

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DEL PROYECTO EFG 1914

MÓNICA BARRIENTOS-BUENO

A propósito de las celebraciones del centenario de la Primera Guerra Mundial se han dado varias iniciativas para aproximar al ciudadano del siglo XXI, a través de internet, films tomados durante la contienda que decidieron la visión que la opinión pública tuvo de la misma. Ello no es ajeno a diferentes estrategias desplegadas que sustituyeron la información por la propaganda, lo cual tuvo una especial sofisticación en el bando aliado, con un sistema propagandístico más refinado (GUERRA y TAJAHUERCE, 1995: 51). Por otro lado, desde bien temprano las filmaciones de actualidades por parte de Pathé Frères y Gaumont, que luego darían lugar a *Pathé Journal* y *Actualités Gaumont* a partir de 1909 y 1910 respectivamente, confirman la relevancia de capturar la realidad e inician un proceso expansivo que culmina con el «estallido de la Primera Guerra Mundial, considerada como la primera gran guerra en la que la imagen mediática comenzará a jugar un papel destacado» (QUINTANA, 2012: 29-30).

Durante la década de 1910 se produjo un número considerable de filmaciones centradas en los sucesos de la guerra. Sin embargo actualmente se estima que solo se conserva alrededor del 20% de la producción silente, por ello la importancia de lo preservado como valiosa documentación de primera mano de la Gran Guerra. Para hacer posible una amplia difusión de las imágenes de la Primera Guerra Mundial, hasta ahora atesoradas en los archivos y filmotecas de distintos lugares del mundo, las cuales van desde lo documental e informativo a lo propagandístico, de la ficción a la no ficción, se han puesto en marcha planes de digitalización y restauración de fondos fílmicos que permiten así acceder en línea a los mismos; entre ellos destaca por su relevancia y envergadura el proyecto EFG1914 del European Film Gateway, «cuya enorme abundancia de documentos cinematográficos históricos fácilmente disponibles ofrece una gran oportunidad para la investigación comparativa»¹ (PITASSIO, 2014: 179), como

algunas investigaciones ya se han encargado de demostrar (AMY, 2015).

EL PROYECTO EFG 1914

EFG1914 es un proyecto de digitalización de materiales audiovisuales relacionados de forma directa o indirecta con la Primera Guerra Mundial. Nacido en el seno del portal *online European Film Gateway*, proporciona acceso a miles de documentos digitalizados y atesorados en filmotecas y archivos audiovisuales europeos como *Deutsche Kinemathek*, *Cineteca di Bologna*, *Imperial War Museum*, *Archives Françaises du Film* y *Filmoteca Española*, entre otros. Los resultados conseguidos se resumen en más de setecientas horas de vídeo digital y alrededor de seis mil cien fichas de documentos con descripción completa y metadatos, además de permitir el visionado íntegro en línea de todos los films. Estos cubren diferentes géneros y subgéneros: noticiarios, documentales, ficción y propaganda; además EFG1914 «proporciona acceso a films antibelicistas que fueron en su mayor parte producidos tras 1918 y que reflejan las tragedias de la década de los diez»².

EFG 1914 ES UN PROYECTO DE DIGITALIZACIÓN DE MATERIALES AUDIOVISUALES RELACIONADOS CON LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Varias de estas cintas se han empleado en la confección de una exposición virtual que explora distintas vertientes de la Gran Guerra; la selección acoge el «material principal que proporciona una mirada profunda a los sucesos de la Primera Guerra Mundial, la industria fílmica y su público en esos momentos»³(HERTL, 2013: 287). Por ello varios de los films contenidos en ella se van a emplear como herramienta de aproximación a los miles de documentos cinematográficos del proyecto

EFG1914. La exposición se organiza en siete salas con material de naturaleza diversa (films, fotografías, carteles y textos) con el que hacer un recorrido temático; sin embargo, por cuestiones de extensión, no se podrá dedicar el espacio que merecen todas las secciones pero los documentos fílmicos resaltados sí permitirán trazar una imagen global del carácter poliédrico del proyecto EFG1914. Su objetivo es acercar al público de nuestro siglo a la retaguardia y la batalla, al uso de la propaganda, la innovación y fabricación de material de guerra, el sufrimiento, la producción de films de ficción durante los años del conflicto, la cinematografía de los países neutrales y las conmemoraciones de la Gran Guerra.

EN EL CAMPO DE BATALLA

La primera sala nos adentra en el frente, con material originalmente filmado en la línea de combate y también con reconstrucciones dadas las estrictas limitaciones existentes, por parte de la Comandancia y el Estado Mayor, para el acceso de reporteros al frente (PAZ y MONTERO, 2002: 53-54). Por una parte, durante los primeros años de la guerra y ante la posibilidad de que no se prolongase demasiado, «el cine no movilizó sus recursos en torno a los acontecimientos bélicos, más allá del envío de operadores al frente con el objetivo de dotarse de contenidos visuales para la propaganda y los programas de actualidades cinematográficas» (LORENTE, 2015: 132). Por otra, se suma el elevado tamaño y peso de la cámara y el trípode. Sirva como dato que la *Präzisionskamera Modell XIV*, fabricada por Oskar Messter desde 1914, ampliamente usada sobre terreno bélico, pesaba al menos catorce kilos⁴. En 1915 Walter Filzinger, operador en el frente alemán, dejó testimonio en *Lichtbild-Bühne* de las dificultades a las que se enfrentaba en su trabajo; así comentaba cómo «el dispositivo debe estar siempre completamente ensamblado, equipado y ajustado, listo para trabajar en cualquier momento. Para rodar en una trinchera debes es-

tar familiarizado con sus particulares condiciones. No es fácil encontrar un lugar adecuado en una trinchera. Es mejor filmar a través de un alféizar o un puesto de vigía. El arranque de la cámara es un asunto peligroso, fácilmente puede suceder que sea alcanzada por metralla cuando hay detonaciones cerca»⁵ (WELTER, 2014). Con las dificultades descritas, los operadores de guerra alcanzan relevancia como documentalistas del frente de batalla, «en calidad de auténticos delegados gubernamentales al servicio de la elaboración de una imagen patriótica favorable a la intervención bélica» (LORENTE, 2015: 132).

MUCHOS OPERADORES SOBRE EL TERRENO PREFIEREN TOMAR VISTAS CON ÁNGULOS ABIERTOS PARA CAPTAR GLOBALMENTE LA ACCIÓN Y POR LA IMPREDECIBILIDAD DE LOS ACONTECIMIENTOS

Producto de este conjunto de circunstancias es una estética común en la que predominan los planos abiertos y amplios, con un punto de vista fijo y tomas de la acción desde la distancia, con ausencia de movimientos de cámara. Es la opción de muchos operadores que, sobre el terreno, prefieren tomar vistas con ángulos más abiertos para captar globalmente la acción y por la impredecibilidad de los acontecimientos que se suceden ante la cámara. A ello se une otro factor de carácter más técnico: las emulsiones con niveles reducidos de sensibilidad y los objetivos poco luminosos hacen que, en los planos generales, la profundidad de campo no sea extensa, de forma que se difuminan los detalles del fondo. Es muy representativo de ello *Bei unseren Helden an der Somme* [Nuestros héroes del Somme] (1917), documental alemán realizado como respuesta al considerado el primero de género bélico de la Historia, el británico *The Battle of the Somme* [La batalla del Somme] (1916). La ofensiva del Som-

me es uno de los momentos fundamentales de la cinematografía de la Primera Guerra Mundial en cuanto a propaganda, la cual se desarrolla «modernamente entendida, como utilización sistemática del medio cinematográfico con fines estratégicos» (NEPOTI, 1998: 226). En el caso que nos ocupa estamos ante una producción que combina imágenes tomadas en el frente con otras que lo reconstruyen. El documental arranca con un gran plano general de una zona boscosa donde avanzan varios soldados parapetados tras ramas y troncos caídos, el cual se mantendrá a lo largo de los primeros minutos para posteriormente mostrar explosiones de minas y lanzamientos de granadas, junto a planos más cercanos de tropas alemanas usando pasarelas móviles para cruzar el Somme. En contraste, las imágenes de *Isonzói-csata* [Batalla en el Isonzo] (1917) demuestran cómo el operador de cámara se adentra en las trincheras acompañando a la infantería del Kaiser, que avanza posiciones y se desplaza entre alambradas, con lo que consigue tomas muy próximas y de gran viveza de cuanto acontece en el campo de batalla, las cuales combina con paneos de seguimiento y otros planos más abiertos cuando los soldados se pierden en la lejanía, entre la humareda de las explosiones. Por otro lado, *Isonzói-csata* es una compilación de distintas filmaciones llevadas a cabo en el frente de Isonzo entre la primavera y el otoño de 1917; las compilaciones, films de archivo o antologías se convierten en práctica habitual para satisfacer una serie de necesidades comerciales y culturales durante las décadas inmediatamente posteriores al conflicto, especialmente al abrigo de celebraciones y aniversarios (FACCIOLI, 2015: 42-43).

Bien por las limitaciones impuestas por el alto mando militar, bien por las derivadas de las dificultades de rodaje sobre el terreno de batalla, bien por la manipulación de las tomas a través del montaje, se dan producciones que deforman y distorsionan la realidad, operación a la que son ajenos los espectadores de la época. Además del «alto grado de falsedad en la representación de la guerra,

[...] surge un negocio bastante rentable a partir de la falsificación de películas de guerra, de forma que en muchos documentales, sobre todo en los primeros años de la guerra, lo que se muestran son montajes de imágenes de escenificaciones» (GUERRA y TAJAHUERCE, 1995: 52), reconstrucciones de la realidad a las que no es ajeno el cine desde sus comienzos (TRANCHE, 2012: 40-43). A esa naturaleza responden dos breves documentales con una estética común: *Sur la route de Cernay (près Reims)* [En el camino a Cernay (cerca de Reims)] (1915) y *Dans les ajoncs du Vardar* [Entre los juncos del Vardar] (1916). La planificación de la producción, alejada de la improvisación propia de las auténticas escenas bélicas, se traduce en varios cambios sustanciales con respecto a los ejemplos anteriores, los cuales se concretan en planos cuidados en cuanto a su composición, con predominio de los enteros y medios; por añadidura el avance de la escuadra entre trincheras y ruinas en *Sur la route de Cernay (près Reims)* se muestra con un juego de planos y contraplanos. La actividad que despliegan los soldados está exenta de acciones de combate y, por ejemplo, se les muestra en el arreglo de una línea telefónica o con acciones más cotidianas como jugar a los naipes y calentarse junto a un brasero. La cámara se libera de un punto fijo para la toma y adopta movimiento con el viaje fluvial en aguas del Vardar en *Dans les ajoncs du Vardar*, un *travelling* realizado desde una de las embarcaciones del convoy. Además es un film coloreado con el sistema *Pathé Color*, lo que hace diferente y sumamente atractivo este documental escenificado entre los que se encuentran en esta sección.

IMÁGENES PROPAGANDÍSTICAS

Si por algo destaca la Primera Guerra Mundial es por ser una guerra de imágenes por parte de todos los países que intervienen (LASSWELL, 1971). En este contexto, además, se hace difícil distinguir entre información y propaganda y «todos los medios de comunicación —más el cine por su enorme impac-

to social— entran a formar parte de los distintos entramados propagandísticos gubernamentales» (PAZ y MONTERO, 2002: 22). Ya se conocía la capacidad de movilización de la opinión pública y el uso propagandístico del cine, convertido ahora en instrumento de concienciación y persuasión para la colaboración y apoyo a la causa bélica de todas las capas de la sociedad; las acciones propagandísticas no excluyeron a los países neutrales con el propósito de contrarrestar la información de los países enemigos (CHATTERJEE, 2015). La recaudación de donaciones y la venta de bonos de guerra se convierten en asunto de gran parte de la

SI POR ALGO DESTACA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL ES POR SER UNA GUERRA DE IMÁGENES POR PARTE DE TODOS LOS PAÍSES QUE INTERVIENEN (LASSWELL, 1971)

filmografía propagandística, con casos en los que se alternan imágenes de ficción con alegorías, tal y como sucede con el dispositivo retórico desplegado en el film italiano *Befana di guerra* [Epifanía de guerra] (1915). En él, una niña pide a la Befana⁶ que, en lugar de regalos, su padre vuelva de la guerra; la Befana recorre distintos ámbitos civiles como calles, fábricas, hogares acomodados y granjas recaudando fondos en un calcetín. La imagen de este repleto de donaciones se funde con la de la península italiana en una suerte de *match-cut* con fines metafóricos. El metraje se cierra con el retorno del combatiente a su hogar y el abrazo de sus seres queridos, mientras la figura alegórica de Italia guía a las tropas al triunfo, representadas por insignias, signos y emblemas del Imperio Romano. De esta manera, *Befana di guerra* se suma a la línea emprendida por otros films italianos, donde se muestra la guerra a través de ojos infantiles (ALOVISIO y MAZZEI, 2015). Bajo una premisa semejante, el medimetraje alemán *Der Feldgraue Groschen*

[El centavo del campo gris] (Georg Jacoby, 1917), promueve la idea de la utilidad para toda la nación de la compra de bonos de guerra a través de una historia en la que su protagonista, una anciana, envía a su hijo que se encuentra en el frente una moneda, la cual considera que le dará suerte. Tras un ataque a su escuadrón, la moneda pasará de mano en mano hasta que vuelve a la protagonista.

LAS ESTRATEGIAS PROPAGANDÍSTICAS PARA PROMOVER LA COMPRA DE BONOS VAN ENCAMINADAS A LA DENOSTACIÓN DEL ENEMIGO, EL INCENTIVO DE LA SIMPATÍA HACIA LOS SOLDADOS Y LA PROMOCIÓN DE HAZAÑAS HEROICAS EN EL CAMPO DE BATALLA PARA TRANSMITIR AL PÚBLICO LA SEGURIDAD EN LA VICTORIA Y TAMBIÉN ALENTAR LOS ALISTAMIENTOS

Las estrategias propagandísticas para promover la compra de bonos van encaminadas a la denostación del enemigo, el incentivo de la simpatía hacia los soldados y la promoción de hazañas heroicas en el campo de batalla para transmitir al público la seguridad en la victoria y también alentar los alistamientos. La primera de las maniobras se encuentra en el film alemán de animación *Das Säugetier* [El succionador] (1916), con la herramienta de la caricaturización se convierte en objeto de burla la colonización británica. La personificación habitual de Gran Bretaña en el humor gráfico político, John Bull, es la figura protagonista. Su caricatura, sentada sobre las islas británicas, vigila con un catalejo distintos territorios coloniales como Sudáfrica, Jamaica, Ceilán y Egipto, de los que extrae sus riquezas. John Bull se transforma progresivamente en un pulpo que extiende sus tentáculos sobre un mapa mundial, los cuales son quebrados por un zepelín, submarinos y aviones alemanes. La segunda de las estra-

tegias queda perfectamente reflejada en *For the Empire* [Por el Imperio] (1916), una breve producción de British Gaumont que persuade a través del sentimiento de pérdida en una doble expresión: humana y material. El metraje se centra en lo que expresa uno de los intertítulos iniciales: «lo que otros están haciendo por nosotros»⁷, es decir franceses y belgas, quienes sufren duramente la pérdida de soldados en el frente. Para ello, *For the Empire* recurre a imágenes reales tomadas en el frente y en hospitales atestados de heridos, las cuales se alternan con otras escenificadas de varias familias enfrentándose a la pérdida de un ser querido: unos granjeros ancianos, un matrimonio burgués y una joven viuda con tres hijos de corta edad, entre otros. Tras ello llega la pérdida material: ciudades francesas y belgas destruidas, con imágenes de construcciones derruidas en Arrás, Amiens e Ypres. Mientras tanto Londres sigue inmune a todo ello por la flota de acorazados y soldados británicos que suponen altos costes, de los cuales se informa con una minuciosidad milimétrica, para concluir con las imágenes de un hombre que adquiere unos bonos de guerra en una oficina de correos. Y la última de las líneas propagandísticas, destinada a promover los alistamientos, tiene materialización con *Resistere!* [¡Resistir!] (Luca Comerio, 1918). Recurre al deber con Italia como argumento con variadas imágenes de desfiles de soldados, carros de combate en el campo de batalla y la apelación directa a los viejos luchadores de la patria (aludidos como «padres»). Técnicamente conviene destacar el empleo del virado, por un lado, y de mascarillas para crear composiciones simbólicas, por otro.

ALEGATOS ANTIBELICISTAS EN CELULOIDE

De la misma manera que hay films propagandísticos que apoyan la guerra y sus acciones vinculadas, también se dan otros en sentido contrario, con un profundo carácter antibelicista no exento de la adopción de posicionamientos intelectuales. La

necesidad de trabajar por la paz inunda *Ned Med Vaabnene!* [Abajo las armas] (1915), producción danesa con Carl Theodor Dreyer como supervisor de un guion donde la búsqueda del encuentro de un matrimonio, él herido en el frente y ella en su busca, termina con una epidemia de cólera que afecta también a otros miembros de la familia. Víctimas colaterales de la guerra son los amantes de *Maudite soit la guerre* [Maldita sea la guerra] (Alfred Machin, 1914), donde el estallido de la Primera Guerra Mundial sitúa a los protagonistas en bandos contrarios, haciendo su amor imposible cuando el joven alemán mata en batalla a su amigo belga, con cuya hermana mantiene una relación. Es una cinta muy representativa de la producción patriótica desarrollada por Pathé Frères estos años (PAZ y MONTERO, 2002: 53). La claridad del mensaje antibelicista destaca en *Pax aeterna* [Paz eterna] (1917), donde su protagonista, un rey, dedica su vida a la paz entre naciones; sin embargo, su país vecino no piensa lo mismo y difunde los beneficios de una guerra rápida. Igualmente la idea también es explícita en *Himmelskibet* [El buque del cielo] (1918), aunque en este caso se recurre al género de ciencia ficción; los protagonistas viajan a Marte donde encuentran una comunidad cuyo desarrollo ha desterrado las enfermedades, la tristeza, la violencia y el deseo sexual, entre otros elementos. El capitán de la expedición y su enamorada, la marciana hija del príncipe de la sabiduría, deciden volver juntos a la Tierra para difundir los conocimientos de la civilización de Marte.

LA INDUSTRIA DE LA GUERRA

La innovación armamentística y tecnológica ocupa otra de las salas; aspecto clave en el desarrollo de la contienda mundial como primera guerra moderna, los desarrollos en este campo son ocultados habitualmente por razones de espionaje, sin embargo en otras ocasiones son presentados ante las cámaras con una premisa publicitaria: la capacidad innovadora de la nación en cuestión. La muestra expuesta en la exhibición virtual se cen-

tra en la fabricación de casquillos de armamento pesado, tal como se ve en el documental *Fabrik Poldihütte* [La fábrica Poldihütte] (1914-1918), dedicado a una factoría de acero en Viena, y a la carga de un cañón con fuego de mortero por parte de tropas austríacas en el fragmento de un noticiario, *Messter-Woche 1915, no. 15* [Messter Semanal 1915, n° 15] (1915). La imagen de los films franceses es más innovadora, ya sea por rodar planos en un taller de construcción de objetos de camuflaje (falsos troncos y cañones, así como puertas ocultas para trincheras) en *Les surprises du camouflage* [Las sorpresas del camuflaje] (1916), producción de la Section Cinématographique de l'Armée (SCA), ya sea por las pruebas de resistencia de cascos de manganeso, sometidos a disparos e intentos de ser atravesados por clavos en *Casques du Docteur Pollack en acier dur au manganèse* [Cascos de acero al manganeso del doctor Pollack] (1917).

LA FUERZA DE TRABAJO FEMENINA, INCORPORADA A FÁBRICAS DE ARMAMENTO, OCUPA IGUALMENTE VARIAS CINTAS DOCUMENTALES

La fuerza de trabajo femenina, incorporada a fábricas de armamento, ocupa igualmente varias cintas documentales como las alemanas *Herstellung von Granatzündern* [Producción de granadas] (1918), donde se muestra con detalle, en dos planos cortos, el trabajo de una operaria con un torno durante el proceso de creación del cabezal detonador de una granada, y *Der eiserne Film: Bilder aus Deutschlands Kriegsschmiede* [La película de hierro: imágenes alemanas en el forjado de guerra] (1917) se centra en otra parte del proceso de fabricación de granadas. Por su parte, las fuerzas aliadas también dan muestras cinematográficas del trabajo femenino en las factorías bélicas. Las instalaciones y obreras de la británica Vickers Ltd. son las protagonistas de *Fabrication*

des munitions et du matériel de guerre [Fabricación de municiones y material de guerra] (1916); la cámara se adentra, con planos abiertos, en un taller de calibración con varias obreras ante las máquinas para luego pasar al ensamblado de piezas y la carga con pólvora de los casquillos fabricados. *La Main d'œuvre féminine dans les usines de guerre* [La mano de obra femenina en las fábricas de guerra] (1916) se suma a esta lista; en esta cinta la propia casa Gaumont muestra cómo su fábrica de Lyon se ha reconvertido para la manufactura de munición y a través de varios planos se contempla el ensamblaje de motores de avión por parte de obreras.

HERIDAS DE GUERRA

Con un balance en pérdidas humanas superior a treinta y un millones entre población civil y militar, las consecuencias directas de la guerra en términos de sufrimiento toman también protagonismo en parte de la producción cinematográfica. Los soldados y heridos en el frente son objeto de atención de un metraje cuya fuente no está identificada, y que se expone virtualmente bajo el título *Wounded and Prisoners Behind the Lines on the Western Front* [Heridos y prisioneros tras las líneas del frente occidental] (1917), donde militares británicos deambulan tras las líneas, algunos heridos, varios portando camillas y otros custodiando prisioneros alemanes. Otras imágenes de noticiario prefieren omitir las relacionadas con el sufrimiento humano; es el caso de *Vojenská nemocnice* [Hospital militar] (1917), filmada a las puertas de un hospital austro-húngaro en el que se agolpa un grupo de sanitarios que atienden a algunos heridos y voluntarias de la Cruz Roja que obsequian a soldados. La capacidad de reintegración laboral de los heridos de guerra centra *Im Lazarett Assfeld in Sedan* [En el hospital Assfeld en Sedán] (1917); distintos planos nos muestran soldados franceses, tomados como prisioneros por los alemanes, durante los

ejercicios de rehabilitación en varios aparatos. De forma más directa, las heridas de guerra en forma de mutilaciones protagonizan dos breves documentales; el primero de ellos, *Reeducation professionnelle des mutilés de la guerre en France* [Reeducación profesional de mutilados de guerra en Francia] (Edmond Dronsart, 1917), encuentra su sentido en el apoyo a la reinserción laboral de aquellos que han perdido miembros en el campo de batalla mostrando a varios de ellos, a través de planos cortos, en el desempeño de trabajos manuales en talleres y fábricas. El segundo, *La rééducation de nos grands blessés* [La reeducación de nuestros grandes heridos] (1916-1919), es una compilación belga de imágenes de mutilados realizando distintos ejercicios de rehabilitación con y sin sus prótesis en piernas y manos, las cuales les facilitan realizar trabajos de carpintería, jugar al fútbol o pintar sobre un lienzo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Con la selección y recorrido realizado por la exhibición virtual, hemos podido comprobar cómo el proyecto EFG1914 ofrece un caleidoscopio de diferentes imágenes y narraciones de la Primera Guerra Mundial que, sin ánimo de ser un retrato completo, sí nos acerca a la realidad cinematográfica de la contienda a través de los documentos conservados y digitalizados, producidos bajo diferentes ideologías y con perspectivas distintas del conflicto armado aun cuando tocan temas comunes. Un amplio repertorio de imágenes de la Gran Guerra que contribuyó a crear un imaginario del frente y sus inmediatas consecuencias. ■

NOTAS

- 1 «The sheer abundance available historical film documents provides a huge opportunity for comparative research» (traducción propia).
- 2 «Also gives access to anti-war films that were mainly produced after 1918 and which reflect the tragedies of

- the 1910s» (traducción propia) (EFG1914 Project Website. *Digitising Film From and About the First World War*. Recuperado de <<http://project.efg1914.eu/>> [10/02/2015]).
- 3 «EFG1914 will curate a Virtual Exhibition to high-light exceptional material that provides a deeper insight into the events of the First World War, the film industry and its audience at that time» (traducción propia).
 - 4 *Messter's Präzisionskamera Modell XIV*. Recuperado de <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/theme?id=At-the-front-1#Messter-Pr%C3%A4zisionskamera-Modell-XIV>> [10/02/2015].
 - 5 «[t]he apparatus must always be completely assembled, equipped and adjusted, for it to work at any second. In order to shoot in a trench, you have to be familiar with the conditions therein. It is not easy to find a suitable spot in a trench. It is best to film through an embrasure or from an observation stand. The cranking of the camera is a dangerous business, as it can easily happen that one is hit by shrapnel when shells detonate nearby» (traducción propia).
 - 6 Es la figura que, en la tradición italiana, trae regalos a los niños en Epifanía.
 - 7 «What others are doing for us» (traducción propia).

REFERENCIAS

- ALOVISIO, Silvio, MAZZEI, Luca (2015). *Dream Little Boy, Dream of War! Children, Dreams, and Imaginary War Scenery in Italian Fiction Cinema of WWI*. En VV. AA., *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 47-55). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- AMY DE LA BRÉTEQUE, François (2015). *Destructions, ruines et reconstruction dans la France du Nord en 1919. Deux films du Service Photographique et Cinématographique des Armées (SPCA)*. En VV. AA., *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 3-11). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- CHATTERJEE, Ranita (2015). *On His Majesty's Service: Film, Propaganda and 'The Great War' in Colonial India*. En *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 12-15). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- EFG1914. *Virtual Exhibition*. Recuperado de <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/welcome>> [10/02/2015].
- FACCIOLI, Alessandro (2015). *Italian Compilation Films about World War I*. En VV. AA., *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 42-46). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- GUERRA, Amparo, TAJAHUERCE, Isabel (1995). *La I Guerra Mundial: belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano*. En M. A. PAZ y J. MONTERO (coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda* (pp. 47-67). Madrid: Editorial Complutense.
- HERTL, Kerstin (2013). EFG1914. European Film Gateway. *Gli archivi cinematografici europei e la digitalizzazione dei film della Prima Guerra Mondiale*. European Film Archives Digitise Films On The First World War. En *Il Cinema Ritrovato. XXVII Edizione* (pp. 287-288). Bologna: Cineteca di Bologna. Recuperado de <http://www.cinetecadibologna.it/files/festival/CinemaRitrovato/2013/catalogopezzi/CR13_Catalogo.pdf>
- LASSWELL, Harold D. (1971). *Propaganda Technique in World War I*. Cambridge: M.I.T. Press.
- LORENTE, José Ignacio (2015). *El fuego inextinguible. El cine y la Gran Guerra*. *Semiosfera*, 3, 122-152.
- NEPOTI, Roberto (1998). *Tradición documental y cine de propaganda*. En J. TALENS y S. ZUNZUNEGUI (coords.), *Historia General del Cine. Volumen III. Europa 1908-1918* (pp. 213-242). Madrid: Cátedra.
- PAZ, María Antonia, MONTERO, Julio (2002). *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona: Ariel.
- PITASSIO, Francesco (2014). *Shell Shock Cinema: A Discussion with Anton Kaes*. *NECSUS - European Journal of Media Studies*, 3(2), 177-188.

QUINTANA, Ángel (2012). Las actualidades como campo de relación entre cine y realidad. En A. QUINTANA y J. PONS (eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens. 8è Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema* (pp. 29-34). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.

TRANCHE, Rafael R. (2012). Atracción, actualidad y noticieros: la información como espectáculo. En A. QUINTANA y J. PONS (eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens. 8è Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema* (pp. 37-49). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.

WELTER, Julia (2014). Wolfgang Filzinger, war front cameraman. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Autumm. Recuperado de <<http://www.necsus-ejms.org/wolfgang-filzinger-war-front-cameraman/>>

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DEL PROYECTO EFG 1914

Resumen

La Primera Guerra Mundial fue una guerra de imágenes. Su primer centenario ha propiciado varios proyectos de aproximación de las mismas a los ciudadanos del siglo XXI. Por su envergadura destaca EFG1914, iniciativa del portal European Film Gateway con la que se han digitalizado miles de documentos audiovisuales relacionados con la guerra. Para aproximarse a las más de setecientas horas de imágenes en movimiento, se ha partido de la exposición virtual que explora varios aspectos de la Gran Guerra, de cuyos films se han seleccionado los más significativos sobre las filmaciones en el campo de batalla, la propaganda, el antibelicismo, la innovación tecnológica y armamentística, así como el sufrimiento. El viaje propuesto no busca ser exhaustivo sino proporcionar una visión caleidoscópica de la producción bélica conservada, ampliamente desconocida, y representativa de las diferentes ideologías que las impulsaron.

Palabras clave

EFG1914; European Film Gateway; Noticiero; Propaganda; Documental; Archivos digitales; Primera Guerra Mundial; Cine bélico.

Autora

Mónica Barrientos-Bueno (Sevilla, 1975) es Profesora Contratada Doctora Interina de la Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación. Autora de *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*, investiga sobre televisión social, comienzos del cine y las relaciones del cine con otras artes y medios; sobre ello ha publicado diversos artículos en *Archivos de la Filmoteca*, *Historia y Comunicación Social* e *Icono 14*, entre otras revistas. Contacto: mbarrientos@us.es.

Referencia de este artículo

BARRIENTOS-BUENO, Mónica (2016). La Primera Guerra Mundial a través del proyecto EFG1914. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 71-80.

THE FIRST WORLD WAR THROUGH THE EFG 1914 PROJECT

Abstract

The First World War was a war of images. Its first century has given several projects to approach citizens of 21st century to them. Because of its magnitude EFG1914 stands out, an initiative by European Film Gateway to digitize audiovisual documents related to the war. The virtual exhibition has been the start point to be closer to over seven hundred hours in moving pictures, which explore many aspects of the Great War; from this huge group has been chosen the most relevant films shot at the front, others with propaganda purpose, anti-war concept, about technical innovation and the suffering in the war. The proposed journey doesn't expect to be exhaustive but giving a kaleidoscopic view of the preserved war film production, thoroughly unknown, and characteristic of the different ideologies that inspired them.

Key words

EFG1914; European Film Gateway; Noticiero; Propaganda; Documental; Archivos digitales; Primera Guerra Mundial; Cine bélico.

Author

Mónica Barrientos-Bueno (b. Seville, 1975) is Acting Associated Lecturer at Universidad de Sevilla's Faculty of Communication, and the author of *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*. Her research interests include Social television, early cinema and the relationship between cinema and other art forms and media. She has published numerous articles on these topics in *Archivos de la Filmoteca*, *Historia y Comunicación Social* and *Icono 14*, among other journals. Contact: mbarrientos@us.es.

Article reference

BARRIENTOS-BUENO, Mónica (2016). The First World War through the EFG1914 Project. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 71-80.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com