaway, Joanna Pacula, Rosana Pastor

Duración: 105 min.

Sinopsis: Durante la Guerra Civil, Andrés busca a su madre al tiempo que se inicia en el mundo de la sexualidad y tiene sus primeras experiencias con una condesa prisionera de los anarquistas. Después se enamorará de una violinista por la que será capaz de abandonarlo todo e incluso, dejar en un segundo plano la búsqueda de su madre.

Título: *Tu nombre envenena mis sueños*

Año: 1996

Directora: Pilar Miró

Reparto destacado: Carmelo Gómez, Emma Suárez, Toni Cantó, Aitor Merino, Simón Andreu

Duración: 122 min.

Sinopsis: Basada en la novela homónima de Joaquín Leguina. Una investigación policial tras la guerra civil, por la muerte de tres falangistas implicados en asesinatos durante el asedio de Madrid, sirve de comienzo para dar a conocer una historia de venganza sobre un hecho sucedido durante la guerra.

Título: *Tranvía a la Malvarrosa*

Año: 1997

Director: José Luis García Sánchez

Reparto destacado: Liberto Rabal, Ariadna Gil, Fernando Fernán Gómez, Luis Montes, Juan Luis Galiardo, Antonio Resines

Duración: 107 min.

Sinopsis: A partir de los datos biográficos de Manuel Vicent, autor de la obra del mismo título, cuenta la adolescencia de este en la Valencia de la postguerra, la represión psicológica y policial.

Título: *Muerte en Granada*

Año: 1997

Director: Marcos Zurinaga

Reparto destacado: Andy García, Edward James Olmos, Esai Morales, Miguel Ferrer, Jeroen Krabbé

Duración: 108 min

Sinopsis: Basada en los textos *La represión nacionalista de Granada en 1936* y *La muerte de Federico García Lorca*, de Ian Gibson, cuenta la historia de un escritor que regresa de Puerto Rico en 1954 para investigar la muerte de Lorca, ocurrida en los momentos iniciales de la guerra y, al mismo tiempo, encontrarse a sí mismo.

Título: *La hora de los valientes*

Año: 1998

Director: Antonio Mercero

Reparto destacado: Gabino Diego, Adriana Ozores, Luis Cuenca, Leonor Watling, Ramón Langa

Duración: 120 min.

Sinopsis: El Museo del Prado se ve amenazado por los numerosos bombardeos que se suceden en durante el ataque de las tropas de Franco a Madrid, así que las autoridades ordenan retirar todas las obras de arte de su interior. En ese complicado traslado un Goya se pierde y es encontrado más tarde por uno de los celadores del museo, Manuel, que hará todo lo posible por proteger el cuadro, incluso poniendo en peligro su vida y la de su familia.

Título: *La niña de tus ojos*

Año: 1998

Director: Fernando Trueba

Reparto destacado: Penélope Cruz, Rosa María Sardá, Loles León, Antonio Resines y Jorge Sanz

Duración: 121 min.

Sinopsis: España está en plena Guerra Civil, la industria cinematográfica también se ha quedado dividida en dos bandos. Mientras los estudios de Madrid y Barcelona se encuentran en terreno republicano, Alemania invita a un grupo de artistas cercanos al nuevo régimen a rodar en sus estudios *La niña de tus ojos*, un musical de ambiente andaluz que se rodará en alemán y español, simultáneamente.

Título: *El pianista*

Año: 1998

Director: Mario Gas

Reparto destacado: Paulina Gálvez, Jordi Mollá, Pere Ponce, Serge Reggiani, Laurent Terzieff

Duración: 90 min.

Sinopsis: Dos pianistas de Barcelona, coinciden en París. Estalla la Guerra Civil y uno de ellos decide volver a luchar por la República, mientras el otro opta por quedarse en París y seguir con su carrera. Cuarenta años después volverán a encontrarse en un cabaré de Barcelona.

Título: *Mararía*

Año: 1998

Director: Antonio José Betancor

Reparto destacado: Goya Toledo, Mirta Ibarra, José Manuel Cerviño

Duración: 112 min.

Sinopsis: Basada en la novela de Rafael Arozarena. Está ambientada en la isla de Lanzarote durante los primeros años treinta. Allí, un médico vasco y un vulcanólogo inglés compiten por el amor de una muchacha, Mararía, ansiosa de salir del aislamiento que le impone su entorno. Mararía terminará enamorándose del inglés, pero este la dejará plantada el día de su boda. Estalla la guerra civil y el médico ha de marcharse. A su regreso, estalla la tragedia de Mararía.

Título: *Pasiones rotas*

Año: 1998

Co-producción España, Reino Unido

Director: Nick Hamm

Reparto destacado: Polly Walker, Frances McDormand, Vincent Pérez, Franco Nero, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Francisco Rabal

Duración: 97 min.

Sinopsis: Basada en la historia real de Mary Lavelle según la periodista O'Brien. Mary Lavelle es una joven que abandona su Irlanda natal en 1936, para ocupar un puesto de institutriz en uno de los más grandes caserones burgueses de la España de provincias. Allí se encontrará en medio de una familia dividida y una nación al borde de una guerra civil. Cuando su belleza y su inocencia desatan un amor tan prohibido como profano, su presencia acaba por alterar de modo irrevocable las vidas de todos aquellos que la rodean.

Título: *El portero*

Año: 1999

Director: Gonzalo Suárez

Reparto destacado: Eduard Fernández, Carmelo Gómez, Alex O'Dogherty, Antonio Resines, Maribel Verdú

Duración: 86 min.

Sinopsis: Basada en un cuento homónimo de Manuel Hidalgo. En 1948, un portero de primera división que por culpa de la guerra va de pueblo en pueblo retando a sus habitantes a batirle a cambio de unas monedas, llega a un pueblo asturiano donde conoce a unos personajes muy peculiares: Manuela madre soltera de un niño de color, el sargento Andrade, militar convencido y esposo engañado, un doctor alcohólico, una mujer adúltera, un cura desbordado, el jefe de los maquis de la zona... Con ellos se desarrolla la trama.

Título: *La lengua de las mariposas*

Año: 1999

Director: José Luís Cuerda

Reparto destacado: Fernando Fernán-Gómez, Manuel Lozano, Uxia Blanco, Gonzalo Uriarte

Duración: 99 min.

Sinopsis: Año 1936. En un pueblito de Galicia, Moncho, un niño de ocho años, se va a incorporar a la escuela. Tiene miedo. Ha oído decir que los maestros pegan. Don Gregorio en persona, el maestro libertario que no pega, tendrá que ir a buscarlo a su casa. Don Gregorio inculca a sus alumnos conocimientos tan medulares como poco académicos: el origen americano de las patatas o que las lenguas de las mariposas tienen forma de espiral. El 18 de julio (alzamiento fascista contra la II República) todo se romperá y los valores y principios inculcados quedarán relegados.

Título: *Silencio roto*

Año: 2001

Director: Montxo Armendáriz

Reparto destacado: Lucía Jiménez, Juan Diego Botto, Mercedes Sampietro, Álvaro de Luna, María Botto

Duración: 110 min.

Sinopsis: Invierno de 1944. Una joven que llega a un pequeño pueblo de montaña conoce a un joven herrero que colabora con los guerrilleros que, ocultos en la sierra, no se resignan al triunfo del franquismo.

Título: *El espinazo del diablo*

Año: 2001

Co-producción España, México

Director: Guillermo del Toro

Reparto destacado: Berta Ojea, Francisco Maestre, Fernando Tielve, Marisa Paredes, Eduardo Noriega

Duración: 135 min.

Sinopsis: Trascurre el año 1939, recién finalizada la Guerra Civil. Carlos, un niño de diez años, llega a un orfanato que acoge a huérfanos de víctimas republicanas. Su presencia alterará la rutina diaria de un colegio dirigido por Carmen y cuyo profesor, el señor Casares, simpatiza con la perdida causa republicana. Además le acechará el fantasma de uno de los antiguos ocupantes del orfanato.

Título: *El viaje de Carol*

Año: 2002

Director: Imanol Uribe

Reparto destacado: Clara Lago, Juan José Ballesta, Álvaro de Luna, María Barranco, Carmelo Gómez y Rosa María Sardá

Duración: 104 min.

Sinopsis: Basado en la novela *A boca de noche* de Ángel García Roldán. Se centra en el despertar a la vida de una niña de 12 años, hija de un brigadista internacional, en un pueblo de Cantabria tomado por los nacionales durante la Guerra Civil española. La niña inicia un viaje que trasciende la anécdota geográfica para convertirse en una aventura por el radical contraste entre su vida anterior y la España sangrientamente escindida.

Título: *Soldados de Salamina*

Año: 2003

Director: David Trueba

Reparto destacado: Ramon Fontserè, Ariadna Gil, María Botto

Duración: 112 min.

Sinopsis: Una novelista que ha abandonado su carrera de escritora rastrea una historia real sucedida en los últimos días de la Guerra Civil: El escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas fue fusilado junto a otros cincuenta prisioneros, pero logró huir por el bosque y esconderse bajo la lluvia. Al parecer un soldado de los que peinaban la zona en su busca lo encontró, pero le dejó escapar. La escritora recompone las piezas de esta historia, plagada de contradicciones y personajes enigmáticos.

Título: *El lápiz del carpintero*

Año: 2002

Co-producción España, Portugal, Inglaterra

Director: Antón Reixá

Reparto destacado: Tristán Ulloa, María Adán, Luis Tosar, Nancho Novo, Carlos Sobera, Sergio Pazos

Duración: 106 min.

Sinopsis: De la novela de Manuel Rivas. Un médico republicano es detenido y condenado en la guerra civil. Su novia, hará todo lo imposible para conseguir la libertad de su amor. En medio, un guardia civil, secretamente enamorado de Marisa, se convertirá en verdugo y salvador del joven médico.

Título: *La luz prodigiosa*

Año: 2003

Director: Miguel Hermoso

Reparto destacado: Alfredo Landa, Nino Manfredi, Kiti Manver, José Luis Gómez

Duración: 105 min.

Sinopsis: Basada en la novela homónima de Fernando Marías. Un joven pastor andaluz recoge a un hombre fusilado al que sus verdugos han dado por muerto y le busca refugio en un asilo. El herido ha quedado reducido a un estado semivegetal. En 1980, el pastor vuelve a encontrar su pista: ahora es un anciano que recorre las calles de Granada malviviendo de limosnas. Un hecho fortuito reaviva su memoria muerta, y el viejo pastor se obstina en averiguar su auténtica personalidad. Poco a poco, la investigación desemboca en la verosímil posibilidad de que el hombre sea Federico García Lorca.

Título: *Nudos*

Año: 2003

Director: Lluís Maria Güell

Reparto destacado: Charo López, Goya Toledo, Carlos Álvarez-Novoa, Santi Millán, Francesc Orella, Héctor Alterio, Terele Pávez

Duración: 97 min.

La investigación del supuesto suicidio de un pescador lleva a una joven investigadora de la compañía de seguros a conocer a una serie de personajes que van haciendo cambiar su vida. Se conoce la vida del pescador, su infancia durante la Guerra Civil, sus relaciones con Lola, su compañera de toda la vida y beneficiaria de su seguro de vida, el anciano médico inconformista y el abogado laboralista con el que empezará una relación marcada por el rechazo de sus antiguos valores.

Título: *Triple agente*

Año: 2004

Co-producción Francia, España, Italia, Grecia, Rusia

Director: Eric Romher

Reparto destacado: Serge Renko, Katerina Didaskalu, Cyrielle Claire, Grigori Manukov, Dimitri Rafalsky

Duración: 110 min.

Sinopsis: En 1936, en la Europa del Frente Popular y la Guerra Civil española, Fiodor, un joven general del ejército zarista, refugiado en París con su esposa griega Arsinoé, una artista centrada en su pintura, participan en el caos general: mientras ella simpatiza con sus vecinos comunistas, él lleva a cabo misiones secretas disfrutando en confundir a los que le rodean. No intenta ocultar que es espía, pero encubre la identidad de sus jefes.

Título: *La vida perra de Juanita Narboni*

Año: 2005

Co-producción Marruecos, España

Director: Farida Benlyazid

Reparto destacado: Mariola Fuentes, Salima BenMoumen, Lou Doillon, Chete Lera, Mariana Cordero, Nabila Baraka, Concha Cuetos, Francisco Algora, Victoria Mora

Duración: 101 min.

Sinopsis: Basada en la novela del mismo título de Ángel Vázquez. Juanita, hija de padre inglés y madre andaluza, que ha vivido rodeada de amigas sefarditas y de otras comunidades, nos cuenta sus penas y deseos y la vida de las mujeres que la rodean. En el trasfondo de estas vidas una serie de acontecimientos históricos: la guerra civil española con la entrada de las tropas Jalifeñas en Tánger; la II Guerra Mundial con la llegada de refugiados de Europa; la independencia de Marruecos en 1956. Juanita, último testigo del paraíso que fue el Tánger internacional donde convivían culturas y religiones, se va quedando sola en su ciudad que va retornando a sus orígenes árabes.

Título: *Las trece rosas*

Año: 2007

Director: Emilio Martínez-Lázaro

Reparto destacado: Pilar López de Ayala, Verónica Sánchez, Marta Etura, Nadia de Santiago, Gabriella Pession, Félix Gómez, Fran Perea, Asier Etxeandía, Goya Toledo, Bárbara Lennie, Luisa Martín

Duración: 132 min.

Sinopsis: Con la entrada en Madrid de las tropas de Franco, muchos republicanos huyen del país. Otros, como las jóvenes muchachas protagonistas de esta historia real, quedan en Madrid ante la promesa de los vencedores de que no tiene que temer quien no tenga las manos manchadas de sangre. Las trece jóvenes, fueron detenidas por causas diversas y encerradas en la cárcel de Las Ventas tras duros interrogatorios. Se les acusa genéricamente de intentar un atentado contra Franco. Unos días antes del juicio se produce un atentado contra un militar franquista en el que mueren tres personas. Se fragua la venganza y el tribunal militar las condena a muerte y en menos de 48 horas son fusiladas.

Título: *Los girasoles ciegos*

Año: 2008

Director: José Luis Cuerda

Reparto destacado: Maribel Verdú, Javier Cámara, Raúl Arévalo, Roger Príncipe, Irene Escolar, Martín Rivas, José Ángel Egido

Duración: 98 min.

Sinopsis: Basada en la novela de Alberto Méndez. La película narra el drama que viven varios personajes amenazados por la represión de los primeros momentos de la dictadura franquista y los rigores de la posguerra. La madre y el hijo levantan una fachada de apariencia para ocultar la verdad sobre su familia: el padre vive oculto en un hueco practicado en el dormitorio matrimonial, la hija adolescente ha quedado embarazada de su novio, al que busca la policía. Un fraile franquista persigue a la madre y hace aflorar la tragedia.

Título: *La mujer del anarquista*

Año: 2008

Co-producción Alemania, España y Francia

Directores: Peter Sehr y Marie Noëlle

Reparto destacado: Juan Diego Botto, María Valverde, Ivana Baquero, Nina Hoss, Jean-Marc Barr, Pere Arquillué

Duración: 117 min.

Sinopsis: En el invierno de 1937, la joven Manuela y su hija Paloma recorren las calles de la ciudad sitiada. Su marido, el abogado Justo Álvarez Calderón, lucha contra Franco en dos frentes: en la radio, donde se ha convertido en “la voz de la revolución”, y en las trincheras que rodean Madrid. Es la prueba viviente de que los héroes libertarios saben defender sus palabras con las armas si es necesario. El amor, la fe en la justicia y la fuerza de los lazos familiares son los pilares de esta historia basada en un hecho real.

Título: *La buena nueva*

Año: 2008

Directora: Helena Taberna

Reparto destacado: Unax Ugalde, Bárbara Goenaga, Guillermo Toledo, Gorka Aginagalde, Joseba Apaolaza, Mikel Tello, Susana Gómez, Loquillo

Duración: 103 min.

Sinopsis: Miguel, un joven sacerdote es nombrado párroco de un pueblo socialista coincidiendo con la sublevación de 1936. Desde el inicio de la guerra, el pueblo es ocupado por el bando nacional y pronto se suceden los fusilamientos. En su lucha por defender a los represaliados, se enfrenta a la jerarquía eclesiástica y militar, poniendo en juego su propia vida. Miguel encuentra refugio en su amistad con la maestra del pueblo, cuyo marido ha sido asesinado al inicio de la contienda.

Título: *Pájaros de papel*

Año: 2010

Director: Emilio Aragón

Reparto destacado: Imanol Arias, Lluís Homar, Roger Príncipe, Carmen Machi, Luis Varela, Fernando Cayo

Duración: 125 min.

Sinopsis: La historia de un grupo de artistas de vodevil después de que la guerra les haya quitado todo menos el hambre. Entre vencedores y vencidos buscan, más que una oportunidad en la vida, algo que comer o un lugar donde dormir. Pero antes de lo que se imaginan, son puestos a prueba y tienen que tomar decisiones que se convierten en una cuestión de supervivencia.

Título: *Balada triste de trompeta*

Año: 2010

Director: Álex de la Iglesia

Reparto destacado: Carmen Maura, Santiago Segura, Fernando Guillén-Cuervo

Sinopsis: La historia de dos payasos enamorados de la misma persona durante la Guerra Civil española y la década de los 70 del pasado siglo XX, en los últimos momentos de Franco.

Título: *Caracremada*

Año: 2010

Director: Lluís Galter

Lluís Soler, Aina Calpe, Doménech Bautista, Andreu Carandell, Carles García

Duración: 98 min.

Sinopsis: Sobre las actuaciones del maquis Ramón Vila, alias Caracremada, un anarcosindicalista, héroe de la Resistencia Francesa y miembro de los maquis durante la posguerra, que decidió en 1951 rebelarse al mandato de la CNT desde Toulouse (Francia) de dejar la acción violenta contra el régimen de Francisco Franco y ocultarse en los bosques catalanes para llevar a cabo un golpe de efecto, el sabotaje de una central eléctrica.

Título: *Pan negro*

Año: 2010

Director: Agustí Villaronga

Reparto destacado: Roger Casamajor, Nora Navas, Francesc Colomer, Sergi López, Laia Marull

Duración: 108 min.

Sinopsis: Adaptación del espíritu de dos novelas de Emili Teixidor, que reflejan la posguerra y el estado anímico que dejó la guerra civil.

Título: *Espanoles (Ispansi)*

Año: 2010

Director: Carlos Iglesias

Reparto destacado: Esther Regina, Carlos Iglesias, Isabel Stoffel, Dorin Dragos

Duración: 115 min.

Sinopsis: Un encuentro entre las dos Españas, representadas en este caso por dos enemigos en la guerra civil: una mujer de derechas y un comisario político republicano, que intentan salvar un convoy de niños españoles en la Unión Soviética, durante la Segunda Guerra Mundial.

Título: *La voz dormida*

Año: 2011

Director: Benito Zambrano

Reparto destacado: Inma Cuesta, María León, Marc Clotet, Daniel Holguín, Ana Wagener, Antonio Dechent, Javier Godino

Duración: 128 min.

Sinopsis: Según la novela de Dulce Chacón. Una joven cordobesa de origen rural viaja a Madrid, en plena posguerra, para estar cerca de su hermana, Hortensia, embarazada y en prisión. La joven conoce a un valenciano que lucha junto a su cuñado en la sierra de Madrid. Hortensia es juzgada y condenada a muerte. La ejecución no se llevará a cabo hasta después del parto. Pepita intenta por todos los medios y en todas las instancias que condonen la ejecución.

Título: *El ángel de Budapest*

Año: 2011

Director: Luis Oliveros

Reparto destacado: Francis Lorenzo, Anna Allen, Ana Fernández y Manuel de Blas

Duración: 120 min.

Sinopsis: Basada en el libro de Diego Carcedo *Un español frente al Holocausto*, cuenta la historia de un español, Ángel Sanz Briz, legado diplomático, que salvó la vida a cerca de cinco mil judíos en la Segunda Guerra Mundial. Aunque no es estrictamente sobre la Guerra Civil, sí que tiene una gran relación con la política española de la posguerra, las actitudes de sus ganadores y las relaciones internacionales con Hitler.

Título: *Silencio en la nieve*

Año: 2011

Co-producción España y Lituania

Director: Gerardo Herrero

Reparto destacado: Juan Diego Botto, Carmelo Gómez, Jordi Aguilar

Duración: 114 min.

Sinopsis: Basada en la novela *El tiempo de los emperadores extraños* de Ignacio del Valle. En Rusia, en invierno de 1943, un batallón de la División Azul se topa con una serie de cabezas de caballos esparcidas sobre la superficie congelada de un lago. Los cuerpos están sumergidos bajo el hielo. Montado sobre uno de los caballos, el cadáver de un soldado español... Intriga en el marco de los momentos posteriores a la Guerra Civil.