



Col·lecció
Quaderns
del MuVIM
SERIE MINOR



Figuras de la aflicción humana

CICLO DE CINE

Vicente Sánchez-Biosca, ed.

President de la Diputació de València:
Alfonso Rus Terol

Diputada de Cultura:
María Jesús Puchalt Farinós
Director del MuVIM:
Javier Varela

Col·lecció Quaderns del MuVIM (Sèrie minor)
Director: Javier Varela
Número 20: Figuras de la aflicción humana
Director acadèmic: Vicente Sánchez-Biosca
Coordinació tècnica: Manuel Ventimilla
Publicacions: Luisa del Cerro
Producció: Ana Martínez
Coordinació de l'edició: Ricard Triviño

© Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat
Àrea de Cultura de la Diputació de València

ISBN: 978-84-7795-622-8
D.L.: V-1273-2011

Disseny i impressió: Goaprint, s.l. - www.disearte.net

ÍNDICE

Vicente Sánchez-Biosca Del dolor y de sus imágenes	5
Vicente J. Benet El soldado como víctima	17
Rebeca Romero Escrivá La imagen del dolor en el inmigrante: <i>Las uvas de la ira</i> , de Steinbeck a Ford	31
Rocío Alcalá del Olmo El refugiado. <i>À L'Orient, trottoir espagnol, à l'Occident, trottoir français</i>	43
Jean-Pierre Bertin-Maghit Jean-Pierre, Maurice, Pierre y los demás. Los soldados-cineastas amateurs durante la guerra de Argelia (1954-1962)	63
Susana de Sousa Dias La (in)visibilidad de los prisioneros políticos portugueses o la doble cara del derecho a la imagen. Notas sobre el film 48	73
Rafael R. Tranche "Los huesos gritan, la carne llama" o la memoria del horror. <i>521, La máquina de matar jemer roja</i> (Rithy Panh, 2002)	83
Referencias bibliográficas	89
Filmografía del ciclo	95
Programa del ciclo	98



DEL DOLOR Y DE SUS IMÁGENES

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

I

Es un hecho difícilmente refutable que nuestras sociedades contemporáneas se han vuelto, con el paso de los años y la mejora en las condiciones de vida, más y más analgésicas. Mientras la medicina se empeña, como denunció en su día, acaso con cierto exceso, Ivan Illich¹, en extirpar el dolor de las enfermedades, una versión vulgar de la ética ha ido creando la doxa de que cualquier forma de sufrimiento es inhumana, innecesaria y, en el fondo, superable. El aspecto físico del dolor no sería en este sentido más que un revelador del espiritual. Poca sorpresa produce, en consecuencia, que la experiencia íntima o social del dolor se viva a menudo con ciega desesperación, pues se juzga nacida del sinsentido y de una falsa fatalidad. En cambio, y por paradójico que parezca, la exposición a la visión del dolor ajeno se aferra con contumacia a nuestros medios de comunicación, que nos colman de representaciones del pesar y la congoja humanos.

De este extraño panorama de la aflicción ha surgido un nuevo protagonista: la víctima. Esta ha acabado por concitar una adhesión tan incondicional

¹ Ivan Illich, *Némésis médica. L'expropriation de la santé*, París, Seuil, 1975

como espontánea, sustituyendo antiguos valores que, desde tiempos de la épica, aureolaban a los héroes. No cabe sino rendirse a la evidencia: la nuestra no es época de héroes, sino de víctimas. Y es muy posible que la radical inversión se iniciara en tiempos de la Gran Guerra. Esas gentes que, a decir de Walter Benjamin², regresaban enmudecidas, empobrecidas, de los campos de batalla; esos reclutas indiscriminados fueron acaso las primeras víctimas a pesar de haber sido llamados a la heroicidad y al espasmo patriótico. La deshumanización del enemigo, la invasión de la vida política por el espíritu de trinchera, las sangrientas revoluciones que lanzaban a los cuatro vientos la voluntad de exterminio, los totalitarismos de todo pelaje, la todavía más devastadora Segunda Guerra Mundial y, más tarde, las llamadas guerras irregulares³, las dictaduras militares sudamericanas, el crecimiento exponencial del terrorismo, los desajustes de la descolonización en el Sudeste asiático y África, etc. precipitaron una serie interminable de nuevas víctimas.

Sin embargo, a medida que esta condición de víctima se enriquecía siniestramente en figuras y formas, el término fue tornándose más impreciso y, por qué no decirlo, sometido a usos perversos. Tanto es así que en nuestros días quienes se entregan a acciones terroristas, se vacían en crímenes despiadados y desatan una violencia sin fondo, lo hacen a menudo invocando como talismán su condición victimaria, médula de su resentimiento que, trocado en furia, se transformará en inapelable acción destructiva. David contra Goliat, parece ser su divisa. No habría que despreciar ni perder la pista de esta veta del resentimiento humano que germina en ideologías y activismos nuevos, los cuales encuentran, en la sanción y bautismo victimario, motivo cumplido para ahuyentar la responsabilidad de sus actos. Aun a contracorriente de una forma de pensamiento cómoda y arraigada en nuestro mundo, tiempo ha que Marc Angenot, siguiendo por supuesto, a Kirkegaard y al Nietzsche de *Genealogía de la moral*, describió con finura

² Walter Benjamin, « El narrador » [1936], in *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p. 112.

³ Véase Gérard Chaliand, *Les guerres irrégulières. XXe-XXIe siècle*, París, Gallimard, 2008.

corrosiva su 'idealtype', su sofisticada argumental y su *pathos* del lamento para convertir en mérito el fracaso⁴.

Corolario del exilio, voluntario o forzoso, del heroísmo, unido a la impregnación de un lenguaje religioso en el discurso político, es que el concepto de víctima se haya diluido y extendido: cuanto más invocado es, más incierto, subjetivo, y a la par ambiguo parece su sentido. De ahí que se haga imprescindible un dictamen sobre los entresijos semánticos en los que interviene ese lugar común de la victimización: mártir, caído, abandonado... Una teratología moderna parece emerger en muchas de estas figuras, pues los individuos seráficos podrían encubrir grandes criminales legitimados y la inocencia sería el bálsamo con el que se preparase la fiereza más irreconciliable. Un martirologio, en suma, para desatar la ira.

Lejos de negar la existencia del dolor humano y las injusticias en el mundo que nos ha tocado vivir y en sus precedentes; lejos también de promover una actitud insensible, esquiva, si no desafecta, con respecto a las víctimas, barriendo la empatía so pretexto de sus usos perversos, se trata, en beneficio de la justicia, del derecho y de la humanidad, de poner algo de orden en los términos y los conceptos. Preguntarse, en primer lugar, si tras el oceánico sentimiento de alineación con la víctima (y consiguiente alienación en ella), venga de donde venga y cualesquiera sean sus actos, hay una efectiva toma de posición ética o tan sólo un banal asentimiento a convenciones de nuestra época; y, en segundo lugar, discernir si existen instrumentos para comprender y aquilatar de manera más cabal y con riqueza de matiz la dimensión histórica de la víctima.

⁴ Marc Angenot, *Les idéologies du ressentiment*, Montreal, XYZ éditeur, 1996. Véase un interesante estudio más reciente desde la perspectiva histórica en Marc Ferro, *Du ressentiment dans l'histoire. Comprendre notre temps*, Paris, Odile Jacob, 2008.

II

Para empezar, las cosas no siempre fueron así y el dolor dista de haber sido una experiencia despreciable, indeseada e inane en las sociedades humanas que nos precedieron. Las grandes religiones y muchas escuelas filosóficas hicieron de él un lugar de verdad, de expiación o de encuentro íntimo. Por su parte, las organizaciones sociales lo codificaron bajo formas distintas (punitivas, rituales...). Si religiones y una buena parte de la historia de la filosofía (incluidas las tradiciones orientales) contradecían o, más exactamente, equilibraban los valores épicos de las sociedades en las que germinaron, la maquinaria social lo convertía en un instrumento eficaz, tanto para reforzar el vínculo comunitario, como para controlar la libertad y ejercer el poder por parte de las elites gobernantes. Tal vez el estoicismo y, muy en particular, Séneca fueran un momento de clarividencia en la comprensión del dolor humano y, sobre todo, en la exposición sistemática de su función. Y es muy posible que el giro copernicano se produjera con el radical reproche nietzscheano a la moral judeocristiana.

En 1934, el indómito Ernst Jünger concebía su celeberrimo ensayo "Sobre el dolor"⁵. La fiera pero catártica (y, en cierto modo, humana) experiencia de guerra, la idea de *movilización total* que le siguió, su metáfora irradiadora del 'trabajador' formaron sin duda cuerpo, pero cuerpo heterogéneo, con su reivindicación del dolor. No es menos cierto que el dolor resplandeció en su obra como uno de los criterios más íntimos en los que se hacía patente el significado del ser humano. Y no sólo del individuo: "El dolor es una de esas llaves –dejó escrito– con que abrimos las puertas no sólo de lo más íntimo, sino a la vez del mundo"⁶. Para concluir: "¡Dime cuál es tu relación con el dolor y te diré quién eres!"⁷ Fue, además, Jünger, tan atento a las mudas de la modernidad, quien supo percibir que la fotografía, que él mismo había practicado en los campos de batalla, tenía mucho que decir en este fenómeno por su indiferencia hacia el sufrimiento: "La fotografía se

⁵ Ernst Jünger, "Sobre el dolor" [1934], en *Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, Barcelona, Tusquets, 1995.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 13.

halla fuera de la zona de la sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible e invulnerable”⁸.

Casi siete décadas más tarde, en 2003, Susan Sontag retornaba en su postrer libro a ese punto ciego de la aflicción que había impulsado cual invisible motor un temprano ensayo suyo sobre la fotografía. El título del último libro era revelador: *Regarding the Pain of Others*⁹. La anfibología latente en el verbo ‘regard’ contenía la clave de su complicada trama: por una parte, apuntaba a aquello que nos concierne en el dolor de los demás. Ya no se trataba de un íntimo termómetro personal ni de una sorpresa ante las transformaciones de la técnica en el hombre, sino del efecto producido en nuestra psiquis por la aflicción de nuestros semejantes. Por otra parte, una acepción secundaria, pero sin duda en el horizonte pensado por Sontag, del término ‘regard’ es mirar, algo que se emparenta con el francés y que en inglés sería equivalente a *look at*, contemplar. Ese protagonismo de la mirada en el juicio, la aprehensión y el sentimiento del dolor ajeno había escapado al interés de la mayor parte de sus precedentes. Los retos éticos no eran menores, pero algo había cambiado.

Un cúmulo de fenómenos había ocurrido entre estos dos instantes de clarividencia: la progresiva, pero acelerada, imposición de la bulimia de la mirada, la inflación de imágenes del dolor a través de los medios visuales en expansión (prensa, revistas, fotografía, carteles, cine, televisión, Internet...). Entre el final de la PGM y comienzos del s. XXI (sintomático por su dimensión suicida, por la matanza de inocentes, por la significación simbólica financiera y por consumo mediático, pero sobre todo por la dimensión de un terrorismo islamista a la altura de la globalización del mundo contemporáneo, fue el atentado de las Torres Gemelas en septiembre de 2001), la obra de Sontag estaba lastrada por la sospecha hacia la ingenuidad de la mirada; más aún, por la certeza de que contemplar el dolor de los demás (compulsiva, social, ritualmente) rebosaba de peligros. El psicoanálisis había descrito las perversiones del ojo, las vanguardias artísticas las habían experimentado en el límite del

⁸ Ibidem, p. 71

⁹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004.

arte y la vida (del dadaísmo al *happening*), los medios de comunicación los convirtieron en mercancía. El tiempo de la inocencia había concluido.

III

Esta inflexión estuvo soldada al objeto que guiaba la interrogación de Sontag: la fotografía, primer sistema en hendir el mundo de las representaciones visuales. ¿Cómo mirar, registrar, recorrer, reconocer, el dolor de los demás? ¿Queda algo de ese dolor en la mirada que, desde una inerte fotografía tomada decenas de años antes, nos atraviesa a la vez que atraviesa el tiempo? ¿Tiene algo en común la punzada de dolor que nos saca del embotamiento al observar el sufrimiento ajeno con el que experimentaron los sujetos que yacen en esas fotos? ¿Puede haber sadismo en la mirada, voyeurismo obsceno, mirada indecente, hacia el dolor ajeno? ¿Cuál es su medida y cómo sellar el diagnóstico? La autora confesaba en su lejana reflexión a propósito del arte fotográfico la revolución íntima que en el Camino de Damasco de su vida fue la visión deslumbrante de unas imágenes que parecían remotas: “El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la revelación prototípicamente moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto –en fotografías o en la vida real– me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes de que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran meras fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía”¹⁰. Años después, en el ocaso de su propia

¹⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pp. 19-20. .

existencia, Sontag ve aumentar el riesgo de erosión de ese sentimiento con la repetición y la sobreexposición: “¿cuál es la prueba –se pregunta en las páginas finales de *Ante del dolor de los demás*– de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?”¹¹

Uno de los últimos textos de Sontag, demoledor contra la Administración Bush, como en sus mejores tiempos, nacía como reacción a la difusión de las turbadoras imágenes de humillación y tortura perpetradas por fuerzas norteamericanas sobre prisioneros iraquíes en la infausta prisión de Abu Ghraib creada por el tirano Sadam Husein. Su título, una filigrana respecto al de su libro, fue “Regarding the Torture of Others”¹². A la mecánica pornográfica, al juego sádico, a las muecas indecentes de los autores de los actos y, al propio tiempo, de las imágenes, se unía la obscenidad, el orgullo, del exhibicionismo y su difusión masiva.

IV

Ya no es posible evitar la pregunta que sigue a estos razonamientos. ¿Hay una imagen fijada en algún lugar (imaginario o real, archivado o inconsútil) para la víctima? ¿Cómo, al contemplar una fotografía, revisar un fragmento de película, observar y leer un cartel o ver al albur una fugaz noticia de los informativos de televisión concluimos, sin asomo de duda, que estamos ante una víctima? ¿Es acaso el dolor que exuda la imagen? ¿O quizá habla en nosotros un anhelo (indefectiblemente fallido) de empatía oceánica? Y esa imagen que parece captada con el corazón y llamada a hacernos vibrar de emoción, ¿ha cambiado a lo largo de la historia o la veían de igual modo nuestros antepasados de hace, pongamos por caso, cuarenta años? La conmiseración, la empatía, bien pueden surgir; nada, sin embargo, nos asegura que compartamos los mismos sentimientos de aquellos personajes encerrados en la cárcel del encuadre; menos garantizado tenemos todavía

¹¹ Sontag, *Ante el dolor...*, p. 120.

¹² Susan Sontag, “Regarding the Torture of Others”, *New York Times*, 23 de mayo de 2004.

que la visión y el afecto nuestros respondan de un impulso moral, ni siquiera que sean éticamente auténticos. La empatía no es ética si no es auxiliada, deshaciendo el encantamiento, por la razón. Los ejemplos ayudan a comprender.

El ghetto de Varsovia fue, desde su cierre casi hermético en octubre de 1940, objeto de miradas; miradas que quedaron congeladas y registradas en diversos soportes y que, a fecha de hoy, constituyen documentos sobrecogedores, tanto por lo que representan como por el futuro inmediato que se abate como presagio sobre ellos. Aun cuando las fotografías y las filmaciones habían sido rigurosamente prohibidas por la dirección de las SS, con Heinrich Himmler a la cabeza, ciertas operaciones de propaganda exigían la intervención de las llamadas Propaganda Kompanien (PK) que conculcaron la norma general. En la primavera de 1942, justo antes de comenzar las deportaciones a Treblinka, que llevaron al suicidio al presidente del Consejo Judío (*Judenrat*) del ghetto, Adam Czerkiakow, el ministro de Propaganda del Reich, Josef Goebbels, encargó el rodaje de un film que misteriosamente jamás llegó a exhibirse y que perduró en los archivos de la Defa hasta que Erwin Leiser y otros cineastas comenzaron a exhumarlo en los años sesenta poniéndolo en contacto con los relatos de los llamados *diaristas* del ghetto, el propio Czerniakow, Emmanuel Ringelblum y otros. El general Jürgen Stroop, encargado por Himmler de reducir a cenizas ese ghetto compuesto por 'judíos y bandidos' que habían osado sublevarse, se hizo acompañar de fotógrafos que atestiguaron cada fase de ese proceso de destrucción y, en su calidad de prueba indiscutible, fueron añadidas en complemento a su informe minucioso¹³. Corría el mes de abril de 1943.

Sin embargo, al lado de estas miradas oficiales, a su vez variadas, de la propaganda y de la prueba pericial, numerosos soldados esgrimieron fugazmente sus cámaras, contraviniendo las órdenes, ante los seres que pululaban por el ghetto: unas tal vez respondían a una suerte de turismo de guerra, otras se quisieron extrañadas, sin duda obscenas las terceras,

¹³ *The Jewish Quarter of Warsaw Is No More! The Stroop Report (Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!)*, traducción inglesa de Sybill Milton y edición facsímil alemana, Nueva York, Pantheon Books, 1979.

y, ¿por qué no?, algunas de ellas se quisieron denuncias. ¿Es razonable pensar que esas fotos llevan en sí impresa la marca de la mirada que las fundó? Y aquellos que vieron violada su escasa intimidad por esas máquinas incruentas, ¿inscribieron en esa huella duradera su temor? Pasadas décadas y establecidos con gran exactitud los grandes datos de la vida del ghetto, ¿no sigue resultando arriesgado leer los sentimientos de unos y otros, de los perpetradores de las imágenes y de aquéllos que fueron captados en sus redes de luz y sombra para siempre, como si fueran diáfananamente legibles para una angélica interpretación?¹⁴

Ardua cuestión es responder a estas preguntas, pero cualquiera que sea el destino, resulta imprescindible detener la mirada, la razón y el conocimiento histórico ante este material turbador, reparar en sus opciones de mirada, en la selección de sus objetos y el desprecio de otros (que, en ocasiones, asoman fugazmente a través de un encuadre cortado), en la reacción, apenas perceptible en un minúsculo gesto, de los sujetos que vieron repentinamente sorprendida su cotidianeidad por un fusil fotográfico empuñado, probablemente, por un hombre provisto del uniforme militar (Wehrmacht, SS...) que lo identificaba como dominador y ante el que las normas del ghetto obligaban a descubrirse con respeto¹⁵.

Todo esto es, insistimos, harto difícil, si no imposible, de desentrañar. Sea como fuere, su espíritu inquisidor alimenta el origen, desarrollo e investigaciones que subyacen a las conferencias, películas, imágenes y miradas que componen el presente ciclo.

¹⁴ El asunto es interminable, pero muchas de estas colecciones de imágenes fueron releídas años más tarde por sus autores, pretendiendo hacerlas pasar por testimoniales o incluso empáticas. Tal fue el caso de Heinrich Jöst. Véase la lectura crítica de fuentes que hace de su obra difundida cuatro décadas más tarde Daniel H. Magilow: "The Interpreter's Dilemma: Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs", in D. Batterick, B. Prayer y M. Richardson eds., *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, N.Y., Candel House, 2008.

¹⁵ Una interesante exposición metodológica sobre las preguntas que resulta imprescindible hacer a una fotografía se encuentra en Judith Levin & Daniel Uziel, "Ordinary Men, extraordinary Photos", *Yad Vashem Studies* 26 (1998), pp. 265-293.

V

De todo este proceloso tejido de miradas fue testigo el cinematógrafo. No lo fue en soledad, sino en compañía, es decir, en pugna abierta, en contraste, en complementariedad, con otras formas de visibilidad de su tiempo: la fotografía, la prensa ilustrada con sus dinámicos *photo-essays*, el cartel de propaganda y de denuncia... Su mirada, la del cine, fue, amén de testimonial, implicada, es decir, labrada por un diapasón que fue de la empatía a la perversión, de la frialdad documental a la aventura perversa. El sufrimiento humano fue su objeto, del mismo modo que lo habían sido tantos otros fenómenos; o quizá tuvo éste una especial relevancia. Logró así el cine desempeñar una compleja y no menos paradójica condición de cómplice y fiscal del nuevo catálogo de la aflicción humana. En sus ficciones, sus documentales y las imágenes captadas al azar por los operadores de noticiarios, el cine registraba una nueva galería de figuras del dolor que no casaban con la iconografía del sufrimiento humano inventariada en la sociedad occidental anterior. Heredero de la fotografía, desbordó las enciclopedias asentadas, al menos hasta la Revolución Francesa, por la mitología clásica y la tradición bíblica, que habían fijado los cánones perennes de la aflicción. En un proceso que arranca con las transformaciones sociales, militares, políticas y técnicas de la industrialización y alcanza la guerra moderna y los totalitarismos, un panorama nuevo acabó por imponerse en las sociedades desacralizadas. Y lo hizo al tiempo que una visibilidad nueva se imponía mediante el culto al presente y a la realidad circundante. Artistas, novelistas y técnicos no se hicieron de esperar. La experiencia de la Primera Guerra Mundial fue, en este sentido, deslumbrante y quizá de su flogonazo no nos hayamos liberado todavía.

Este ciclo de conferencias, films y textos se interroga por estos complejos fenómenos y repasa algunas de las más importantes figuras que, con la generalización de las guerras totales, irregulares y el consiguiente protagonismo de la población civil han invadido nuestro universo y atraen la atención, no sólo de historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, sino también de los organismos jurídicos y diplomáticos internacionales y de las organizaciones no gubernamentales. La radical transformación en el estatuto

del soldado tras la PGM, la reaparición oscura y desritualizada de la tortura cuando Occidente la creía definitivamente erradicada, el internamiento en campos de reagrupamiento o concentración, el bombardeo indiscriminado de ciudades abiertas, la evacuación, éxodo y exilio de no combatientes, las deportaciones, los atentados de masas son, entre otras, las piezas de un fresco del sufrimiento que acompaña nuestra existencia. Tales piezas se han transformado en iconos fácilmente reconocibles por generaciones enteras.

Pese a todo, los textos que siguen y las intervenciones y debates que suscitan afrontan una reflexión ética sin complejos, es decir, sin incurrir en el convencional e inane sentimentalismo hacia la víctima y su imagen. Y esto porque comprender es el más definitivo argumento que la sociedad humana posee para paliar en algo la aflicción humana; comprenderlo históricamente, analizar las imágenes

VI

El proyecto que aquí toma forma ha sido concebido en el marco de una investigación financiada por el Ministerio de la Presidencia del Gobierno al amparo de la Orden PREJ786/2010, de 24 de marzo (BOE del 29) y que lleva por título *Víctimas de la guerra civil y de la represión franquista: género, imágenes y experiencia* (209.1) y que tiene la Universidad de Valencia como sede. Y aun cuando su mosaico de víctimas y los conflictos sobre los que posa su atención son mucho más extensos que la guerra civil española, este origen, pensado entre Rafael Rodríguez Tranche y el autor de estas líneas cobra un sentido que merece la pena describir con brevedad.

Nuestra guerra tuvo un papel decisivo en la transformación de las guerras modernas hacia guerras totales. No enfrentó sólo a españoles, sino a las fuerzas que sostenían la tensión máxima del período llamado de entreguerras. La tecnología armamentística fue ensayada con aprovechamiento despiadado, la deshumanización del enemigo político se llevó a extremos hasta entonces insospechados. Pero, sobre todo, la actualidad internacional miró hacia nuestro país con una intensidad inigualada: las nuevas cámaras ligeras, unidas a las más tradicionales, se

llevaron a los frentes; los operadores de noticiarios brindaron al mundo entero esta grieta que –ya se sospechaba– era la cicatriz por la que se desangraría Europa; y, en lo que aquí nos concierne, las víctimas civiles, los no combatientes, fueron objeto recurrente de tantos y tantos objetivos y cámaras. Los bombardeos de ciudades abiertas, las huellas de la represión, las evacuaciones y éxodos masivos...: los ojos del mundo se formaron la primera idea de estos fenómenos a partir de material fotográfico, cinematográfico, cartelístico... venido de España. Siniestro legado, se dirá. Pero también una manera de constatar cuánto debe la iconografía del dolor a la guerra de España y cuánto nuestra civilización ha avanzado en setenta años en el camino oscuro del dolor humano causado por el propio hombre. Desde el primer conflicto mundial hasta la Camboya del ‘hermano número uno’, Pol Pot, desfilarán conflictos que dejaron huella. No son estos conflictos los que protagonizarán este libro y actividades¹⁶; lo serán las figuras del sufrimiento que la guerra española tuvo el dudoso privilegio de dejar impresas, pero también siniestramente ‘enriquecidas’, desbordadas y transformadas por otras: el soldado, el moro, el torturado, el refugiado, el emigrante...

No sería lógico acabar esta introducción sin mencionar algunos nombres que han contribuido a hacer posible esta reflexión que, ni que decir tiene, no concluye en estas páginas. En lugar de honor, la sensibilidad del MuVIM y de su director, Javier Varela, ante estos delicados (y, sin embargo, necesarios) asuntos de nuestro tiempo, pues entre los muros de este museo serán debatidos durante días sus puntos más espinosos. Igualmente, en conjunción necesaria, el Vicerrectorado de Cultura, Igualtat i Planificació de la Universitat de Valencia, el Instituto Interuniversitario de Desarrollo Social y Paz (IUDESP) de la Universitat Jaume I de Castellón y, en su nombre, a Eloísa Nos Aldás y Sofía Herrero, y la Valencian International University, con Rebeca Romero Escrivà como interlocutora. Igualmente, a Anna Aguado, Vicen Berenguer, así como al Institut Jean Vigo, de Perpignan, dirigido por Michel Cadé, por habernos permitido presentar el film *L'exode d'un peuple*, rodado por Louis Llech en el fatídico invierno de 1939 mientras fluían hacia el Sur de Francia mareas de víctimas españolas.

¹⁶ Ya lo fueron de un libro y actividad celebrada en el MuVIM hace unos años. Véase Vicente Sánchez-Biosca, *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MuVIM, 2007.



EL SOLDADO COMO VÍCTIMA

Vicente J. Benet

Universitat Jaume I

“...en la neurosis de guerra lo temido es, a fin de cuentas, un enemigo interno...”

Sigmund Freud (1919)

La Primera Guerra Mundial supuso un profundo cambio en la percepción social del soldado. Frente a las tradicionales virtudes del valor y el sacrificio, la imagen del combatiente moderno comenzó a presentar rasgos contradictorios, por no decir totalmente contrapuestos, al ideal heroico que había perdurado durante siglos. De hecho, la aceptación de la cobardía o del terror ante el combate comenzó a imponerse sobre las potentes voces ancestrales que reclamaban el sacrificio de la vida por la patria o la religión. De este modo, los modelos clásicos de la *areté*, la *virtus* o, simplemente, el honor del guerrero, se disolvían ante el nuevo reconocimiento de los límites humanos para dominar las emociones. Las primeras manifestaciones de este proceso de cambio se observan ya en precedentes como la Guerra de Secesión norteamericana o la Guerra de Crimea. Pero fue en el primer cuarto del siglo XX, y específicamente con la Gran Guerra, cuando se dio la

conjunción de una serie de factores decisivos para producirlo. Por un lado, los avances tecnológicos dieron paso a nuevos tipos de armamento con una terrorífica capacidad no sólo para la destrucción física, sino también psicológica de quienes eran sometidos a su castigo: los gases venenosos, las ametralladoras, la aviación, los carros de combate o los bombardeos indiscriminados de población civil, produjeron cifras de bajas nunca vistas antes además en fragmentos muy cortos de tiempo. También ocasionaron un sentimiento de vulnerabilidad y horror permanente que quedó reflejado en infinidad de testimonios de quienes los padecieron. Tanto los combatientes de las trincheras como la población civil estaban sometidos a la constante incertidumbre de un golpe devastador que podía provenir de un enemigo casi siempre invisible, incluso situado a decenas de kilómetros.

A esta sensación de temor se sumó otro elemento de similar importancia. La investigación desarrollada en sanatorios o gabinetes psicológicos desde finales del siglo XIX, y sobre todo durante las primeras décadas del siglo XX, fue construyendo una descripción de la psique humana adecuada a las necesidades de la vida moderna. La psiquiatría y posteriormente el psicoanálisis vinieron a definir el comportamiento humano de una manera novedosa. Y, precisamente, los trabajos de estas disciplinas emergentes alcanzaron tanto su madurez como un extendido reconocimiento social a lo largo del primer cuarto del siglo XX. Observados científicamente por los especialistas de la mente, el temor a la lucha o las reacciones asociadas a la experiencia traumática del campo de batalla pasaban a ser considerados como una patología para la que era posible encontrar una cura. En el caso que nos ocupa, el término empleado para acotarlo desde finales del XIX fue el de "neurosis de guerra". De este modo, en el contexto de la Gran Guerra, los hospitales se llenaron de este nuevo tipo de "heridos": los soldados traumatizados por la brutalidad de la apocalíptica guerra industrial. Si tenía suficiente suerte como para no ser acusado de cobardía y fusilado en el acto, el soldado derrumbado mentalmente pasaba a ser un neurótico de guerra, una víctima más del combate necesitada de tratamiento hospitalario. Consecuentemente, la herida mental, equiparada con la física, desvelaba un nuevo ámbito de la fragilidad humana ante los medios de destrucción de la técnica moderna. Para entender este proceso es

importante también otro elemento que ya fue señalado por Sigmund Freud en 1919 en una pequeña contribución a un congreso de especialistas en neurosis de guerra. Según Freud, un elemento particularmente importante en la irrupción de esta patología fue su vinculación a ejércitos formados por conscriptos y no por soldados profesionales¹. En otras palabras, gente que llevaba adelante sus vidas corrientes era transplantada, tras un escaso proceso de instrucción, a un escenario de destrucción previamente inimaginable. Una de las consecuencias era que la experiencia de la guerra producía un colapso que se manifestaba, entre otras cosas, en la imposibilidad de explicarla o razonarla ante aquellos que no la habían conocido directamente. Walter Benjamin fue quien teorizó ese colapso cuando reflexionaba sobre la transmisión de la experiencia vivida a través de la narración. Concretamente, el filósofo alemán observaba que los soldados que regresaban de la Gran Guerra manifestaban un rasgo particularmente revelador de la modernidad: el enmudecimiento, la incapacidad de legar algo de su experiencia a quienes pudieran escucharlos.

Pero, de manera complementaria a los factores que acabamos de mencionar, hay que tener en cuenta otros elementos vinculados a las formas narrativas y también a las estrategias de representación audiovisual en la nueva percepción social del soldado. La consolidación de la sensibilidad moderna ante el sufrimiento que podemos localizar en la Gran Guerra se debió también a la enorme difusión de imágenes (sobre todo ilustraciones y fotografías) que aparecieron de manera masiva en revistas y libros ilustrados del periodo. A pesar de la censura de imágenes fotográficas por las autoridades civiles y militares, la aparición de restos humanos destrozados (habitualmente de soldados enemigos) en las portadas o en postales de difusión masiva se fue haciendo cada vez más frecuente desde el inicio de la guerra. También la cartelística cumplió un papel importante en estos procesos. Por ejemplo, las imágenes que explotaban la figura patética del soldado agonizante, a veces componiendo una *pietà*, fueron frecuentes en las apelaciones al reclutamiento de voluntarios dispuestos a vengar a los compatriotas caídos. Sin embargo, poco a poco

¹ Sigmund Freud, "Introducción al simposio sobre la neurosis de guerra" (CXI, 1919) en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, t. VII, p. 2543.

esas imágenes patéticas fueron haciéndose más complejas y llegaron a equiparar a combatientes de los bandos enfrentados, incorporando incluso la provocadora idea del "enemigo ambiguo"², otro ser humano compasivo asistiendo al soldado agonizante en sus últimos momentos. Igualmente, las imágenes fotográficas de las víctimas destrozadas se fueron fusionando en las publicaciones ilustradas, más allá de la nacionalidad que se pudiera distinguir entre los jirones de sus uniformes. La idea de igualar a los soldados como víctimas universales, independientemente del lado en el que lucharan, se convirtió en un tema bastante habitual. También de la propaganda de organizaciones como la Cruz Roja, cuya labor, indiferente a los bandos y a las fronteras, guiada por un ideal humanista, se condensa, por ejemplo, en una muy difundida imagen alegórica representando a una matrona de tamaño sobrehumano que acoge en su seno a un soldado herido y dibujado a menor escala. De manera semejante, la escena de dos soldados de bandos opuestos, uno de ellos agonizante, reunidos en una trinchera de la que no pueden escapar y descubriendo los rasgos comunes que les equiparan como seres humanos es una de las más recurrentes del cine o la literatura desde mediados de los años veinte. Es un momento central, por ejemplo, en una de las novelas más influyentes y leídas de la posguerra, *Im Westen nichts Neues* (*Sin novedad en el frente*, 1929) de Erich Maria Remarque, igualmente resaltada con eficaz dramatismo en la adaptación filmica de Lewis Milestone (*All Quiet on the Western Front*, 1930). En cualquier caso, estas apelaciones a la humanidad más allá de las diferencias nacionales ya estaba presente en novelas y en exitosos filmes anteriores, como *The Big Parade* (*El gran desfile*, King Vidor, 1925).

A lo largo de los años veinte se produjo el proceso colectivo de duelo en Europa que fue esencial en la victimización del soldado. Casi cada pequeña localidad de los países contendientes dedicó un monumento, un espacio en su cementerio o una capilla en su iglesia para conmemorar a los caídos locales. La variedad de formas y motivos alegóricos o simbólicos en estos lugares de memoria era abundante. Incluso, en ocasiones, los monumentos mezclaban confusamente elementos procedentes de la alta cultura o de

² David Perlmutter, *Visions of War*, Nueva York, St. Martin's Griffin, 1999, p. 146.

la tradición religiosa con la cultura de masas³. Pero en la mayoría de los casos, la iconografía vinculada a la lista de nombres de los caídos apelaba a un sentimiento universalista de catástrofe que ya nada tenía que ver con el entusiasmo nacionalista y agresivo de las multitudes que se lanzaron a la guerra en el verano de 1914. Junto con los lugares de memoria, las liturgias civiles conmemorativas se hicieron también frecuentes en aniversarios y fechas señaladas. De este modo, al tiempo que se extendía este proceso público de duelo, el silencio de los primeros momentos comenzó a disolverse y a dar paso a un torrente de testimonios, de obras literarias, cinematográficas o también de libros con recopilaciones de fotografías, que transmitían una imagen nada gloriosa de la guerra. Más bien incidían en el absurdo del sacrificio de los jóvenes arrastrados a ella.

Uno de los ejemplos más destacados y tempranos lo constituye el libro de fotografías publicado por Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* (*Guerra a la Guerra*, 1924). Significativamente, su autor había rechazado incorporarse a filas, por lo que fue encarcelado tras un breve paso por una institución mental. Convencido pacifista de ideales anarquistas, su libro fue publicado en distintos idiomas y tuvo un éxito considerable. En él mostraba imágenes de soldados horriblemente mutilados. Las imágenes estaban acompañadas por breves pies de foto en distintos idiomas que denunciaban, en ocasiones con provocadora ironía, los tópicos políticos y los eslóganes patrióticos que habían acabado por conducir al matadero a todos esos hombres. Con la intención de construir un panfleto en defensa de la paz, el uso de imágenes de los mutilados buscó tanto el horror como la compasión del lector ante esas víctimas. Pero hay que señalar que no fue ésta la única imagen de la guerra que acompañó el proceso de duelo desde este tipo de publicaciones. También se dieron visiones más neutras, planteadas desde una perspectiva pretendidamente objetivista, que reflejaban la guerra como producto de la transformación de la técnica moderna y la aparición de un nuevo tipo de hombre sometido a ella. Esta fue, por ejemplo, la desarrollada por Ernst Jünger en sus libros de recopilaciones fotográficas *Das Antlitz des Weltkrieges* (*El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los*

³ Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 92-93.

soldados alemanes, 1930) o *Hier spricht der Feind (Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios*, 1931)⁴. También en ellos aparecen ocasionalmente las imágenes estremecedoras de la muerte en las trincheras. Pero lo hacían dentro de una visión panorámica, entremezcladas con las imágenes abstractas de las perspectivas aéreas, las instantáneas fugaces de las tropas en plena lucha, momentos cotidianos de traslado o de descanso, de explosiones, o de paisajes en los que se desparramaban despojos de la batalla... Al mismo tiempo, los pies de foto asumían un tono fundamentalmente descriptivo, alejado de la apelación emocional. Jünger proponía, en suma, un uso de las imágenes deshumanizado que, en vez de promover la emoción, el horror o el shock, se encontrara “más allá de la moral y la compasión”⁵.

Si el libro de Friedrich acudía a fotos impactantes para producir de manera inmediata una reacción directa en el lector, Jünger manipulaba y seleccionaba las fotos con la distancia del cronista que intentaba revelar una nueva situación del hombre ante la técnica. En cierto modo, la distancia entre los dos libros sobre la Gran Guerra plantea un conflicto, asociado a partir de ese momento, a la construcción de la imagen del soldado como víctima. Por un lado, la apelación a lo emocional para reclamar en el consumidor de los productos culturales una *empatía*. Por otro lado, la constatación de una transformación de lo humano, vinculada al avance de la técnica, que se plasma en su *cosificación*. La llamada Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) que se convierte en un referente estético durante esos años tiene que ver con esta actitud. Integra en su nombre precisamente ese proceso de cosificación (*Sachlichkeit*) de lo humano que se relaciona directamente con la experiencia del horror de la Primera Guerra Mundial y el desarrollo de la sociedad de masas. De hecho, en sus recuerdos del Berlín del periodo de entreguerras, Elias Canetti describe de manera elocuente esta situación observando la vida cotidiana de las gentes con las que se topa por las avenidas de la metrópolis moderna: “uno se movía en un caos

⁴ Para un análisis de ambos libros, en relación también con la obra de Friedrich, véase Nicolás Sánchez Durá (ed.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de València, 2000.

⁵ Enrique Ocaña: “Fotografía, guerra y dolor” en N. Sánchez Durá (ed.), *ibidem*, p. 62.

que, pese a todo, parecía inconmensurable. Diariamente surgía algo nuevo y arremetía contra lo antiguo, que sólo tres días antes había sido nuevo. Las cosas flotaban como cadáveres a la deriva en ese caos, al tiempo que la gente se cosificaba. Y aquello se llamó Nueva Objetividad. Difícilmente hubiera podido expresarse otra cosa tras los prolongados gritos de auxilio del expresionismo. Y sin embargo, ya fuera que aun gritasen o que estuviesen cosificados, todos sabían vivir bien⁶. Ambos elementos, el “grito” y la “cosificación”, son reconocibles en constante tensión en las grandes obras de la cultura de masas del periodo. Su combinación será, determinante en este proceso de victimización del soldado característico del periodo de entreguerras.

La tensión entre la empatía que reclama el grito humanista y la cosificación del pensamiento técnico se encuentra presente sin duda en los productos literarios de los autores de renombre que cubrieron el conflicto. John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Robert Graves, Blaise Cendrars o Henri Barbusse son sólo unos pocos de los escritores que fueron novelando retrospectivamente sus experiencias personales en los campos de batalla y que pusieron en evidencia esta tensión. Pero, además de este tipo de novelas, aparecieron también una enorme cantidad de relatos testimoniales escritos por soldados anónimos que querían hacer llegar sus vivencias a un número cada vez más ávido de lectores en busca de esas emociones. No hay que olvidar que la Gran Guerra fue la primera en la que gran parte de los combatientes sabían leer y escribir. A lo largo de los años 20, sus relatos dieron lugar a un inmenso corpus que comenzó a ser sistematizado en las primeras recopilaciones de testimonios. Una de las más significativas fue la llevada a cabo por Jean Norton Cru, un excombatiente que durante años se dedicó a clasificar críticamente los escritos de sus camaradas. Norton Cru dejó constancia de su proceso de análisis y organización de todo este material en su libro *Témoins*, aparecido en 1929. En realidad, Norton Cru aplicaba el pensamiento técnico en el proceso de archivo para organizar y depurar ese gesto melodramático implícito en muchas de las experiencias narradas. Así, Norton Cru observaba que en muchos de los testimonios

⁶ Elías Canetti, *La antorcha al oído*. Madrid, Alianza/Muchnik, 1984, p. 305.

había una visión literaturizada de la experiencia, a veces cruzada con las novelas que habían sido tan populares durante esos años. Por lo tanto, se centró en desvelar y depurar esas visiones de lo que él denominaba la “guerra melodramática”, plagada de fantasías de cargas a la bayoneta y lucha cuerpo a cuerpo inventadas por los autores⁷. Se hacía necesario por lo tanto un proceso de clasificación orientado por un criterio de disciplina intelectual con una dimensión ética: la reconstrucción minuciosa de los acontecimientos partiendo de lo más cotidiano para llegar a la precisión del espacio y del tiempo en el que ocurrieron los hechos. También el conocimiento de los condicionantes en la percepción de los mismos, expurgados en la medida de lo posible de toda invención o ficcionalización. Una de las consecuencias inmediatas de esta expurgación revelaba una realidad que poco tenía que ver con esos planteamientos apasionantes y melodramáticos en la vida del soldado. Incluso desde la perspectiva de la experiencia de la batalla, revelaba de manera fehaciente los límites de percepción por los protagonistas de llevarla a cabo, siempre sometidos a lo que Cru denominaba la “paradoja de Stendhal.” Como Fabrice del Dongo, participaban en la lucha sin percibir más que fragmentos incomprensibles de un panorama general al que no podían tener acceso. En cierto modo, podríamos comparar esas memorias fantaseadas a las fotografías falsas de batallas que también se hicieron populares durante la guerra y que eran difundidas en revistas o postales. Dado que los medios técnicos de la fotografía o del cine en esos momentos hacían casi imposible que se pudiera tomar imágenes auténticas de combates, los hechos eran recreados y escenificados habitualmente en la retaguardia por tropas de la reserva. También esa recreación imaginaria podía ser resultado de una fabricación en el estudio a través de la superposición de diferentes negativos, como la que hizo el fotógrafo australiano Frank Hurley en su recreación de los combates alrededor de Ypres. El interés de estas imágenes, igualmente melodramáticas, no era otro que hacer perceptible, o mejor dicho, visible, el momento más impactante de la guerra para los ojos de esos consumidores de emociones.

⁷ Jean Norton Cru, *Du témoignage*, París, Éditions Allia, 1997, p. 99.

Pero es en el cine pacifista de la posguerra donde encontramos la mejor muestra de esa tensión entre la empatía hacia el sufrimiento y la cosificación de lo humano, gracias a la naturaleza y las posibilidades expresivas del medio. No debemos olvidar que es en el contexto de la Primera Guerra Mundial cuando llegan a su madurez los mecanismos de integración narrativa en el cine de Hollywood, el más influyente ya en aquel momento a escala internacional. Estos mecanismos, minuciosamente explorados a lo largo de la primera década del siglo, permitían que el espectador proyectara sus afectos y emociones en la sucesión de imágenes fragmentadas que componen un filme gracias, sobre todo, a las fórmulas y convenciones adaptadas del melodrama teatral, de los folletones y de otros modelos narrativos de la literatura de masas del siglo XIX. Las grandes películas del más importante forjador de esta propuesta estilística, David W. Griffith, coinciden cronológicamente con el momento que nos ocupa: *The Birth of a Nation* se estrenó en 1914, *Intolerance* en 1916, *Hearts of the World* en 1918. Ambas muestran la máxima madurez de estas fórmulas. Al mismo tiempo, en el año en que se realizó *Intolerance*, el psicólogo de Harvard Hugo Münsterberg reflexionaba, en su libro *The Photoplay: A Psychological Study* sobre el modo en que el cinematógrafo se apropiaba de una dimensión fenoménica de la realidad para traducirla en emoción: "La photoplay nos explica una historia humana mediante el dominio de las formas del mundo exterior, esto es, el espacio, el tiempo y la causalidad, ajustando los acontecimientos con las formas del mundo interior, esto es, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción"⁸.

Esta fórmula emotiva y melodramática fue esencial también en la construcción de la imagen del soldado como víctima por el cine centrado en la Gran Guerra. Por supuesto, estaba ya presente en las películas rodadas durante el conflicto, como *Civilization* (Thomas Ince, 1916), *Intolerance* o *Hearts of the World*. Incluso llegó a plantearse al límite del horror en *J'accuse* (Abel Gance, 1918), con la imagen de docenas de soldados levantándose de sus tumbas en una espeluznante escena final. Pero en esos filmes todavía estaba presente, incluso de manera dominante,

⁸ Citado por Robert Stam, *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós, 2001, p. 45.

la concepción del personaje singular y heroico que focalizaba la atención del espectador. Investido de los rasgos clásicos de la *areté* y concitando la identificación emocional, su presencia suponía la pervivencia del rol tradicional filtrada por las nuevas convenciones de los productos culturales de masas. Entre ellos, por supuesto, no faltaba tampoco una clara definición entre representantes del bien y del mal. Sin embargo, en el proceso de duelo de los años veinte, el cine pacifista construyó un modelo alternativo a través de la disolución de los rasgos más característicos de la figura heroica. El modo de conseguirlo fue a través de una doble estrategia: por un lado, construyendo un protagonismo colectivo, sobre todo a través del pelotón de soldados como microcosmos social, en el que el personaje central actuaba como síntesis y reflejo de quienes le rodeaban. Esa orientación permitía una visión compleja de las relaciones y las motivaciones de los personajes del mismo grupo que, además, ponía en cuestión los planteamientos que mostraban los conflictos bélicos como un enfrentamiento de bloques homogéneos representando el “nosotros” y el “ellos”.

Por otro, resaltando el proceso de mediación técnica producido por el propio aparato cinematográfico a la hora de reflejar el drama humano de la guerra. Aunque su finalidad era totalmente distinta, coincidía con las premisas de los libros fotográficos de Jünger. El cine pacifista utilizaba también una visión cosificada de lo humano a través de la visión mecánica de la cámara:

“la fotografía se halla fuera de la zona de la sentimentalidad. Posee un carácter telescópico; se nota que el proceso es visto por un ojo insensible, invulnerable. Retiene tanto a la bala en su trayectoria como al ser humano en el instante en que la explosión lo despedaza. Ese es nuestro modo peculiar de ver y la fotografía no es otra cosa que un instrumento de esa especificidad nuestra. Resulta notable el hecho de que en otras áreas, como por ejemplo, la de la literatura, aún sea tan poco visible esa especificidad; pero no hay duda de que si aún cabe aguardar algo de la literatura, como de la pintura, la

descripción de los más sutiles procesos psicológicos será sustituida por una especie nueva de relato exacto, objetivo”⁹.

En este sentido, una de las escenas más célebres de la película de Lewis Milestone *All Quiet on the Western Front* equipara, de manera ejemplar, la mirada de un soldado en la trinchera disparando una ametralladora con la posición de la cámara desde la que se hace visible la batalla para el espectador. Cuando los soldados enemigos corren hacia el primer término del campo, caen abatidos en oleadas. Su desplome hace coincidir el movimiento horizontal de la ametralladora disparando sin cesar con un desplazamiento panorámico de la cámara. Este efecto sitúa en el mismo nivel ese carácter “insensible e invulnerable” de los dos instrumentos técnicos, en este caso tanto del arma como del aparato tomavistas. Al mismo tiempo, los cuerpos cayendo de manera sincronizada construyen una coreografía que corresponde de manera precisa a esa tensión entre la empatía emocional y la cosificación que vimos en los precedentes literarios e iconográficos de los años veinte¹⁰.

Todavía de manera más explícita podemos encontrar esta tensión en el planteamiento de la otra gran película pacifista de la posguerra, *Westfront 1918* de G. W. Pabst (1930), basada también en una novela sobre la experiencia de los soldados alemanes en el frente que alcanzó cierta repercusión en Alemania: *Vier von der Infanterie* de Ernst Johannsen. En el momento más intenso de la batalla con la que se cierra el filme, la cámara deja que los personajes se pierdan entre los fogonazos y el humo, permaneciendo en emplazamientos fijos, un tanto lejanos y registrando la interminable sucesión de explosiones, la irrupción de tropas y de carros de combate cruzando el espacio o simplemente el campo vacío. Sobre esa imagen abstracta, se superpone el martilleante sonido de las balas o al atronador bombardeo de la artillería. Las imágenes no dirigen la atención del espectador hacia nada específico ni pretenden enfatizar el dramatismo de un momento concreto. El montaje apenas actúa para destacar o componer

⁹ Ernst Jünger, *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquets, 1995 (original 1934), p. 72.

¹⁰ He planteado un análisis detallado de la escena en Vicente J. Benet, “Reimaginar el frente: la retórica cinematográfica del pacifismo” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 2007, pp. 12-39.

el movimiento de los personajes. Todo resulta confuso, indefinido. A estas tomas se refería Siegfried Kracauer del siguiente modo: “Una de las tomas más repetidas es la árida franja de terreno frente a las líneas alemanas. Su vegetación consiste en cercos rotos de alambre de púa, separados del cielo por nubes de humo o por impenetrable niebla. Cuando, por una vez, la niebla se disipa, filas de tanques emergen del vacío y llenan sucesivamente el cuadro. El campo árido es el paisaje de la muerte, la tierra de nadie, y su presencia permanente sólo expresa lo que sufren esos prisioneros del limbo gris”¹¹. Alejada de cualquier registro emocional, o de empatía, la batalla aparece mostrada como ese limbo gris en el que los hombres, las máquinas y los estallidos aparecen nivelados como parte de un mismo proceso mecánico de destrucción. La distancia a la que se mantiene al espectador de las reacciones humanas apoya la idea de cosificación que equipara a los soldados con las armas y los instrumentos de la técnica. Incluida, claro está, la cámara cinematográfica.

Este discurso nivelador aparece contrarrestado por la apelación emocional para permitir la entrada del espectador en la historia y, consecuentemente, para trasladar eficazmente el mensaje pacifista. *Westfront 1918* es un filme particularmente contenido en la elaboración de las situaciones dramáticas, aunque en ocasiones disponga para el espectador escenas que rompen con las expectativas más convencionales desde el punto de vista narrativo. Por ejemplo, en una de ellas Karl, el soldado protagonista, vuelve de permiso a su ciudad natal y descubre que su esposa mantiene relaciones sexuales con un empleado de la carnicería local a cambio de asegurarse algo de comida. La escena en la que Karl les sorprende juntos se resuelve con un anticlímax algo desconcertante de acuerdo con las expectativas del espectador según las convenciones del melodrama, con el personaje vencido por una apatía que le aleja del patetismo y las emociones exacerbadas. Esta actitud se corresponde igualmente con el tono antiheroico en el dibujo de los distintos personajes del pelotón protagonista en las escenas de batalla.

¹¹ Siegfried, Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 219

Sólo al final, en el momento en el que la tesis del filme debe enunciarse con mayor elocuencia, las emociones y la empatía emergen de la manera enfática para presentar definitivamente a los soldados como víctimas. Un momento culminante es el de la muerte de Karl en el hospital de campaña. Su expresión agonizante en primer plano es subrayada por la iluminación del filme a través del uso de unas sombras que perfilan su rostro. En el momento en el que expira, un cambio de intensidad en la luz acentúa esas sombras que avanzan por el rostro y lo vuelven a perfilar hasta darle la apariencia prácticamente de una calavera. Este efecto visual alegórico se apoyará a continuación con otro de tipo narrativo y de naturaleza claramente melodramática. Un soldado francés, también herido, ocupa la litera situada al lado de la de Karl. Sin apercibirse de que este ya ha muerto, le toma de la mano e inicia una alocución humanista sobre la hermandad de los soldados-víctimas más allá de las guerras. El título final, "ENDE?!" apela al espectador a dirigir ese trabajo emocional hacia un posicionamiento político.

Marcando la transición entre la abstracción de la representación de la batalla y la apelación de las emociones en la escena final de la muerte de Karl, existe, sin embargo, una escena tremendamente poderosa que nos diseña un espacio que rebasa los dos mecanismos que he descrito hasta ahora, así como de la finalidad pacifista del filme. El teniente de la compañía a la que pertenece el pelotón de soldados alemanes, un personaje que había tenido una escasa relevancia en la trama narrativa, se yergue de entre los muertos al final de la batalla totalmente enajenado y grita, desde el abismo de la locura, un alarido estremecedor que comienza a repetir incesantemente. Ese grito, que parte de los cadáveres amontonados, sigue reverberando en el hospital al que es trasladado hasta que finalmente se derrumba en estado de shock. En cierto modo, el recurso apunta hacia ese lugar en el que, como decía Benjamin, se colapsaban las palabras y las hacía inútiles para transmitir la experiencia. Más allá de la cosificación o de la empatía, el soldado encuentra la expresión más rotunda de su papel como víctima en ese alarido que desborda lo humano.

La imagen de la víctima, llevada casi hasta el delirio, encontró una articulación política decisiva a lo largo de los años treinta. Tanto el nazismo como el fascismo se nutrieron de las liturgias a los caídos en la Gran Guerra para construir un imaginario victimista que, partiendo de los soldados muertos, se extendía hasta toda la nación. Desde las víctimas del pasado, apuntaron la construcción de un futuro asentado sobre la reconstrucción del poderío militar que les devolvería la grandeza perdida. Y de la figura de la víctima se volvió a construir una nueva figura heroica que, en cualquier caso, poco tenía que ver con los valores clásicos. El fascismo necesitaba que "todo el mundo fuera educado como un héroe"¹², pero se trataba de héroes, parafraseando a Erich Fromm, vinculados a un culto necrófilo en el que se fundieron tanto los líderes políticos fascistas como las masas que les seguían. Muchos de ellos encontraron el más apropiado altar para el sacrificio en una nueva guerra mundial todavía más devastadora que la anterior.

¹² Mark Neocleous, *The Monstrous and the Dead: Burke, Marx, Fascism*. Cardiff, University of Wales Press, 2005, p. 91.



**LA IMAGEN DEL DOLOR EN EL INMIGRANTE:
LAS UVAS DE LA IRA, DE STEINBECK A FORD**

Rebeca Romero Escrivá

Universidad Internacional Valenciana (VIU)

Cuando hablamos de dolor, podemos referirnos a un género especial de sensación aflictiva, transmitido por las fibras nerviosas y reconocido por el propio paciente, de una o varias partes del cuerpo, motivado por una causa interna o externa; o bien aludir a un sentimiento de pena, congoja, aflicción, sufrimiento, angustia, tribulación; a “cualquier experiencia física o mental desagradable para el que la sufre... No es sólo un mal inmediatamente reconocible, sino una ignominia imposible de ignorar... [que] reclama insistentemente nuestra atención. Dios susurra y habla a la conciencia a través del placer, pero le grita mediante el dolor: es su megáfono para despertar a un mundo sordo”¹. Es esta segunda acepción, como diría C. S. Lewis, la que plantea realmente el problema del dolor. El problema del dolor, para Lewis, tiene sentido en el marco de la fe cristiana, puesto que el cristianismo no resuelve dicho problema, sino que lo crea: el dolor derivado de la imperfección de la criatura frente al creador. La imperfección en el cristiano se hace manifiesta en su conciencia del pecado. El dolor, por tanto, tiene sentido en el cristianismo con vistas a la redención. La curación o salvación puede venir a través de las tribulaciones o sufrimientos. El

¹ Véase C.S. Lewis, *El problema del dolor*, Madrid, Rialp, 2001, pp. 93 y ss.

sufrimiento puede ser una advertencia para el cristiano que se ha apartado de Dios, cuya vida estaría, por tanto, descentrada. Para el creyente, para un lector fiel a la letra de la Biblia, no es el hombre, sino Dios, el que está en el centro de todo. La visión de un mundo centrado en Dios obliga a alterar las categorías con las que estamos acostumbrados a vivir. La naturaleza, como sabemos, no es el punto de partida de la experiencia de la fe cristiana. Y una sociedad en que la fe ha dejado de ser el marco común de convivencia puede confundir antes que guiar al cristiano. Como dice Lewis, el cristiano advierte su equivocación cuando nota que ha entrado a formar parte de una compañía más elevada. El camino de esa elevación no tiene que estar exento de dolor; más bien el dolor se vuelve una condición de la ascensión. Lewis dice que el sufrimiento opera de diversos modos. Este sería uno de ellos.

Por otro lado, la pobreza como resultado de los cambios ocurridos en la sociedad no es un problema en primera instancia para el cristiano. El cristiano no persigue enriquecerse, sino salvarse, de ahí que la salvación de los ricos sea un misterio para los mismos discípulos de Jesús y quede librada a la omnipotencia divina. Recordemos que lo que llevó a los puritanos a América, los primeros inmigrantes, no fue el afán de prosperidad material, sino la perspectiva de la salvación. El desafío de construir “una ciudad en lo alto de la colina” remitía sobre todo a la integridad del espíritu. El cambio de los tiempos, desde la llegada de los primeros peregrinos en el siglo XVII hasta las oleadas de inmigrantes depauperados a las costas americanas en los siglos XIX y XX, habría implicado una transformación de los objetivos perseguidos colectivamente. Hay que subrayar que esos objetivos quedaron famosamente expresados, si nos atenemos a la letra impresa, en los documentos fundamentales de la tradición americana, la Declaración de Independencia y la Constitución. Estos documentos, cuyo fundamento es la autoridad trascendental del pueblo para gobernarse a sí mismo, fueron textos políticos que han fijado ideales irrenunciables para sucesivas generaciones de americanos. La verificación de los ideales sería imposible por definición, pero la admisión de ideales en un proyecto de vida en común proporcionaría una oportunidad de mejora que no habría podido sustraerse al experimento americano. La expectativa de salvación, aun disminuida como esperanza de mejora de las condiciones de vida, no

habría desaparecido por completo del horizonte de los nuevos colonos. No en vano los americanos han reclamado la herencia de los Padres Peregrinos. En el terreno literario, esa reclamación se haría visible en la deuda persistente de la literatura americana con la Biblia.

Para hablar de la figura del inmigrante como víctima de un sistema despersonalizado de explotación de la tierra en las *Las uvas de la ira* (*Wraupes of Wrath*, 1940) de John Ford, tiene sentido rescatar el sustrato bíblico de la novela homónima de John Steinbeck en que se inspira la película. *Las uvas de la ira* es más que un texto de denuncia social: trata de alcanzar un valor simbólico, relacionado con el carácter eutópico (referido al buen lugar, la mejora de las condiciones de vida y trabajo, la búsqueda de la felicidad) que ha marcado la experiencia americana. El propio Steinbeck declara: "He puesto por escrito lo que amplias capas de nuestra sociedad hacen y buscan, y simbólicamente lo que todo el mundo en cualquier tiempo hace y busca. Esta emigración Okie es, simplemente, la manifestación o signo externo de esa búsqueda"². La familia Joad, protagonista de la historia de Steinbeck, compuesta por tres generaciones de campesinos de Oklahoma (los abuelos, los padres, el tío John, y los hijos Tom, Noah, Rosasharn, Al, Ruthie y Winfield), víctima de la sequía y las tormentas de polvo, de la mecanización de las tareas del campo y de los prestamistas que embargan sus tierras, materializa la determinación y perseverancia en el éxodo que emprenden a través de la carretera 66 para llegar al fértil valle californiano de San Joaquín. Los Joad, por tanto, representan una de tantas familias oprimidas en su ardua búsqueda de la felicidad.

Las uvas de la ira es una novela de denuncia que presenta el sistema capitalista en toda su crudeza (los grandes monopolios y sus terratenientes, la explotación de los trabajadores inmigrantes, la acumulación obscena de beneficios de la banca, la complicidad de los políticos), pero no pasea simplemente el espejo a lo largo del camino con el fin de desembocar en un panfleto de propaganda política o en un tratado sociológico sobre la realidad de los años 30, sino que muestra desde un punto de vista ético,

² Cit. en Jackson J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer. A Biography*, Nueva York, The Viking Press, 1984, p. 387.

a través de personajes que resultan tipos humanos inolvidables, que los problemas a los que se enfrentan los inmigrantes —como una caja de resonancia de toda la época— son también una expresión del más antiguo dolor humano, que es el que se produce cuando los hombres se comportan injustamente, y pone así de relieve los defectos y las insuficiencias que desvirtúan la percepción de los ideales americanos.

La raíz bíblica del dolor en Las uvas de la ira de John Steinbeck

La primera mención de este más antiguo dolor humano la tenemos en el título de la novela. La frase —empleada para simbolizar la condición precaria y el triunfo final del hombre común sobre los males de la Gran Depresión— está extraída del poema de Julia Ward Howe, *The Battle Hymn of the Republic*, un texto que muestra la connotación religiosa de la lucha por la libertad política:

Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord:
He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored;
He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword:
His truth is marching on.

Además de ser un himno patriótico, cuyo canto trascendió sus orígenes —dado que ha servido a propósitos muy distintos, ya que identifica la guerra no como un esfuerzo nacional a fin de preservar la Unión, sino como una guerra santa para liberar al esclavo—, *The Battle Hymn of the Republic* también es una alabanza a Dios, como afirma William G. Mc Loughlin, “un himno milenarista que resurge y una oda a la libertad... [que] funde en una brevedad armoniosa y elocuente la convicción del Nuevo Mundo de que ésta es la tierra elegida, de que los norteamericanos son el pueblo elegido de Dios y que el bien habrá de triunfar, a la postre, sobre el mal”. Y añade más adelante: “Expresa, también, algo de la rectitud moral y la militancia del Antiguo Testamento que ha sido parte del punto de vista estadounidense desde los días en que los puritanos acaudillados por John Winthrop decidieron hacer de Nueva Inglaterra una Ciudad sobre una

colina”³. La letra del himno en su primera estrofa de por sí hace referencia al pasaje bíblico del Apocalipsis (Revelación 14: 18-19) que apela a la justicia divina y a la liberación de la opresión en el juicio final:

Salió otro ángel de junto el altar, el que controla el fuego, y dijo a grandes voces al de la hoz afilada: Mete la hoz afilada y vendimia las uvas de la vid de la tierra, pues los racimos están maduros. / El ángel metió la hoz en la tierra y vendimió la vid de la tierra y echó las uvas en el lagar grande de la ira de Dios.

Steinbeck se refiere a este pasaje bíblico en el capítulo 25 de su novela, en el que describe la destrucción de las cosechas que los propietarios californianos llevan a cabo para evitar que descendan los precios de venta en el mercado, en vez de dejar que sirvan de alimento a las familias de granjeros expropiados de sus tierras, provenientes de estados del este (Oklahoma, Nebraska, Kentucky, Alabama), convertidos ahora en hordas de inmigrantes hambrientos, víctimas de un sistema económico inmisericorde:

La gente viene con redes para pescar en el río y los vigilantes se lo impiden; vienen en coches destartalados para coger las naranjas arrojadas, pero han sido rociadas con queroseno. Y se quedan inmóviles y ven las patatas pasar flotando, escuchan chillar a los cerdos cuando los meten en una zanja y los cubren con cal viva, miran las montañas de naranjas escurrirse hasta rezumar podredumbre; y en los ojos de la gente se refleja el fracaso; y en los ojos de los hambrientos hay una ira creciente. En las almas de las personas las uvas de la ira se están llenando y se vuelven pesadas, cogiendo peso, listas para la vendimia⁴.

³ Véase Daniel J. Boorstin (ed.), *Compendio histórico de los Estados Unidos. Un recorrido por sus documentos fundamentales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 311.

⁴ Véase John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 480.

En la novela de Steinbeck la ira deja de ser divina para pasar a ser humana⁵. La cita conserva el carácter profético de un cambio revolucionario, consecuencia del dolor infligido a los inmigrantes pobres, tal como reitera el escritor en otro lugar: “A California o a cualquier parte... cada uno será el director de su propio desfile de dolor y agravios, marcharemos con nuestra amargura. Y un día los ejércitos de amargura desfilarán todos en la misma dirección. Caminarán todos juntos y de ellos emanará el terror de la muerte”⁶. La rebelión, como causa de la injusticia social, por tanto, está motivada por el propio dolor, que abre los ojos al pueblo poseedor de la verdad. Lewis expresaría esta cualidad del dolor del siguiente modo: “El dolor quita el velo y coloca la bandera de la verdad en la fortaleza del alma rebelde”⁷. El velo de la familia Joad es el de creer que California es una tierra que mana leche y miel, que ofrece a los americanos trabajo en abundancia y la posibilidad de vivir en un clima eternamente primaveral en la ansiada casita blanca que querrían comprar. El peregrinaje interno de los personajes, por tanto, estará determinado por el desengaño. En palabras de Juan José Coy, “esta América pobre que deambula en continuo contraste con la América opulenta que se entrevé como de pasada en tantas páginas de la novela, estos agricultores trashumantes que, como ganado, siguen el sendero más corto en busca de mejores pastos en los que poder sobrevivir, van a empezar a cuestionarse, a fuerza de darse golpes contra la pared del Poder, qué es América, qué significa vivir en un país libre si la única libertad que les queda es para morirse”⁸.

El dolor del desengaño, de la anagnórisis, del reconocimiento de la verdad —que no existe un lugar para ellos donde refundar su hogar,

⁵ Respecto a la transformación de la ira divina en humana, merece la pena recordar la evolución que sufre el personaje de Casy en la novela, de predicador a agitador político. Casy reacciona ante la injusticia social convirtiéndose en portavoz de los desvalidos. Su discurso político, sin embargo, conserva el acento religioso. Justo antes de morir a manos de un grupo armado, autonombado para el mantenimiento de la ley y el orden, que intenta aplacar una huelga, Casy recuerda evangélicamente a sus asesinos: “No sabéis los que estáis haciendo”. *Ibid.*, p. 528. Cf. con p. 474.

⁶ *Ibid.*, p. 156. Véanse también las pp. 342 y 480. En la línea de Steinbeck, vale la pena recordar el título de la obra de James Agee y Walker Evans, *Elogiemos ahora a hombres famosos* (1941), que proviene de *Eclesiástico* 44:1.

⁷ Véase C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 99.

⁸ Véase la Introducción de Juan José Coy a *Las uvas de la ira*, *op. cit.*, pp. 27-28.

donde establecerse y poder acceder a una vivienda digna y a un trabajo estable—, será el mismo dolor, paradójicamente, que suscite la unión, la solidaridad entre los desposeídos, que tratan en los campamentos (tanto en los abominables e improvisados Hoovervilles, como en el decente campamento de Weedpatch, creado por el gobierno de Roosevelt) de construir una comunidad.

Todas las noches se establecían las relaciones que conforman un mundo; y todas las mañanas el mundo se desmontaba como un circo... Al principio las familias levantaban y dismantelaban los mundos con timidez, pero paulatinamente hicieron suya la técnica de construir mundos. Entonces surgieron líderes, se hicieron leyes y aparecieron los códigos. Y conforme los mundos se movían hacia el oeste, eran más completos y estaban mejor equipados, porque los constructores tenían más experiencia... Una especie de seguro surgió en estas noches. Uno que tenía comida alimentaba a un hambriento y así se aseguraba contra el hambre. Y cuando un bebé moría un montón de monedas crecía a la puerta de la tienda, porque un niño debe tener un buen entierro, ya que no ha tenido nada más en la vida... Las familias, que habían sido unidades cuyos límites eran una casa por la noche, una granja durante el día, cambiaron esos límites. Durante los días largos y calurosos permanecían silenciosos en los coches, avanzando lentamente al oeste; pero por la noche se integraban en cualquier grupo que encontraran... De esta forma su vida social cambió: cambió como sólo es capaz de hacerlo el hombre entre todas las criaturas del universo. Dejaron de ser granjeros para convertirse en emigrantes⁹.

Esta necesidad de fundar una comunidad rápidamente viene motivada por la propia dinámica de la marcha a la que los inmigrantes se ven abocados, al tener que mantenerse en continuo movimiento en busca de cosechas que recoger, y afectaría tanto a la moral como al derecho (“leyes” y “códigos”). El eje de la comunidad, la familia, garantizará la continuidad

⁹ Véase John Steinbeck, op. cit., pp. 287 y ss.

de la vida, de ahí que la principal preocupación de la Madre de los Joad sea la de mantenerla unida:

¡Tom! Hay muchas cosas que no entiendo. Pero que te marches no nos va a solucionar nada. Nos va a pesar más bien —y prosiguió—: Hubo un tiempo en que estábamos en la tierra. Teníamos unos límites. Los viejos morían, y nacían los pequeños y éramos siempre una cosa... éramos la familia... una unidad delimitada. Ahora no hay ningún límite claro. Al... suspirando por marcharse solo. El tío John no hace más que dejarse llevar. Y Padre ha perdido su lugar. Ya no es el cabeza de familia. Nos resquebrajamos, Tom. Ahora no hay familia. Y Rosasharn... —miró detrás de ella y vio los ojos abiertos de par en par de la joven—. Va a tener su bebé y no habrá familia. No sé. He intentado mantener la familia. Winfield... ¿qué va a ser de él, de esta forma? Se está volviendo salvaje y Ruthie también... igual que animales. No queda nada en que confiar. No te vayas, Tom. Quédate y ayuda¹⁰.

No en vano, la descripción inicial que Steinbeck realiza de la Madre de los Joad gira en torno al carácter mimético que adquiere el dolor en ella y la capacidad de concentrar toda la fuerza de resistencia como una “ciudadela de la familia”:

Sus ojos de avellana parecían haber sufrido todas las tragedias posibles y haber remontado el dolor y el sufrimiento como si se tratara de peldaños, hasta alcanzar una calma superior y una comprensión sobrehumana. Parecía conocer, aceptar y agradecer su posición, la ciudadela de la familia, el lugar fuerte que no podría ser tomado. Y puesto que el viejo Tom y los niños no sabían del dolor o el miedo a menos que ella los reconociese, había intentado negar en ella misma el dolor y el miedo. Y ya que ellos la miraban, cuando pasaba algo jubiloso, para ver si mostraba alegría, se había acostumbrado a poder reír sin tener las condiciones adecuadas.

¹⁰ *Ibidem*, p. 536.

Pero la calma era mejor que la alegría, en la imperturbabilidad se podía confiar¹¹.

El sueño americano no tendría el fin simple de la prosperidad material, sino el propósito complejo de la mejora humana en el seno de una comunidad, cuya plataforma natural sería la familia. Con esa perspectiva, las escenas de dolor no suponen la prueba del fracaso, sino la reafirmación de la voluntad de seguir adelante, como recuerda la Madre de los Joad a su hijo: "Mira, Tom... nosotros, nuestra gente, seguirá viviendo cuando estos otros hayan desaparecido. Escucha, Tom, nosotros somos la gente que vive. No nos pueden borrar del mapa. Nosotros somos la gente, nosotros seguimos adelante"¹². En América no es el tiempo, sino el espacio, los nuevos y buenos lugares, el medio en que el progreso se haría visible. Peregrinación o inmigración, en sentido moral, habrían sido sinónimos de progreso. Mientras la comunidad, la "gente", el pueblo, se mantengan vivos, la derrota de las esperanzas, a pesar de las graves y numerosas aflicciones padecidas, nunca sería definitiva. Podría decirse que la fe viva da por descontada la derrota de las esperanzas. Aunque el cristianismo no quería saber nada en principio de la política¹³, en la nueva casa de la democracia americana la política no se desentendió de la religión, de modo que las metáforas de la fe no dejaron de estar presentes en la imaginación de los americanos.

La iconografía del dolor en Las uvas de la ira de John Ford

En Estados Unidos, la representación fotográfica y literaria de los males que azotan a la población inmigrante tiene a Jacob Riis como referente con la publicación en 1890 de *Cómo vive la otra mitad*, una obra documental con clara influencia evangélica que denunciaba las pésimas condiciones

¹¹ Ibidem, p. 139.

¹² Ibid., p. 397. El guionista Nunnally Johnson adaptó este pasaje, que tiene lugar a mitad de la novela de Steinbeck, para cerrar la película de John Ford. En el film, estas palabras Ma se las dice a su marido, en vez de a su hijo.

¹³ Véase C.S. Lewis, op. cit., pp. 116-117.

de vida en las casas de vecindad del Lower East Side neoyorquino de los inmigrantes que habitaban barrios como Chinatown, Little Italy o Jewtown¹⁴. Jacob Riis fue el precursor del uso del flash de magnesio, que le permitió tomar las primeras instantáneas en completa oscuridad que se conservan de los inmigrantes que dormían hacinados en los *tenements*, los trabajadores explotados de los *sweatshops* y los niños sin hogar. Su obra fotográfica, olvidada durante años, fue redescubierta por Alexander Alland y ampliamente divulgada en América en la década de los cuarenta¹⁵, coincidiendo con los años de mayor producción de los fotógrafos que integraron la Farm Security Administration (FSA), un proyecto financiado por el gobierno americano, en el marco de la política del New Deal, que registraría la mísera existencia de familias de campesinos como los Joad, con el fin de documentar los efectos del programa de recuperación económica en el sector rural que promovía la administración de Roosevelt. Las fotografías de la FSA y el trabajo conjunto que Steinbeck llevó a cabo con algunos de los fotógrafos del grupo para ilustrar sus crónicas periodísticas —entre ellos Dorothea Lange—, influyeron directamente en la gestación de los capítulos documentales de su novela¹⁶. Asimismo, la iconografía de las fotografías de la FSA sirvieron igualmente de base para crear la estética documental —en algunas secuencias predecesora del neorrealismo—, de la película de John Ford, a través de las cuales se transmite el dolor derivado del éxodo de la familia Joad. Aunque la representación del dolor

¹⁴ Existen paralelismos que pueden rastrearse en las obras de Riis y Steinbeck (salvados el tiempo y las diferencias de los dos tipos de migraciones, la externa y la interna), como la vocación de universalidad que comparten ambos escritores del problema que presentan, su condición de denuncia social, la advertencia a sus lectores de un posible alzamiento de las masas de inmigrantes explotados, o, de nuevo, el sustrato bíblico de sus textos. Como recuerda Daniel Aaron: “Los reseñadores comunistas alabaron a Steinbeck por escribir un libro revolucionario, pero *Las uvas de la ira* era claramente arte de estilo New Deal, no estalinista. Condenaba a los *realistas económicos* más que a los *explotadores capitalistas*; le debía más al progresismo evangélico de los reformistas del siglo XIX que a Karl Marx”. Véase Emory Elliot (ed.), *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 688.

¹⁵ Para más información al respecto, véase Rebeca Romero Escrivá, “Literatura y fotografía: las dos mitades de Jacob Riis”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 67, abril de 2011, pp. 172-193.

¹⁶ Sobre la relación de Steinbeck con los fotógrafos de la FSA y el trabajo de campo que realizó el escritor para la escritura de la novela, véase Rebeca Romero Escrivá, “Migraciones: *Las uvas de la ira* y los objetivos de la Farm Security Administration”, en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 12, julio-diciembre de 2011, pp. 30-41.

en el referente literario alcanza una intensidad superior a la generada por la película de Ford, en la medida en que Steinbeck no hace concesiones al sentimentalismo ni a la esperanza (pensemos, por ejemplo, en las diferencias abismales de los finales de ambas obras) y su narración goza de un marcado tono realista, sin embargo, las características intrínsecas del cine permitieron a Ford dar vida a las imágenes de la FSA que, dada su circulación en prensa, eran bien conocidas por los espectadores de entonces, con el fin de hacer justicia al contrapunto de verdad histórica (de crónica periodística) que encierra la novela (*history*), más allá de la verdad poética y simbólica (de narración fingida) de la historia de los Joad (*story*)¹⁷.

Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* nos recordaba que una fotografía que muestra el sufrimiento humano no resulta auténtica, aunque no haya nada en ella que esté trucado, cuando se parece al fotograma de una película¹⁸. Podríamos constatar la afirmación inversa: que una película parece más verosímil en su acercamiento a la realidad histórica de un tema, si nos remite a fotografías coetáneas, que forman parte del imaginario de los espectadores (las imágenes que el público ha registrado en su memoria de la realidad de los hechos que representan). Esto es a lo que contribuyen el director de fotografía Gregg Toland y los directores artísticos Richard Day y Mark Lee Kirk, principalmente en la recreación del Hooverville de la secuencia del film que muestra la llegada de los Joad a uno de estos asentamientos de chabolas de inmigrantes. El elaborado travelling subjetivo nos descubre, mientras los Joad atraviesan el campamento con su vehículo en busca de un lugar donde plantar la tienda, el modo en que malviven los desposeídos. La estrategia empleada por Ford para transmitir

¹⁷ No hay que olvidar la influencia que el cine ejerció en la década de los treinta en la cultura popular. Los capítulos intercalados de *Las uvas de la ira* que describen las distintas problemáticas de la realidad histórica que afectaban a los campesinos, como el que abre la novela sobre las tormentas de polvo y la sequía en la región del *dust bowl*, remite claramente a documentales coetáneos, como los filmados por Pare Lorentz, en especial *The Plow that Broke the Plains* (1936). A nivel intradieгético, en los capítulos de ficción que desarrollan la vida de los Joad existen referencias explícitas al cine que Steinbeck pone en boca de los personajes más jóvenes de la familia (Rosasharn, Al, Tom), quienes constantemente expresan en sus planes de futuro su deseo de prosperar para poder asistir al cine a diario. Estas referencias no son de extrañar si tenemos en cuenta la estrecha relación que Steinbeck mantuvo con los estudios en su faceta como guionista.

¹⁸ Véase Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 91.

el dolor de este plano secuencia sería doble: mostrar, por un lado, con la estética naturalista y fría propia de la FSA, el terrible estado de la multitud hambrienta (recordemos que durante todo el rodaje del film se prescindió del uso de filtros difusores en la cámara y de maquillar a los actores con el fin de lograr un aspecto más duro, cercano al documental), y, por otro, emplear la anagnórisis como recurso narrativo al tomar consciencia los Joad, al mismo tiempo que lo hace el espectador, de su desengaño: que ellos forman parte de dicho colectivo y que el futuro que les espera no era el que creían. El dolor se intensifica cuando Ma prepara una sopa para dar de comer a la familia y una multitud de niños famélicos la rodea en su intento por catarlo¹⁹. La imagen del sufrimiento de los niños sería el extremo al que nos han llevado la novela de Steinbeck y la película de Ford. Que la historia no se detenga ahí podría interpretarse como un triunfo de la imaginación sobre la representación del dolor.

¹⁹ Compárese el diálogo que Ma entabla con los niños en la citada secuencia con el de la novela, en p. 366.



EL REFUGIADO. A L'ORIENT, TROTTOIR ESPAGNOL, A L'OCCIDENT, TROTTOIR FRANÇAIS¹

Rocío Alcalá del Olmo

Université de Paris IV

En su crónica periodística, el enviado especial de la revista *Vu*, Emmanuel d'Astier, describe su propio periplo y el de su acompañante, el fotógrafo Jean Manzon, desde que parten de Le Perthus y llegan hasta Figueras. En su intento por ser fiel a lo que ve y lo que escucha transcribe lo siguiente:

"En l'attendant, nous allons baguenauder dans le village. Les photographes en mal d'images se disputent les cinq premières femmes et les trois premiers gosses qu'ils photographient sous tous les angles et sur toutes les coutures.

- Ne regardez pas l'appareil prenez l'air triste

- L'enfant sur le bras... C'est ça. Le morceau de pain dans sa main...

Oh! Tire-toi de là, imbécile. Tu vois pas que le gosse chiale et que je fais un gros plan?² "

¹ Pie de foto, revista *Vu*, n° 568, 1 de febrero de 1939, p. 145.

² *Vu*, n° 568, 1 de febrero de 1939, p. 145.

Posiblemente considerada una anécdota más comentada entre periodistas, resulta elocuente a la hora de entender la ‘dramatización’ ejercida sobre las imágenes que acompañaron a los artículos periodísticos que cubrieron el acontecimiento del éxodo de 1939, conocido también como la Retirada, y el internamiento de los exiliados o refugiados españoles —civiles y militares— en los campos franceses.

Como es bien sabido, la Guerra Civil Española produjo una fuerte conmoción en la Europa de entreguerras. Por una parte, mostró, como ha señalado E. J. Hobsbawm³, que “en la guerra total no hay combatientes sino que cada persona de un país determinado, civiles y soldados por igual, son considerados como objetivos militares”. Y por otra parte, en palabras de Susan Sontag⁴, fue la primera guerra atestiguada en sentido moderno por fotógrafos, periodistas y cineastas cuya labor fue de inmediato informar y tomar partido de lo “acontecido”. Pues bien, bajo el cielo de acero, bajo las bombas que perseguían tanto a civiles como combatientes, a lo largo de tres semanas, durante la ofensiva final contra Cataluña, aproximadamente 465.000 refugiados se apresuraron hacia la frontera francesa en busca de asilo político. Mientras, por su parte, fotógrafos y camarógrafos perseguían a esta marea humana al acecho de “un continuado efecto de presión sobre lo que allí estaba sucediendo obligó a escoger las caras más aptas para hacer fotografiable la verdad”⁵. El periódico *La Dépêche du Midi* ratificaba esta invasión bajo el título “Au Perthus l’invasion pacifique des reporters”⁶. La búsqueda del patetismo fue una constante en la cobertura del acontecimiento, y su efecto iría encaminado tanto a espectacularizar lo ocurrido, como a facilitar la recepción de los mensajes lanzados por cada periódico de acuerdo con su orientación ideológica.

³ Citado en Sven Lindqvist, *Historia de los bombardeos*. Madrid, Turner, 2002, p. 145.

⁴ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 30.

⁵ Furio Colombo, “Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España” en *VVAA: Fotografía e información de guerra: España, 1936-1939, Bienal de Venecia, Barcelona, Gustavo Gili, 1977*, p. 29.

⁶ *La Dépêche du Midi*, 28 de enero de 1939.

Pero antes de analizar minuciosamente la manera en que la figura del refugiado fue representada tanto en la prensa francesa, como en algunos noticieros franceses y en un film recientemente restaurado titulado *L'exode d'un peuple*⁷ es necesario dejar constancia de las diferencias semánticas que existen entre los términos exiliado" y "refugiado". El exiliado vive en un estado discontinuo del ser bajo el sentimiento de la no-pertenencia. De ahí que se empleen sucesivos vocablos como apátrida, desterrado, peregrino o expatriado por parte de aquellos que se han visto obligados a dejar su tierra natal por motivos persecutorios de índole política, religiosa o étnica. Sin embargo, el término refugiado es más ambiguo, pues su uso depende exclusivamente del país de acogida. Tras la Primera Guerra Mundial y las sucesivas migraciones masivas que se estaban produciendo, se dice que el siglo XX es el "siglo de los refugiados", el término refugiado cambió su naturaleza precisamente porque ya no concernía a un grupo restringido de exiliados políticos sino que afectaba a poblaciones enteras. Se trató de llegar a un acuerdo, pues además había que tener en cuenta también al "apátrida". Así pues, en 1921 la Sociedad de Naciones convocó una conferencia que tuvo como resultado la creación de un Alto Comisionado en un primer lugar para los refugiados rusos pero enseguida para otros grupos desplazados como armenios y turcos. El noruego Fridtjof Nansen se ocupó de atender la problemática de los desplazados y creó el pasaporte Nansen que daba protección y asistencia por primera vez a los refugiados y legitimaba su estatus. Sin embargo, en el marco de menos de diez años y debido a los problemas socioculturales y económicos de los países de acogida⁸, se tomaron medidas para su encauzamiento y restringir la protección que en un principio se había establecido en 1921. En 1933,

⁷ *L'Exode d'un peuple*, de Louis Llech y Louis Isambert, *producida por Le Club des amateurs cinéastes del Rosellón. Duración : 36'09". Instituto Jean Vigo.*

⁸ Como ha señalado Alicia Alted, la primera vez que se emplea el término refugiado curiosamente remite al del emigrado político y al exiliado con motivo de los protestantes expulsados de Francia tras la revocación del edicto de Nantes. Alicia Alted Vigil, *La voz de los vencidos*, Madrid, Santillana, 2005, p. 23. Si se quiere profundizar en la problemática del término refugiado, véase Janine Ponty, « Réfugiés, exilés, des catégories problématiques », y Georges Coudry, "Notes sur le passeport Nansen", in *Matériaux pour l'histoire de notre temps. Exilés et réfugiés politiques dans la France du XX siècle*, número 44, octubre-diciembre 1996; y Bruno Groppo, "Exilés et réfugiés. L'évolution de la notion de réfugié au XXe siècle" en *Revista Electrónica Historia Actual On-Line*, nº 2, Cádiz, 2003.

tras la celebración de una Convención Internacional en Ginebra, se volvió a definir el término refugiado. Éste pasó de ser considerado un “ciudadano privado de su nacionalidad de origen y considerado enemigo por su país” a ser aquel “que no disfruta o no ha disfrutado nunca de la protección de su país”. De modo que sólo podían beneficiarse del estatus de refugiados aquellos grupos reconocidos como tales por la Convención e incluso paradójicamente aquellos que no gozasen de la protección de su país no eran reconocidos como tales. Amén de nuevo de delimitar la definición de “refugiado”, se celebró en julio de 1938 la Conferencia Internacional de Evian donde se estableció ampliar el criterio para optar a ser “refugiado”, es decir, éste era “el temor a la persecución”. Paradójicamente este temor a la persecución o a las represalias no fue aplicado a los republicanos españoles que cruzaron la frontera francesa. Además, como no habían sido privados de su nacionalidad, éstos no pudieron en un primer momento ser acogidos bajo la protección de los organismos internacionales y se sometieron al albedrío de las políticas de sus países de acogida. Sin embargo, en todo momento fueron considerados refugiados por el gobierno francés aunque como veremos a continuación siempre acompañados de connotaciones contradictorias desde los “heroicos combatientes” y las “maters dolorosas” hasta “los rojos”, “los indeseables” o “las hordas marxistas”.

Aunque las dos conferencias ministeriales del 26 y 27 de enero de 1939, presididas por el radical-socialista Edouard Daladier, habían decidido que la frontera francesa permaneciese cerrada, la riada de españoles llegados a las zonas fronterizas de Latour de Carol, Le Perthus, Prats de Mollo y Cerdère obligó al gobierno a su apertura el 27 y 28 de enero a mujeres, niños, heridos y ancianos. Esta decisión fue tomada bajo la presión de una opinión pública de actitudes contradictorias. En un primer momento, para encauzar sus propias tensiones, el gobierno fundamentó sus decisiones en el deber humanitario, desde la idea de una Francia benévola y tierra de asilo. La prensa francesa desfavorable a la República, la conservadora como *Le Figaro* e incluso la de extrema derecha como *Le Matin* sostuvieron en un primer momento un discurso favorable a la acogida rindiendo homenaje a los esfuerzos gubernamentales y a la solidaridad de los propios habitantes de las pequeñas localidades afectadas. Por su parte, la

prensa prorrepública, dramatizó aun más el acontecimiento y trató en todo momento de persuadir a la opinión pública con mensajes como “Le malhereux exode” y proponiendo reiteradamente una política de la piedad bajo un discurso victimista del refugiado.

Para la prensa, el poder que ejercían las fotografías era necesario para intervenir en los espacios institucionales y en la propia formación social. Las representaciones estaban codificadas y su naturaleza como práctica de poder dependía de las instituciones o de los agentes que la definían y la ponían en funcionamiento. El 27 de enero, la primera imagen aparecida en *Le Matin* bajo el título “L'exode des populations civiles catalanes” muestra en primer plano un anciano cargado de harapos y sosteniendo a una niña en sus hombros; en un segundo plano, el resto de la familia agotada en su caminar; en último plano, un gendarme que fija su mirada a cámara apuntando la innecesaria fuerza del orden que debe ejercer. Debajo del titular leemos: “Physiquement nous ne pouvons plus tenir et moralement nous sommes à bout de forces”. Al día siguiente, el mismo periódico publica una fotografía, aparecida el día anterior en *Le Figaro*, en la que se repite la imagen de tranquilidad, orden y docilidad de los refugiados: en el borde izquierdo del encuadre tres gendarmes, dos de ellos hablando tranquilamente mientras un tercero observa la entrada en Le Perthus de mujeres cargadas de maletas y con una indumentaria refinada. En *Le Figaro* ésta se expone bajo el título “L'armée Nationaliste poursuit son offensive vers le nord de la Catalogne où les républicains s'efforcent d'organiser une ligne de défense. Le général Franco s'oppose à la création d'une zone neutre pour les réfugiés”. Esta idea surge como titular de portada de *La Dépêche du Midi*, acompañada de una fotografía de una madre aturdida mirando a cámara sosteniendo en su brazo izquierdo a un bebé, mientras su hermana lo observa cuidadosamente y el resto de familiares caminan. Esta imagen de compasión maternal se opone al texto que esgrime que la obligación es prevenir los posibles incidentes que pueden afectar a la seguridad estatal, aunque el deber de Francia sea confortar a los que sufren. La misma instantánea⁹ ilustra el artículo del 27 de enero de *Le Petit*

⁹ Nótese que exceptuando el periódico *Ce Soir*, el resto de diarios no tienen en cuenta la autoría del fotógrafo. Esta misma imagen aparece en *Le Petit Parisien* bajo el nombre de Foto Bellino

Parisien, periódico aparentemente menos marcado ideológicamente, cuyo efecto de piedad denotado por la imagen viene aún más subrayado por el texto de marcado carácter emotivo: “Tous ces enfants, toutes ces femmes sont lamentablement équipés. Des vêtements portent toute la poussière des routes d’Espagne: les chaussures sont inexistantes [...] Peu de paroles, pas de rires; on dirait que les enfants eux-mêmes ont désappris de jouer.”

Anticipándose al resto de periódicos franceses, el 22 de enero *Ce Soir* publica el célebre reportaje de Robert Capa sobre el éxodo de mujeres y niños desde Tarragona a Barcelona; dos días después, en portada una fotografía de algunos ciudadanos mirando en el cielo la presencia de aviones extranjeros; el 26, la imagen de portada: varios refugiados caminando a marcha rápida bajo los bombardeos de la aviación alemana, alertando de cercanía a la frontera. En los reportajes del 29 y 30 de enero, de antológica secuencialidad, el texto se encuentra minimizado bajo un arsenal de imágenes, propio de las revistas ilustradas; retienen nuestra atención por el tipo de representación victimista que articula en torno a la figura del refugiado. En la portada del primero sobre la masacre de Barcelona, se alude a las declaraciones de Negrín: la guerra está lejos de llegar a su final. Las dos últimas páginas las dedica al exilio de la población civil desde Barcelona hasta la Junquera retratado por Robert Capa. En el borde inferior de la primera página dos imágenes nos introducen en el peregrinaje obligado: “La cohorte lamentable poursuit son pénible chemin”. En el encuadre superior se encuentra la icónica imagen del cortejo de niños que siguen a una madre sobrecargada de maletas en un primer plano. Siguiendo la diagonal de la página, dos fotografías contiguas se centran en un plano más corto en dos imágenes similares: un niño y un anciano con un fardo de mantas sobre sus hombros caminando solos en su temor. Sendos pies de foto —Il est seul sur la route, il est seul dans la vie. Songe-t-il seulement au terme de la souffrance ? Pour lui c’est la solitude trop jeune pour combattre mais non pour souffrir— apelan a la piedad. La última en su borde inferior izquierdo se presenta en un plano medio una madre hierática sentada con su bebé en brazos junto al resto

y en *la Dépêche du Midi* como fotografía *Chauvin*.

de niños y madres. Su pie de foto no puede ser más dramático: “En France, au Perthus une mère, jeune visage qui savait sourire à la vie... Les horreurs, la misère... et c'est le masque tragique de celles qui ne savent même plus pleurer”. El reportaje tiene una intención clara de mostrar la huida como una epopeya popular con claras referencias judeocristianas. El siguiente reportaje refleja aún más el poder de la imagen como forjadora de sentimientos, tales como el sufrimiento y la indefensión, cuyo titular de portada reza así “Scènes Dramatiques à notre frontière où maintenant les réfugiés affluent par milliers”. La imagen de varias mujeres apresadas detrás de las barreras instaladas en el puesto fronterizo ilustra la indignación del periódico ante las colas en el comisariado especial. En el borde inferior una panorámica impulsa a concebir la idea de que los soldados republicanos también necesitan ser acogidos: en un primer plano, cinco refugiados caminan con bastones, uno de ellos amputado en el centro del encuadre, mientras detrás se encuentra el resto de milicianos controlados por dos guardias móviles atónitos, con un texto que viste al refugiado de héroe¹⁰. “Cortège de souffrance à notre frontière” enuncia el reportaje fotográfico que le sigue. Primera imagen: varios gendarmes intentan sostener a un herido arropado con mantas. Similar imagen en *Le Figaro*: los gendarmes ayudan a los niños con su primera sopa caliente después de varios días de hambruna. En el centro de la primera página, una imagen de un niño que mira aturdido hacia el rostro de su padre, a través de una barrera medio abierta que les separa y en cuyo borde izquierdo se encuentra colocada la bandera francesa. Esta imagen conmovedora introduce por primera vez uno de los sentimientos más profundos que testimonios de refugiados españoles recogidos declaran con sumo dolor: la separación de sus respectivas familias. La fotografía colateral refleja a la población francesa como espectadora. El periódico hace percibir a los habitantes franceses extremadamente emocionados ante la tragedia. Por último, una fotografía manifiesta la incapacidad de su formato para encuadrar la riada de heridos, mujeres y niños que se encuentran a la espera bajo la señal

¹⁰ El pie de foto reza así: “Quel document plus terrible que celui-ci ? Certains osent de parler de ‘la fuite des soldats républicains’ vers notre frontière. Ceux qui quittent le sol de leur patrie, les voilà! Jambes coupées, corps rongés par la maladie, déchirés par les blessures... Faut-il qu'ils restent encore sous la mitraille pour avoir droit au nom de héros?”.

limítrofe Le Perthus. En definitiva, en *Ce Soir* los refugiados se presentan con *pathos* y bajo la óptica de la fatalidad y la indefensión.

El 31 de enero, el Ministro del interior Albert Sarraut y el ministro de Sanidad Pública Marc Rucart realizan una visita oficial por los centros de acogida. Hasta ese día, la figura del refugiado aparece caracterizada por su docilidad, vulnerabilidad y pasividad. Se mantiene un discurso unívoco sobre el deber humanitario de acoger a las víctimas de la tragedia, aunque cada periódico subyaga cierto tamiz ideológico. Sin embargo, las disidencias comienzan a surgir ante las declaraciones de A. Sarraut en las que manifiesta públicamente que el deber humanitario tiene que conciliarse con el mantenimiento del orden público y la protección sanitaria del país. *La Dépêche du Midi* y *Le Petit Parisien* transcriben literalmente la rueda de prensa y manifiestan su acuerdo con las medidas anunciadas. *La Dépêche* titula su artículo así: "Les conséquences du voyage d'inspection de MM. Sarraut et Rucart à la frontière pyrénéenne. Les femmes, les enfants, les vieillards, nous les accueillons: les blessés, nous les soignons: les hommes valides, on les renvoie" empleando una imagen enternecedora del ministro, hablando con los pequeños refugiados. Por su parte, *Le Petit Parisien* fija la atención del lector en M. Sarraut observando cómo los niños del campo de Le Boulou "sont en train de se régaler d'un appétissant ragoût de viande et de pommes". Por el contrario, *Le Figaro* considera inaceptables las declaraciones de Sarraut, porque los habitantes de las localidades afectadas han constatado la presencia de tifus entre los refugiados. Sobre el deber humanitario debe prevalecer el derecho a la protección y a la seguridad de los ciudadanos franceses, pues muchos anarquistas ya han entrado en su tierra, narra el periodista. Por ello, decide rehusar la publicación de ninguna fotografía de los ministros. *Le Matin* expresa su rechazo a la política gubernamental de asilo con una imagen de los ministros y las autoridades caminando mientras una decena de refugiados les observan y añade que los habitantes de la localidad no se pueden fiar de ellos pues constantemente les reprochan que no les han ayudado durante la guerra y que muchos han manifestado su pena por haber dejado sus armas en los Pirineos.

La segunda apertura oficial se produce el 5 de febrero, cuando se permite por primera vez la entrada de los restos del ejército republicano, cubiertos en su retirada por la 26ª División anarquista de Durruti y por las tropas del ejército del Ebro al mando de los coroneles comunistas Líster y Modesto. Ante la polémica decisión del gobierno, asistimos a un proceso de radicalización de las posturas ideológicas de cada periódico, polarizando sus discursos según la clásica división 'derecha o izquierda'. Se teme la invasión franquista en el caso de la prensa de izquierdas y la de las "hordas marxistas" en el caso de la de derechas. El primer artículo de *Le Figaro* representa a los milicianos peyorativamente como fugitivos: un miliciano siendo requisado. Comienza una política del miedo. En *Le Matin* se aviva el temor de la llegada ahora de los llamados fugitivos, desertores, rojos e indeseables. El titular que acompaña a la imagen reza así: "Des miliciens furieux d'être refoulés, se sont livrés à des actes de vandalisme". *Le Figaro* y *Le Matin* emplean como imagen emblemática de la desbandada una de la caballería del ejército republicano perfectamente ordenado, galopando en filas de a dos por el borde inferior derecho de la carretera. El titular de *Le Matin* que contextualiza la imagen expresa: "Les dangers des fuyards". No resulta anecdótico que *Ce Soir* cubra la noticia con imágenes de las ruinas y de la masacre llevada a cabo por los nacionalistas en Barcelona. El 7 de febrero *La Dépêche du Midi* y *Le Figaro* comparten la misma imagen: un contrapicado de una hilera de milicianos arropados "con abrigos pero con esparteñas" en filas atravesando la carretera de Le Boulou. *La Dépêche* la utiliza para dejar claro que los combatientes no son considerados por parte del periódico como refugiados: "L'exode de réfugiés civils et déserteurs mêlés, sur la route du Boulou". *Ce Soir* y *Le Petit Parisien* también hacen uso de una misma fotografía: la interminable cola de los milicianos agotados en su espera en la entrada a Le Perthus. Esta instantánea, contrariamente a la anterior, muestra con un picado a una multitud de refugiados agotados en su espera. *Le Petit Parisien* acentúa con ella que las tropas, si desean entrar, tienen que resignarse, ser desarmadas y aceptar las condiciones que el gobierno ha estipulado, es decir, su internamiento en los campos de concentración. Sin embargo, *Ce Soir* emplea la anteriormente mencionada para informar de que un nuevo campo en Barcarès está siendo construido

debido a las condiciones paupérrimas en las que se encuentran este ejército que ha defendido a su gobierno legítimo.

El internamiento de los refugiados en los campos de concentración suscita aún más polémica. *Le Figaro* rehúsa utilizar cualquier fotografía en la que se aprecie el estado y las condiciones deplorables en las que se encuentran los refugiados y cubre sus páginas con el primer encuentro, el 4 de febrero, del diplomático Léon Bérard con el general Francisco Gómez-Jordana en Burgos, pues, según el editorial del periódico, resulta necesario retomar las relaciones con un gobierno que existe desde hace dos años. Y también con la llegada triunfal, el 10 de febrero, de la quinta división de Navarra bajo la dirección del general Serada, al puesto fronterizo de Perthus con sus trompetas e izando su bandera de "sangre y oro". En lo que atañe a *Le Matin*, éste refleja el campo de Argelès bajo la óptica del temor a una posible desbandada y pérdida de control, en oposición a la acogida y las medidas que el gobierno francés ha tomado. En la primera instantánea aparecen decenas de camiones abasteciendo de pan a los refugiados del campo de Argelès y en la segunda, en primer término del encuadre, aparece un *Spahi*¹¹ a caballo con su fusil cargado mientras los refugiados se encuentran alejados en el último borde del encuadre. Estas imágenes pretenden enfatizar su titular: "La présence sur notre sol des réfugiés et des fuyards pose un problème grave qu'il faudra résoudre sans tarder", e insiste en que cada día el gobierno pierde tres millones de francos debido a la acogida de "l'indésirable invasion des miliciens espagnols". Respecto a *Ce Soir*, el diario edita prácticamente todos los días imágenes de las tropas de guardias móviles y gendarmes que vigilan constantemente el paso de los milicianos insistiendo con una coloración emotiva sus comentarios: "Combien de blessés, de malades parmi ces passants qui viennent de soutenir la formidable pression des divisions motorisées italiennes". Sorprendentemente, alerta por medio de un gran plano general de las tropas republicanas llegando a la frontera de las sirenas de Port Bou que

¹¹ El control y la llegada a los campos fue encomendado en su mayoría al séptimo y noveno régimen de *spahis*. Éstos formaban parte de las tropas coloniales francesas, compuestas de soldados marroquíes y senegaleses que junto a la gendarmería francesa se ocuparon de conducir a los refugiados a los campos improvisados.

anuncian la llegada de los bombarderos franquistas. Esta información con clara coloración de alerta la yuxtapone a una imagen de detalle de la artillería y el armamento del ejército republicano dispuesto a pie de ruta con el fin de apelar a la heroicidad de los soldados: "Des fusils, des revolvers, mais peu de balles: sur le front, les soldats espagnols ont brûlé les dernières cartouches". El 13 de febrero, después de haber publicado el día anterior una imagen de los habitantes que esperan emocionados la llegada de 3000 mujeres y niños a su departamento, la Vienne, comienza a publicar un arsenal de imágenes sobre los campos bajo los títulos "C'est n'est plus la mitraille qui tue...c'est la faim". La acogida en los campos no es más que la mera delimitación de un vasto terreno, con el cielo como techo y el frío nocturno para reconfortar el hambre. El 12 de febrero, una imagen que interpela directamente al lector a través de la mirada a cámara de cuatro refugiados va a dar pie a una fuerte crítica por parte del periodista Ribecourt que declara "J'ai touché de près les souffrances de ces hommes et j'en reviens indigné". Una protesta por parte de los parlamentarios comunistas se va a llevar a cabo ante el régimen impuesto a los refugiados españoles internados en el campo. Esta información viene acompañada de dos fotografías, la segunda de las cuales es sumamente relevante y forma parte de nuestro imaginario sobre la tragedia de los campos. En ella se encuentran dos refugiados lavándose en la orilla del mar. Por primera vez, el periódico decide llamarles exiliados que sufren sin quejarse. Sin embargo, paralelamente, comienza a publicar noticias sobre las sucesivas entrevistas que están teniendo lugar entre Bérard y Jordana (17, 19, 23 y 25 de febrero), atemorizado ante el inminente reconocimiento oficial del gobierno franquista que se produciría dos días después.

En resumen, a finales de febrero, por una parte la prensa de izquierdas, en el caso que nos ocupa *Ce Soir*, se alejará de la política de la piedad que había puesto en marcha desde el principio de la afluencia masiva de refugiados y empleará la imagen del "pobre y desgraciado" exiliado para convencer de la llegada de una amenaza inminente, una victoria del fascismo que imperativamente necesita ser combatido para evitar que el pueblo francés viva el mismo trágico e inhumano éxodo. Y, por su parte, los discursos de la prensa de derecha seguirán designando al refugiado

con los mismos vocablos: “desertores” “rojos”, pero poco a poco irán despreocupándose del éxodo y de la polémica suscitada en torno al internamiento en los campos para dar prioridad a la repatriación de los “indeseables” españoles, pues constituyen el temor a la invasión de una horda marxista que conduzca al país al caos más absoluto. Téngase en cuenta que, como ha afirmado Pierre Laborie, desde el comienzo del conflicto bélico, “L’Espagne rend la France malade de la peur [...] Le miroir espagnol les transforme en spectateurs de leurs propres dissensions. Il les renvoie à toutes leurs peurs accumulées et, selon les familles idéologiques, à leurs espoirs, à leurs solidarités, à leurs angoisses ou à leurs haines”¹².

Tras la exposición de las diferentes perspectivas adoptadas por la prensa escrita francesa para construir la imagen del refugiado español, analizaremos la percepción suscitada por la cinematografía gala. A través de la cámara, la identidad francesa se objetiva en diálogo o con el refugiado o con el fugitivo español. Así se introduce en la imagen la agresividad del lenguaje, en tanto que construye la dialéctica del “tú o yo”, es decir, de la versión estereotipada del “otro” que representa al refugiado español o como alguien diferente que me puede aniquilar o como alguien igual del que me puedo apiadar. Amén de dar a conocer también la escasa producción cinematográfica sobre La Retirada, centraremos nuestro estudio en la película amateur *L’exode d’un peuple* realizada por Louis Llech y Louis Ysambert y producida por Le Club des Amateurs Cinéastes del Rosellón. Tomando varias secuencias cuya temática retiene también la atención de las actualidades *Gaumont-Éclair Journal* y *Pathé*, examinaremos la toma de posición ideológica de las actualidades cinematográficas en contraposición a la toma de posición ética adoptada por su director, es decir, a su mirada en tanto testigo ocular¹³ que refleja “el momento específico”, es decir la realidad seccionada por su propia presencia.

¹² Pierre Laborie, *Les Français des années troubles: De la guerre d’Espagne à la libération*, Paris, Seuil, 2003, p. 116.

¹³ La noción de testigo ocular ha sido ampliamente estudiada por Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005. Véase también el artículo de Ivan Gaskell “Historia visual” en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 221-254.

El director Louis Llech era un comerciante de origen catalán que formaba parte del club amateur de cineastas del departamento del Roussillon. En 1935 y 1936 había colaborado como camarógrafo para las actualidades Pathé¹⁴. De modo que conocía perfectamente las restricciones y censuras que los noticiarios recibían por parte del estado empleando éstos como cauce de expresión de las consignas oficiales y como objeto puramente propagandístico¹⁵. Decidido a dejar de un lado las constricciones político-ideológicas impuestas a la prensa filmada, se sumerge en el acontecimiento que vive en directo, con la ayuda del Louis Isambert y con la famosa cámara Paillard Bolex que contaba con un sistema de cuerda que ponía en funcionamiento el arrastre de la película y un sistema de torreta que posibilitaba hacer rápidos cambios de óptica sin desplazarse¹⁶. Una vez terminado el rodaje, es el propio Llech quien realiza el montaje sin añadir ninguna locución. Resulta sumamente importante estos dos últimos aspectos para entender cómo su mirada testimonial se articula rechazando la presencia de un narrador que comenta los sucesos, evitando las miradas a cámara o los primeros planos y empleando en su mayoría planos de mediana duración que en algunos casos repite incesantemente, como es el caso de la secuencia dedicada a la llegada de las brigadas internacionales, insistiendo así en la paradójica militarización a la que se someten los combatientes una vez atraviesan la frontera. Esta ausencia de narrador y la selección, ordenación y confrontación de planos que lleva a

¹⁴ Información procedente de François Amy de la Bretèque, "L'exode d'un peuple de Louis Llech. La qualité d'un regard de témoin en en Michel Cadé (ed.), *La Retirada en images mouvantes*, Trabucaire, Canet, 2010, pp. 75-90

¹⁵ Para más información, consúltese Marcel Huret, *Cine-Actualités, histoire de la presse filmée 1895-1980*, Paris, Henry Veyrier, 1984 ; Chistian Paté, *Représentations de la guerre d'Espagne 1936-1939 à travers les Actualités cinématographiques françaises Gaumont et Éclair*, Memoria de DEA dirigida por Michel Launay y Antoine Prost, 1982. Su consulta se puede realizar en la biblioteca de Paris III Sorbonne; Frédéric Baquet, *L'information cinématographique française sur la guerre d'Espagne 1936-1939*. Écoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996, trabajo de investigación (DEA); Inmaculada Sánchez Alarcón, *La Guerra Civil Española y el cine francés*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 2005; Anthony Aldgate, *Cinema and History British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scolar Press, 1979.

¹⁶ En 1933, la compañía suiza Paillard comercializa esta cámara de 16mm, diseñada por Jacques Bogopolsky que más tarde, en 1937, perfeccionará. Ésta máquina fue empleada por directores independientes y camarógrafos especializados de la época. Véase Rich Underwood, *Roll! Shooting News: Views from behind the lens*, Focal Press, USA, 2007, p. 13.

cabo se opone al de los noticiarios donde la profusión de planos de corta duración acompañados de un “locutor” que emplea una dicción y un tono artificioso tapiza de palabras las imágenes, ante el miedo o la desconfianza a dejar que éstas hablen por sí solas.

En primer lugar, el film comienza con tres breves planos introductorios: plano de detalle de la señal de Le Perthus, plano general del puente fronterizo tomado con cámara al hombro en el que observamos la llegada de un camión repleto de combatientes mientras un habitante curioso sonríe a cámara y, por último, un plano secuencia que desde el interior del coche, que viaja en sentido contrario hacia territorio español, va registrando cómo decenas de camiones, camionetas y coches esperan en la carretera. Del segundo plano se desprende ya el posicionamiento que habitualmente va a tomar el director ante el acontecimiento, es decir, el mismo que el del habitante, pero en este caso desde un mirada al mismo nivel que capta la llegada de combatientes decidiendo retornar al punto de partida para entender qué es lo que está sucediendo en el lado contrario. Este mismo puente aparece en el noticiario *Journal-Éclair* del 15 de febrero. No obstante, en este caso el puente está tomado desde un picado que deja constancia de la presencia de un guardia móvil y que inmediatamente es interrumpido para dar paso a varios planos cortos de los soldados que caminan y miran a cámara interpellando explícitamente al espectador al mismo tiempo que la voz en *off* enfatiza sobre “estos combatientes que ahora se ven obligados a dejar sus armas”. Este viaje de retorno, es decir, el paso de la demarcación, supone el punto de partida del film que a partir de este momento va a estructurarse por medio de intertítulos rotulados sobre fondo negro que articularán la narración: “sur le versant espagnol”; “sur la frontière”; “les officiers du comité de non-intervention” (intertítulo con un valor sumamente expresivo); “passage des Brigades Internationales”, “campement de réfugiés au Boulou”, “évacuation sur les camps de concentration”; “les camps de concentration” y finalmente “les parcs de matériel”. Estos intertítulos permiten situar al espectador en la cronología de los acontecimientos, pero lo sumamente relevante es que resulta ser el viaje que el director emprende como observador intentando recorrerlo en su conjunto para hacernos comprender cuál va a ser el final

de ese paso de la demarcación hacia la frontera ideal. Una frontera que constituye el núcleo temático del film y que se cuestiona incesantemente con planos de detalles de los puestos fronterizos. El primer plano es el de detalle de Le Perthus, el segundo resulta ser el mojón que indica Francia y al que le sucede un plano general de hombres esperando bajo la señal de la aduana. No resulta casual que el último sea un mojón arropado/ rodeado esta vez por piernas de la gendarmería y guardia móvil. Como iremos viendo a medida que transcurre el film, el director transmitirá cómo la huida forzosa de un ejército se transforma paradójicamente en la militarización del otro, el francés, y en el sometimiento del español al orden y a la disciplina impuesta.

En la primera secuencia, la concerniente a la zona española, Llech emplea una focal corta para mostrar la multitud de civiles, soldados e incluso guardias de asalto que esperan rodeados de coches y camionetas. En los dos primeros planos, el picado y la focal corta le vienen impuestos por el propio terreno montañoso. En ningún caso percibimos ni rostros llorando, ni madres acongojadas, ni milicianos mirando a cámara, como es el caso de los últimos minutos del mismo número citado anteriormente de *Journal-Éclair*. En este último, tras dejarnos percibir cómo el coche de Negrín retorna a suelo español, muestra en un picado a un combatiente subido en una camioneta y desde este ángulo al resto de la multitud compacta. Acompaña inmediatamente después primeros planos de mujeres llorando y rostros de niños mirando a cámara. Mientras se suceden estos planos su locutor se recrea en sus propias palabras comentando que hay que esperar a que los esfuerzos pacificadores de Francia e Inglaterra pongan fin a esta guerra que como cualquier otra viene acompañada de miseria y de horror. Retomando la secuencia de Llech, acto seguido, el director se adentra en la multitud, situándose discretamente entre un árbol y la presencia de un fotógrafo para vislumbrar cómo varios combatientes caminan frente a la cámara. Por problemas de *raccord*, introduce de nuevo un picado que muestra la marea humana en su espera para inmediatamente después situarse detrás del cortejo donde observamos sucesivamente los sacos pesados que cada miliciano soporta en su espalda y cómo a marcha rápida se dirigen hacia el borde superior izquierdo que da paso al fuera de campo.

Este fuera de campo nos sitúa ya en territorio francés, pero para evitar la confusión del espectador por corte directo surge el segundo intertítulo. En la línea fronteriza observamos de nuevo la misma ordenación y composición de planos: un plano general en picado de los combatientes, pero en este caso la cámara se fija en ese ángulo para dejar en evidencia, que por oposición a la primera secuencia, ahora el paso de la demarcación está encauzado por la guardia móvil que les obliga a caminar en filas de a dos. De nuevo vuelve a situarse a pie de carretera, con la cámara al hombro y con una focal que corresponde a la mirada humana, pero esta vez para dejar constancia de cómo los habitantes observan sin demasiada implicación la riada de personas. A su vez, el plano siguiente enfatiza aún más esta indiferencia con la presencia de un camarógrafo que se encuentra hablando con un habitante del pueblo en tono distendido, mientras en el lado izquierdo se sucede el caminar de hombres. Hay un momento en el que dos niños atraviesan a caballo el plano y el director evita detenerse en ellos para dejar que la cámara siga registrando a otros dos refugiados que la atraviesan también con una cabra montada en el caballo. Llech toma una determinación clara en este momento: procurar que la cámara sea la que subraye su presencia en el lugar de los hechos y evitar crear un efecto de realidad sin potenciar gestos ni reacciones para que estas imágenes adquieran un valor testimonial. Por el contrario, a través del montaje intercala sucesivamente imágenes de cómo los gendarmes desarman a las tropas con sucesivos planos de detalle de fusiles, bayonetas, balas y cartuchos que los gendarmes dejan al borde de la ruta. Sorprende, la imagen de una de ellas en la que una mano muestra a cámara una pistola y acto seguido, la llegada repentina de un batallón de guardias móviles. A partir de este momento, el director se centrará con un plano medio corto y en picado, en el rostro del General Fagalde, que se muestra intimidado por la cámara, pero hace ademán de no presenciarla. Y mientras en anteriores casos había rehusado filmar las miradas a cámara de los refugiados, ahora toma plena libertad para detenerse en el rostro de un gendarme que mira fijamente con cierto gesto amenazante a cámara o para retratar de manera burlesca a un gendarme y un guardia móvil que sonriendo posan para la cámara con varios fusiles requisados. El punto de vista no puede ser más explícito, pero a este plano le sigue el intertítulo "la comisión de non-

intervention” con sobrecarga semántica y como demanda de implicación del espectador. Dos planos por corte directo componen esta breve secuencia: los oficiales delante de una fachada en un ambiente tranquilo y un batallón de marcha francés que se dirige a cámara. No cabe duda de que en la prensa filmada no aparezca este primer plano del rostro del general Fagalde ni de los oficiales hablando entre ellos. En el noticiario de *Gaumont* dedicado a la visita oficial de Albert Sarraut difundido el 8 de febrero, el general Fagalde se representa riguroso y severo manteniendo una postura rígida y cumpliendo eficazmente con su labor. Es más, en *Journal-Eclair* del 15 de febrero, le vemos saludando oficialmente al general Serada con una ligera sonrisa, mientras el narrador comenta que tras una breve ceremonia ambos generales han tomado contacto bajo el himno de *La Marsellesa*. El noticiario continúa con un breve gráfico de Cataluña tomada por las tropas nacionales e, inmediatamente después, le suceden los rostros de refugiados del bando nacional que lloran de alegría y se abrazan tras haberse encontrado en un campo dispuesto exclusivamente para ellos por el gobierno francés para que puedan regresar a su ansiada patria.

La llegada de las brigadas internacionales supone el despliegue de todas las tropas que aseguran el control de la frontera francesa. Los planos de esta secuencia abruman al ver cómo, una vez el general Fagalde da la orden de que éstos entren, una disposición de dos filas de guardias móviles se sitúa en el centro de la calzada para cumplir las ordenes estrictas de inspección. Frente al despliegue de fuerzas militares, cada brigadista que pasa es desarmado e inspeccionado desmesuradamente y en la mayoría de los casos, éstos no poseen nada excepto víveres en sus sacos. Resulta sintomático que el director repita este plano otra vez, reiterando así la militarización a la que se van a ver sometidos todos aquellos que acepten entrar en suelo francés. Además, en esta secuencia, hay un plano sumamente relevante y del que se apropia toda la prensa filmada¹⁷. Se trata de un picado en el que se contempla a un guardia móvil abriendo una maleta. En el caso del film, LLech lo filma con un emplazamiento

¹⁷ En *Gaumont*, 1 de febrero de 1939, *Pathé*, 1 de enero de 1939 y 1 de febrero de 1939, *Gaumont*, 22 de febrero de 1939 y *Journal-Eclair*, 15 de febrero de 1939.

de cámara ligeramente diferente al de los noticiarios, donde se percibe además del guardia móvil un brazo en el borde izquierdo del encuadre. Y lo relevante es que a éste le sigue otro plano en el que la cámara se sitúa al mismo nivel que las maletas para mostrarnos en contrapicado cómo tres refugiados están despojándose de ellas y tomando únicamente lo estrictamente necesario o, tal vez, lo dictado por las autoridades francesas. El montaje continuo de ambos planos supone la resemantización del primero. Mientras que en los noticiarios el único plano adquiere sentido bajo las locuciones que reiteran que el orden prima en la frontera, en el caso del film manifiesta el desarraigo que supone el exilio para estos hombres. Al final de la secuencia observamos un plano de maletas y cajones amontonados entre los que se encuentra hasta una máquina de escribir, otro en el que se encuentra el armamento colocado sobre una pared en la que curiosamente su cartel publicitario dice “en venta aquí” y, por último, el de una mujer con su maleta haciendo gestos exclamativos de lo que tiene que desprenderse. En definitiva, todos, sean milicianos, brigadistas o mujeres van a verse despojados de sus bienes, de sus pertenencias. Así comienza el exilio para Llech. “No hay más consulado” anuncia el cartel mientras en su reflejo se aprecia hombres pasando y le sucede un centenar de papeles y hojas desplegados en el suelo.

Por último, analicemos las dos secuencias concernientes a los campos de concentración. El director por primera vez filma a varios refugiados detrás de las alambradas mirando a cámara y sonriendo con sus puños alzados. Este plano ejemplar como condensación de signos desvela la resistencia heroica y la esperanza que persevera a pesar de haber recorrido 20 kilómetros a pie desde Le Perthus. Pesado caminar que queda reflejado con sucesivos planos de detalle de los pies de los refugiados que caminan a la par. A su vez, nos encontramos con la presencia de *spahis* que custodian desde sus caballos a los refugiados en filas de a dos. Uno de ellos posa ante la cámara con su sable, Llech se detiene en él cambiando de emplazamiento, ligeramente en vertical, permitiéndonos contemplar el deleite del *spahi* mientras se fuma un cigarro. Por medio del montaje, como si se tratase de un guiño, añade varias imágenes de los *spahis* que no consiguen controlar a sus respectivos caballos, obligando a uno de ellos a dejar la calzada para

poderlo dominar. El siguiente plano aún resulta más esperpéntico: nos sitúa detrás de los dos caballos observando como dan coces saltando, ya que no quieren someterse a las órdenes de sus amos.

Los milicianos prosiguen el largo recorrido, mientras giran sus rostros al ver a los camiones blindados de las fuerzas del aire desechados en los bordes de la carretera. A continuación, varias imágenes de coches invertidos entre los cuales percibimos a algunos refugiados y de nuevo dos de ellos miran fijamente a cámara alzando sus puños. El intertítulo nos indica que nos encontramos en los campos de concentración. Divisamos un vasto e inmenso terreno por el momento abandonado donde comienzan a llegar camiones con algunos soldados. En el siguiente plano la focal corta le permite aproximarse y mostrarnos las barreras y el hastío de los que esperan sin saber qué va a ser de ellos. Aparece una primera tienda de campaña y una fuente donde los refugiados van a buscar el agua. Vemos por fin una imagen del campo d'Argelès con las tiendas de campaña rodeada de alambradas, pero el plano es de tal breve duración que nos aventuraríamos a decir que en ese momento las autoridades competentes le prohíben su filmación. Téngase en cuenta que, en el caso d'Argelès-sur-mer y Barcarès, sólo estaba autorizada a atravesar las alambradas la prensa filmada¹⁸. De ahí que las imágenes que circularan y que continúan en nuestros días difundándose sean las que *Journal-Éclair* y *Pathé* exhiben el 22 de febrero de 1939: una niña alegre removiéndolo con su cuchara la sopa de la marmita, varios milicianos leyendo tranquilamente, otros transportando trozos de madera para construir barracas y un refugiado cortándole el pelo a su camarada. Estas imágenes vienen articuladas bajo el locutor de *Journal-Éclair* que manifiesta que la vida en los campos por fin se organiza y éstos va a aclimatarse para satisfacer las necesidades de aquellos que han solicitado que sea Francia su tierra de asilo. Por su parte,

¹⁸ Nótese que Jean-Paul Le Chanois consigue gracias a un falso pase de prensa adentrarse en el campo d'Argelès y capta el caos que reina en su interior en *Un peuple attend*. Fondo privado Jean-Paul Le Chanois consultado en la Bibliothèque du Film de Paris. Este film junto al que analizamos son los que hasta el momento se conocen que fueron producidos durante La Retirada. Para un análisis exhaustivo véase Michel Cadé, "Version américaine d'Un peuple attend de Jean-Paul Dreyfus /Le Chanois et fragments de la version française: un film retrouvé" en Michel Cadé (ed.), *La Retirada en images mouvantes*, Trabucaire, Canet, 2010, pp. 91-120.

Llech prosigue su narración con la descripción de cómo se va a construir un campo. Vemos que lo primero que aparece es la bandera francesa izada y las alambradas de paja que retienen a la multitud. No parece casual que el plano siguiente sea una panorámica de los caballos de la brigada Lister en el terreno de Miradau.

Como epílogo nos encontramos con “les parcs de matériel”: las calles de le Boulou vacías, campos repletos de coches, cañones de artillería y coches blindados abandonados, gendarmes y habitantes que los contemplan y de repente un perro entra en cuadro. Un último plano concluye el film: el detalle de una tienda de campaña desubicada. Esta tienda precaria que remite a la de los campos concluye denotando la derrota de un gobierno, el destierro de todo un pueblo que queda al albur de una acogida cuestionable para su realizador.

“Voilà qui est net et clair. A notre tour d’apporter ici quelques témoignages et quelques éclaircissements que des photographies confirmeront chaque fois que l’objectif aura pu jouer son rôle dans notre enquête”. Así finaliza Jean Claire-Guyot su editorial sobre los campos en *L’Illustration*. Nosotros terminamos bajo el prisma de que tanto la fotografía como el cine son fuentes documentales del pasado, pero sobre todo en gran parte son ellos mismos los que, desde su propia naturaleza histórica, nos informan de la mirada que una época vierte sobre la Historia.



JEAN-PIERRE, MAURICE, PIERRE Y LOS DEMÁS...
LOS SOLDADOS-CINEASTAS AMATEURS DURANTE LA GUERRA DE
ARGELIA (1954-1962)

Jean-Pierre Bertin-Maghit

Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle)

Mientras cumplían su servicio militar, entre 1954 y 1962, algunos soldados del contingente se convirtieron en cineastas amateurs, tomando la cámara de cine como otros tomaron la cámara fotográfica. Por lo general, sus películas estaban destinadas a un uso privado. En el momento de su realización fueron concebidas como cartas que los autores enviaban a sus familias para darles noticias y tranquilizarles. De vuelta a la vida civil, cuando los cineastas se tomaron el trabajo de montarlas, se convertían en cuadernos "de viaje", reavivando a cada nueva proyección recuerdos de la época en la que se encontraban "allá". Sólo mucho más tarde, casi 30 años después del acontecimiento, las películas amateur recuperadas y conservadas en las filmotecas han entrado en la esfera pública por la voluntad memorística de sus autores, convirtiéndose así en documentos antropológicos para los historiadores. Nada nos dicen de las estrategias o las maniobras de combate, nada de las atrocidades de la guerra. Están llenas de la cotidianidad del tiempo libre y nos informan sobre la manera en que estos jóvenes de veinte años decidieron ponerse en escena.

Es necesario interrogarse sobre el valor testimonial de estos films que tan sólo muestran fragmentos de la vida cotidiana; debemos hacerlo igualmente sobre la articulación entre la vida de estos 'seres singulares'¹ y el conjunto de los fenómenos colectivos que los rodean. ¿Qué imágenes han querido ofrecernos esos soldados? ¿Cuáles han deseado guardar como recuerdo? ¿Cómo sus historias reflejan la Historia?²

1. El contexto de observación del operador determina el discurso sobre el acontecimiento

Los soldados-cineastas poseían cámaras de 8 mm. De civiles, algunos pertenecían a asociaciones de cineastas aficionados o cineclubs; otros frecuentaban las salas de cine, mientras que los últimos carecían de experiencia en la práctica cinematográfica hasta que compraron su primera cámara en Argelia para la ocasión.

Sin pronunciar un juicio estético, podemos decir que estas películas están "bien" o "mal hechas, en blanco y negro o en color y dependen de las posibilidades económicas de cada uno. Sea como fuere, componen un conjunto de memorias íntimas que se imbrican en la memoria colectiva de la guerra de Argelia. La historia de cada uno de ellos se encuentra siempre "enredada con las de muchos otros". Se trata de una "contrahistoria", en el sentido en que la entiende Marc Ferro³: la historia de personas anónimas que dan testimonio de algo distinto a los acontecimientos. Poseemos, así, muchas "historias paralelas" que vienen a completar la historia oficial de los documentales del Service Cinématographique de l'Armée. Esas "cámaras indiscretas" registran el entorno inmediato en el que evolucionan los soldados. ¿Hasta qué punto se dan cuenta estos reclutas del conflicto

¹ Arlette Farge, "Écriture historique, écriture cinématographique", in Antoine de Baecque y Christian Delage (eds.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, coll. Histoire du temps présent, 1998, p. 123.

² Arlette Farge, op. cit., p. 118.

³ Marc Ferro, *Analyses de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1975.

en el que toman parte? Si creemos los primeros testimonios grabados, la mayoría de ellos no tenía la menor idea. En *La cartuja de Parma*, de Stendhal, el personaje de Fabricio del Dongo se encuentra en Waterloo, en 1815, y está convencido de participar en la batalla; sin embargo, es incapaz de aprehenderla en su totalidad.

Testimonios más o menos parciales e interesados del mundo en el que se encuentran sus autores (soldados-cineastas), estas películas se estructuran como relatos autobiográficos. Fueron montadas de manera sumaria y, al cortar lo mínimo posible, los cineastas quisieron construir un *collage* de fragmentos que restituyera de principio a fin la cronología de su estancia en Argelia. Hay pocas figuras de montaje, con excepción de los títulos o intertítulos y la incorporación de mapas. Algunos añadieron un acompañamiento musical⁴. El soldado ofrecía así una visión del mundo, un punto de vista sobre su vivencia. La visión atenta de estas películas nos permite detectar lo que el antropólogo norteamericano Richard Chalfen denominó "los grandes guiones"⁵. Estos son en número de tres: la vida militar, la mirada a los otros (los musulmanes) y, rara vez, la guerra. Extrapolando las afirmaciones de Pierre Bourdieu sobre la fotografía de familia, podría decirse que el *film de soldado* jamás se abandona a la "anarquía de las intenciones individuales"⁶ y funciona como un ritual. El análisis de contenido abarca tres realidades. La primera se refiere a la identidad del cineasta. Puede tratarse de un oficial, suboficial en activo o movilizado y, en la mayor parte de los casos, de un hombre de la tropa. La segunda tiene que ver con el punto de vista que orienta la filmación. Incluso si son torpes, estos relatos cinematográficos están impregnados "de capital cultural de imágenes"⁷ que pertenecen a la memoria colectiva en la que tuvo lugar la educación que recibieron estos jóvenes hasta su

⁴ *Opération commando* de Maurice Com.

⁵ Richard Chalfen, "The home movie in a world of reports : an anthropological appreciation", in *The Journal of film and video*, Summer/Fall 1986, pp. 102-111, 104, citado por Susan Aasman, "Le film de famille comme document historique", in *Le Film de famille, usage privé*, Roger Odin (ed), París, Meridiens Klincksieck, 1995.

⁶ Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Édition de Minuit Alençon, 1965.

⁷ Claire Mauss-Copeaux, *À travers le viseur, Algérie 1955-1962*, Lyon, AEdelsea, 2003 p. 10.

partida, así como a los estereotipos difundidos por la propaganda de las “oficinas de acción psicológica”. La tercera concierne al contexto vital. Cada recluta vivió experiencias distintas en función de las épocas y de los lugares donde residió (los cuarteles implantados en las ciudades, los puestos de campaña en las aldeas o los oasis en zona subsahariana). La singularidad de estas películas se vincula así a los parámetros humanos, temporales y geográficos del momento de la filmación.

II. Tres momentos de una historia singular

Las escenas de la vida militar son las más numerosas y repetitivas. Los soldados eligen los mismos fragmentos de una realidad que se limita a los momentos de descanso en el interior del puesto. Estas *cartas filmadas* codificadas tienen el cometido de mantener el vínculo con los más allegados. La mirada a la cámara de los soldados y del propio cineasta, quien no duda en entrar en el espacio fílmico, es una figura recurrente y posee una fuerte componente afectiva.

Jean-Pierre Coulangeon, por ejemplo, estuvo en Trolard-Taza, a 200 kilómetros al sur de Argel, entre finales de 1957 y noviembre de 1959, formando parte del 585 batallón de tren. Su película constituye una muestra representativa de este espíritu. Capta la vida de su campamento en los momentos de asueto⁸. Nos permite ver una muestra de estas escenas filmadas, a menudo preparadas: la imagen viril del soldado con la metralleta, la escenificación por dos soldados del combate cuerpo a cuerpo en el patio del puesto militar, la salida de los barracones o del comedor de oficiales... La última secuencia de la película concentra de manera particular estas situaciones. Nos hallamos en el interior de un

⁸ Él mismo montó su película de 18' al regresar del servicio. La depositó en el *Forum des Images* tras un anuncio de búsqueda de películas de aficionados lanzado desde su cineclub. Constituye a la vez un acto memorístico (sacar su película de la esfera privada) y un acto lucrativo (poder comprar película virgen gracias a la remuneración). Alain Esmerly le ha añadido una banda sonora que restituye las reacciones de Jean-Pierre Coulangeon al visionar su propia película. El análisis no tiene en cuenta esta aportación sonora. Sólo es parte de este estudio la entrevista con el soldado que el autor realizó el 25 de abril de 2007 en el *Forum des Images*.

campo de refugiados tras la evacuación y reagrupación de la población en torno a Trolard-Taza. La región es semidesértica, la compañía construye un campamento. Es un momento de reposo. Jean-Pierre escribe a su familia, la ropa se seca al sol, el perrito Kiki, mascota del regimiento, deambula entre las tiendas, los reclutas organizan una carrera de borriquillos, un pequeño grupo de soldados, sentados en posturas relajadas, imitan burlescamente el trabajo de excavación mientras que los prisioneros del FLN abren una zanja con el taladro. Muchos soldados sonrientes llenan estos metros de película, imágenes de buenos chicos que se divierten ante la cámara. Estos rostros sonrientes, estos torsos desnudos gráciles captados con despreocupación y en la alegría del juego, estas imágenes-falsos recuerdos, nos hacen pensar en adolescentes de ejercicios vacacionales más que en soldados curtidos por su misión de mantenimiento del orden. Bruscamente, en medio de esta ligereza, la guerra irrumpe sin esperarla. Los dos planos que cierran el film adquieren toda su significación —un plano fijo muestra soldados observando los restos de una mina antitanque⁹ y un fundido encadenado sobre el tanque Auvergne—. Estos oscurecen definitivamente nuestra primera impresión y exigen que nos detengamos. Tras diez minutos de escenas anodinas, poniendo brusco fin a esta aparente ligereza, la guerra hace una nueva aparición. Otra realidad, violenta, que hasta este momento aparecía de modo efímero, se instala al final del film. Es una manera de decirnos que, tras las escenas de gozo que invaden la cotidianeidad anecdótica, se ocultaba la incertidumbre del futuro, el drama, la inquietud de la supervivencia y la angustia de la muerte impuestas por los peligros incesantes de la contraguerrilla.

⁹ “Un día, estaba con un amigo al que sólo faltaban ocho días para licenciarse. Durante esos días, los soldados no solían estar en unidades de combate, sino que se quedaban en el campamento para resguardarlos. Era necesario tomar un camión GMC blindado para recoger el material que había en un lugar en obras. El chófer habitual del camión tenía que ir a buscar su permiso al campamento base y mi amigo lo sustituyó. Yo fui con él. Tras cargar el camión, tuvimos que hacer una maniobra antes de regresar. Mientras él daba vuelta al camión, fui a orinar a un rincón y, apenas le di la espalda, oí una deflagración muy fuerte, con objetos que salieron despedidos hacia mí. Me volví. Ya no había camión. Fui a ver. Vi un rostro con un tronco calcinado y después entendí lo que significaba dar el último suspiro. Su apellido era Pilate, no recuerdo su nombre. Vivía en Orleans” (emoción). Jean-Pierre Coulangeon, entrevista del 25 de abril de 2007 en el *Forum des Images* (Paris)

A su regreso de Argelia, Jean-Pierre montó sus imágenes sin realizar cortes salvo para suprimir planos ilegibles (sobrexposiciones, desenfoques...) y con la voluntad de reconstruir la cronología de su estancia. Pero al cerrar el film con estos dos planos, su montaje, primer acto de memoria, escoge privilegiar una imaginaria más conforme con la expectativa social —la herida combatiente—; una manera de evitar la crisis de identidad masculina del regreso.

En sus funciones de “mantenimiento del orden”, los soldados tenían numerosas ocasiones de entrar en contacto con los argelinos (con motivo del reagrupamiento de la población en las regiones ocupadas por los combatientes del FLN, durante el registro de las ciudades, los controles de identidad o las actividades de las Secciones Administrativas Especiales, entre otras). Cuando se encontraban de permiso, los cineastas amateurs se transformaban en turistas y muchas son las imágenes que muestran a los argelinos. Una gran parte de ellas actualiza los estereotipos de la propaganda colonial difundidos por las producciones del SCA. Éstas destilan exotismo. Las de Pierre Cordier¹⁰ no responden del todo a esta imaginaria. En 1958, tras una corta estancia entre Argel y Constantina¹¹, su compañía fue trasladada a los pueblos y los oasis del sur para instalar estaciones de radio (Djelfa el Agouad, el palmeral de Metlili, Ghardaïa, Ouargla y Hassi Messaoud). Se concedían numerosos permisos, por lo que a menudo cogía la bicicleta y partía al encuentro de los campesinos. La recolección de dátiles, el pastor que reúne las cabras del pueblo, los mercados de Ghardaïa y Ouargla, con su multitud de comerciantes, el hotel trasatlántico cuyos jardines rebosaban de laureles rosados, la trilla del trigo, los niños ante un pozo de agua, la boda del hijo de un dignatario o un campamento de nómadas puntuaban los encuentros durante sus salidas. Sus imágenes

¹⁰ Las películas de Pierre Cordier están depositadas en *Pôle image* de Rouen con los títulos: *Fête militaire à Ouargla*, *Metlili des Chambaas*, *Ghardaïa*, *Pameraie d’Ouargla*, *Algérie (5)* y *Algérie (6)*.

¹¹ Pierre Cordier parte al servicio militar el 3 de enero de 1957 para efectuar sus clases Épinal en un regimiento de transmisión, al que sigue una estancia como técnico de radio de seis meses en el Mont Valérien de París. A continuación, fue enviado a Zweibrücken (Alemania), cerca de la frontera francesa, en una compañía del Parque. Partió a Argelia para incorporarse a la 635ª compañía hertziana en febrero de 1958 donde permaneció hasta abril de 1959.

nos invitan, de entrada, a descubrir una Argelia de tarjeta postal, pacífica, lejana al conflicto, aplastada por el calor sahariano (48° a mediodía y hasta 65° en Hassi Messaoud). Estas imágenes –me dijo– estaban destinadas a sus padres, que vivían en Normandía. En ellas hay poco lugar para la vida de los soldados. En la transición de una secuencia descubrimos un camión atascado en la arena, signo de un equipamiento inadaptado a las exigencias del terreno. En Metlili des Chambaas filmó la fiesta del regimiento, durante la celebración de San Gabriel, en noviembre de 1958 (distracciones en el comedor de oficiales y espectáculo bajo una carpa de circo) con la película en blanco y negro que le habían regalado al comprar la cámara. Sólo algunos planos oscuros desentonan con los brillantes colores del sur. Pocas cosas nos hacen pensar en la guerra. Es ésta una Argelia sin militares. Pierre Cordier quiso filmar, sobre todo, a los argelinos. Pero descubrimos también, a través de los calculados encuadres de este cineasta “novel” (nunca hasta entonces había utilizado una cámara¹²) a alguien que se ha tomado la molestia de mirar e ir en busca de los otros. *Palmeriaie d'Ouargla* es una película representativa de ese gesto del cineasta. Pierre Cordier reproduce los clichés exóticos de propaganda difundidos durante décadas por los manuales escolares, los noticiarios, los documentales sobre el Imperio y los reportajes del SCA al filmar las actividades intemporales de los árabes (el regadío de los campos sirviéndose de un asno que acciona una noria, la recogida de dátiles o el transporte de agua...) y al multiplicar los planos “robados” de niños, mujeres y campesinos. Pero, cuando la cámara encuentra la distancia adecuada y se mezcla con la muchedumbre en el mercado de Ouargla o con los obreros agrícolas y se detiene para “disparar” el retrato de un anciano que, cómplice del cineasta, se atusa el bigote para posar ante la cámara, los árabes se convierten en “tema” de la película. ¡Una “contraimagen”! Sentimos que Pierre Cordier tiene la voluntad de tejer otros vínculos, más amistosos e igualitarios; impresión confirmada por su propio testimonio en el momento en que visionamos estas imágenes:

¹² Cada vez que su padre recibía una bobina, éste expresaba su punto de vista sobre la calidad de las imágenes y le señalaba las correcciones necesarias para obtener mejores resultados.

“Teníamos una relación muy agradable con la población. Los harkis de la compañía hacían de intermediarios. Nos acercaban a las familias. Un día fui invitado a una boda. Cuando íbamos a ver a las gentes de los palmerales, nos ofrecían un té si era su momento de descanso. Eran pobres, pero siempre fueron hospitalarios”¹³.

Tres razones explican esta singular relación que escapa a las convenciones: el contexto geográfico del Sur argelino, lejos de los conflictos concentrados en el Norte; la educación que Pierre Cordier recibió de su padre, secretario general del partido radical-socialista en la sección del departamento de Routot, marcada por un profundo rechazo del espíritu colonialista y, por último, la ausencia de *pieds-noirs* partidarios de la Argelia francesa en esas zonas desérticas.

La violencia y la muerte aparecen rara vez en estas películas, hasta el punto de que a menudo tenemos la impresión de estar contemplando películas de viaje sobre una Argelia en la que la gente llevaba una buena vida. A veces, sin embargo, aquéllas imponen su presencia. Nos encontramos entre abril y mayo de 1959, momento en el que Maurice Com era subteniente. El soldado filmó una operación de comando en la península de Collo que duró dos o tres días y que consistía en destruir un hospital del FLN instalado en la montaña. Llevaba su cámara en la mochila. Los soldados embarcaron en los camiones GMC, que los dejaron al pie de la montaña. El resto del camino lo hicieron a pie:

“Nos lanzamos sobre el hospital pero, con excepción de uno o dos vigilantes, no encontramos a nadie. A partir del momento en que los suyos desertaban, los fellagas¹⁴ desplazaban sus mechtas. Encontramos el nuevo hospital muy cerca del primero, sobre la misma línea de la cresta montañosa. Como se trataba de un enclave logístico, lo destruimos. Prendimos fuego a las casas de madera y

¹³ Entrevista de Pierre Cordier en el *Pôle Image* de Haute-Normandie, 29 de noviembre de 2007.

¹⁴ Expresión utilizada por Maurice Com.

*destruimos todo lo que podía constituir una reserva, especialmente las reservas de agua*¹⁵.

Una vez concluida la operación, los soldados regresaron a una playa en la que embarcaron en los LCM¹⁶ antes de reunirse en una corbeta.

Esta secuencia traduce la atmósfera que envolvía al comando. Este territorio montañoso bajo control del FLN era hostil y, sin embargo, Maurice Com no dudó en sacar su cámara de la mochila y filmar. Sus imágenes dan testimonio de la tensión que reinaba en esta situación de combate. El operador no tuvo tiempo de preparar la escena como en los momentos de descanso, y tampoco lo tuvo de encontrar la adecuada obturación del objetivo. La imagen de su película resulta inestable y las subexposiciones son numerosas. Pero estas torpezas refuerzan el efecto de realidad. Un comando de caza representaba una fuerza suficiente (150 hombres) para que el FLN no osara atacar. No obstante, Maurice Com se encontraba entre sus hombres y percibía en ellos una angustia creciente, el miedo a caer en una emboscada. Filmó los rostros marcados por el cansancio, jugando con la escala de los planos para enmarcarlos en un encuadre corto (picados, primeros planos...), se detuvo sobre el cadáver de un argelino encontrado en medio del camino e inundó la imagen de las llamas en las que ardía el hospital de campaña enemigo. ¡He ahí la guerra! Esta secuencia constituye un lapsus en un conjunto de imágenes anodinas. Maurice Com filmó el cadáver de un enemigo, signo de una operación exitosa de las fuerzas militares francesas, pero tras el cliché, lo no dicho y el tabú invaden la imagen; el agotamiento, el miedo y la angustia de los hombres se imponen en ella a la representación.

A través de la alegría de vivir de los soldados, demasiado visible para parecer natural, se adivina la angustia de perder para siempre la despreocupación juvenil. Filmaban para dejar huellas y para convencerse a sí mismos de que el peligro no estaba tan presente como habían temido. Pero hoy, cuando

¹⁵ Entrevista del autor con Maurice Com en su domicilio, 19 de abril de 2007.

¹⁶ Pontón de desembarco con el fondo plano.

visionan de nuevo sus películas, pueden evocar lo que voluntariamente borrarón en su momento. Este desajuste entre las imágenes de ayer y las palabras de hoy construye la memoria íntima de estos “reclutas de la guerra de Argelia”. Testimonia del desacuerdo que podía existir entre esta generación de reclutas que no alcanzaba a entender las razones de su presencia en unos territorios para ellos recién descubiertos y la propaganda de un ejército llamado “de pacificación” que pretendía hacer creer en la legitimidad del eslogan “el ejército protege, construye, cuida y administra”. He aquí un ejemplo más de la mentira oficial que trataba de dar el pego sobre sus últimos asaltos colonialistas; una memoria que testimonia también de las heridas y del sufrimiento reprimido.

Traducción: Sonia García López
Revisión: Vicente Sánchez-Biosca



**LA (IN)VISIBILIDAD DE LOS PRISIONEROS POLÍTICOS PORTUGUESES O LA DOBLE CARA DEL DERECHO A LA IMAGEN.
NOTAS SOBRE EL FILM 48**

Susana de Sousa Dias

Universidad de Lisboa / Cineasta

La génesis del film

Cuando, hace unos años, en respuesta a una solicitud mía, la dirección del Archivo Nacional de Torre do Tombo me rehusó la autorización para filmar algunas fotografías de presos políticos existentes en el Archivo de la PIDE / DGS¹, policía política del régimen dictatorial portugués (1926-1974), yo estaba lejos de presentir que un nuevo film iba a comenzar. Era el año 2003 y me encontraba en plena realización de *Natureza Morta*². El film dependía de esas imágenes, algunas de las cuales había filmado yo misma en 2000. En esa época, grabar esas fotografías no requería ninguna autorización, salvo la otorgada por el propio archivo. Sin embargo, la dirección de éste cambió entretanto y, con ella, lo hizo la interpretación de la ley. Tras mi insistencia, la dirección justificó su negativa invocando el “derecho a la

¹ PIDE/DGS, acrónimos de las designaciones que la policía política tuvo entre 1945 y 1969 (Policía Internacional de Defesa do Estado) y entre 1969 y 1974 (Direcção-Geral de Segurança). El archivo abrió al público en 1994.

² *Natureza Morta – Visages d’une Dictature*, realización de Susana de Sousa Dias, producida por Kintop y Ampip en asociación con Arte France “La Lucarne”, 72’, Portugal, Francia, 2005.

imagen”: para filmar las fotografías, tendría que obtener el acuerdo de los presos políticos y, en caso de fallecimiento, la autorización de los herederos, así como presentar una copia del certificado de defunción. No me detendré en los pormenores del complejo proceso que llevó, tras algunos meses, a obtener tales autorizaciones. Me limitaré a señalar que, en todo este proceso, hablé con decenas de antiguos presos políticos. Inevitablemente, comencé a escuchar sus historias, algunas acompañadas por comentarios de las mismas imágenes del archivo: “¿ve la camisola que llevo?; “¿sabe por qué sonrío de esa manera?”; “¿ha reparado en mis cabellos?”.

48³ arrancó de una certeza: es posible contar la historia del régimen a través de estas imágenes. Mas surgió igualmente de numerosos interrogantes. Los rostros fotografiados por la PIDE nos miran fijamente, nos interpelan, nos turban. ¿Cómo filmarlos?: ¿manteniendo la integridad de tal interpelación? ¿Qué duración atribuir a cada plano para que el espacio de los ecos y resonancias de cada rostro pudiera cobrar vida? ¿Cómo se transfigura una imagen por medio de la duración que se le impone? ¿Cuánto tiempo se puede aguantar un primer plano”? ¿Cuál debe ser el equilibrio entre palabras y silencios para que la imagen no sea íntegramente poseída por el texto? Y ¿cómo construir un espacio conceptual más que físico?

48 trabaja entre lo que la fotografía muestra y lo que no revela; pero también entre la analogía y la extrañeza, entre lo enunciado y lo vivido, entre la imagen y la memoria, pues estas fotografías también son tiempo: el tiempo contenido en la fracción de segundo en que el preso se enfrenta a su oponente; el tiempo que nos permite penetrar en el universo claustrofóbico de las prisiones políticas y permanecer ahí el instante en el que se cruzan pasado y presente; un tiempo múltiple que desborda las nociones de pasado, presente y futuro.

Siguiendo una línea narrativa que se basa en las acciones de la policía política sobre el cuerpo y la mente de los prisioneros y de un dispositivo que trata de evidenciar la pregnancia temporal de la imagen, el film

³ 48, realización de Susana de Sousa Dias, producido por Kintop, 93', Portugal, 2009.

se organiza según un conjunto de secuencias, cada una de las cuales comporta un silencio específico. Estos silencios no sólo crean el espacio cinematográfico del film, sino que nos hacen sentir hoy mismo la presencia corporal de cada uno de los ex-prisioneros. Por medio de su palabra, el film intenta desvelar las imágenes cuya función original —captar los rasgos distintivos de la fisonomía y servir de instrumento de identificación (pero igualmente también de poder) — todavía hoy crea un velo que les impide ser realmente vistas.

Las fotografías del Archivo de la PIDE/DGS

“A menudo, exigimos demasiado o demasiado poco a la imagen”, escribía Georges Didi-Huberman en *Images malgré tout*⁴; demasiado, porque las imágenes son inadecuadas e inexactas para ofrecernos “toda la verdad”; demasiado poco porque “al relegarlas inmediatamente al ámbito del documento —lo más fácil y habitual— las desgajamos de su fenomenología, de su especificidad, de su misma substancia⁵”. Este pasaje, escrito a propósito de cuatro fotografías tomadas en agosto de 1944 en Auschwitz, es interpretado bajo el prisma de esa condición paradójica de la imagen, así como de la compleja relación que establece con la historia y con lo real. A pesar de poseer un carácter eminentemente objetivo y de hallarse investidas de ‘cientificidad’, las imágenes antropométricas no escapan a esta condición.

Las fotografías antropométricas de los prisioneros contenidas en el Archivo de la PIDE/DGS, aparentemente semejantes a las de cualquier otro censo, no han sido interrogadas ni mucho menos han constituido un objeto de estudio en sí mismas, sino que se han mostrado públicamente en su mera condición de ilustraciones, ya de una idea colectiva de “prisionero político”, ya de la prisión de individuo fotografiado. Además, es necesario entender

⁴ Georges Didi-Huberman, “Dans l’Oeil même de l’histoire” in *Images malgré tout*, París, Minuit, 2004, p. 48.

⁵ Ibidem, p. 49.

en qué condiciones fueron tomadas y lo que esconde su funcionalidad. La antropométrica es una imagen que apunta a lo esencial: captar el carácter anatómico del individuo, los rasgos fundamentales para su identificación. No es casual que, desde su sistematización por Alphonse Bertillon en el s. XIX, haya conservado su forma canónica. La “dogmatización” llevada a cabo por Bertillon⁶ (el término es suyo), apuntaba a uniformar los métodos de obtención de fotografías de los fichados, pero también de hacerlos precisos, eliminando cualquier factor de variabilidad. Aun a pesar de haber sido concebida para diferenciar a los individuos, la imagen antropométrica acaba uniformizándolos, inscribiéndolos en la noción general de “figura de malhechor”. Son imágenes que, como señala Christian Phéline⁷, colocan al mismo nivel de percepción a todos los fotografiados, pues, tras su aparente neutralidad operativa, están fuertemente codificadas desde el punto de vista estético e ideológico. Así, a pesar de la extrema funcionalidad de tales fotografías y de su estricta codificación, también ellas participan del “doble régimen” que, según Georges Didi-Huberman, caracteriza a la imagen, a saber, de inmediatez y de complejidad, de verdad y de oscuridad⁸. Precisamente sobre esta perspectiva fueron trabajadas las imágenes en mis dos últimos films, *Natureza Morta* y *48*.

El derecho a la imagen

Como señalé más arriba, en el año 2000 tuve acceso por vez primera a los grandes álbums de prisioneros políticos de los tiempos de la dictadura portuguesa, aunque en 2003 su consulta me fue rehusada. La funcionaria del archivo alegó que su manipulación podía deteriorarlos y que, además, estos álbums no constituían materia relevante pues sólo contenían imágenes funcionales. Por tanto, su consulta pública no estaba justificada.

⁶ Véase Alphonse Bertillon, *La Photographie Judiciaire. Avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, París, Gauthier-Villars et Fils, 1890.

⁷ Christian Phéline, “Portraits en règle” in *Identités, de Disdéri au Photomaton*, París, Centre National de la Photographie, 1985.

⁸ Cf. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 103.

Esta última observación permite entrever dos problemas esenciales relacionados con el estatuto de la imagen como fuente plena. Como señala Christian Delporte, las fuentes visuales nos sitúan en el nivel más bajo de la escala, estando confinadas al mero estatuto de ilustración o, en el mejor de los casos, material adicional de confirmación o prolongación de una demostración elaborada por medio de un recurso a fuentes escritas⁹. El valor de las imágenes antropométricas queda, así, en segundo plano y nunca o rara vez serán consideradas más allá de su función objetiva, esto es, su condición de retrato. De ahí, la facilidad de aplicarles el derecho a la imagen. Centrémonos, pues, en algunas cuestiones relativas a este problema.

A simple vista, este derecho, como todos los humanos, parece incuestionable. En Portugal, su formulación jurídica comienza de la siguiente forma: “un retrato de una persona no puede ser expuesto, reproducido ni lanzado al mercado sin su consentimiento¹⁰”. No deja de ser interesante comprobar que los dos primeros componentes de la frase (“no puede ser expuesto” y “no puede ser reproducido”), conducen al tercero (“no puede ser lanzado al mercado”) aparentemente innecesario, toda vez que ésta implica tanto una exposición del retrato como su reproducción. Sin embargo, precisamente por ello pone todavía más de relieve el origen de esta disposición legal que existe en razón del vínculo entre la imagen y su comercialización.

En realidad, desde el punto de vista histórico, el derecho a la imagen es reciente. Nació y se desarrolló en plena sociedad de consumo occidental en la que todo era capitalizable, incluso aquello que jurídicamente no estaba destinado a serlo. Lo que podría parecer poco coherente con los principios universales deja de serlo si pensamos que, como señala Alain Badiou en *L'Étique, essai sur la conscience du mal*¹¹, el tema de los derechos del Hombre, derechos entre los cuales el derecho a la imagen

⁹ Christian Delporte, “L’histoire contemporaine “saisie” par les images?” in *Quelle est la place des Images en Histoire?*, Laurent Gervereau y Christian Delporte (eds.), París, Nouveau Monde, 2008.

¹⁰ Cf. Artículo 79º del *Código Civil Portugués*, Lisboa, Almedina, 1997.

¹¹ Alain Badiou, *L'Étique, essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2003.

es subsidiario, es compatible “con el egoísmo satisfecho de los opulentos occidentales, el servicio de los poderosos y de la publicidad¹²”. “El Sujeto humano universal, capaz de ordenar la ética de acuerdo con los derechos del hombre” es, entre otras cosas, compatible con la universalidad de la competencia salvaje. En realidad, si el derecho a la imagen alcanzó una posición tan relevante en el ámbito de los derechos de la personalidad fue gracias al extraordinario progreso de las comunicaciones y a la importancia que la imagen adquirió en el contexto publicitario. Por consiguiente, la imagen estuvo asociada a un valor económico muy relevante¹³.

La pertinencia en la aplicación de este derecho al conjunto de las imágenes depositadas en el archivo de la policía política de un régimen dictatorial no deja de ser cuestionable. En el punto segundo de su formulación, el Código Civil Portugués estipula que “no es necesario el consentimiento de la persona retratada cuando así lo justifique su notoriedad, el cargo que desempeñe, las exigencias de la policía o de la justicia, fines científicos, didácticos o culturales, o bien cuando la reproducción de la imagen esté encuadrada en lugares públicos o en hechos de interés público o haya ocurrido públicamente¹⁴”. Aun así, como en todas las leyes, la interpretación es subjetiva y el archivo no permitió la difusión de las imágenes sin la autorización de los retratados.

¿Qué problemas pueden sobrevenir cuando este derecho se aplica al conjunto de las imágenes depositadas en el archivo de la policía política de un régimen dictatorial? Uno de los más importantes deriva de la visibilidad misma de las imágenes. Al aplicar este derecho sobre las fotografías, se produce un efecto perverso que, en caso límite, puede traducirse en la imposibilidad de su divulgación. Instaurado en 1926, el régimen dictatorial portugués ordenó la detención de millares de personas a lo largo de 48 años. Entre éstas, la gran mayoría no tenía ninguna significación política y

¹² *Ibidem*, p. 22.

¹³ “Relativização do direito de imagem: limites da sua (in)disponibilidade”, in *Revista Âmbito Jurídico*, <http://www.ambito-juridico.com.br/pdfsGerados/artigos/1287.pdf>

¹⁴ Artículo 79º del *Código Civil Portugués*, *op. cit.*

su rastro se fue perdiendo al cabo de los años. El descubrimiento de estas personas, más de treinta años después, o de sus herederos, constituyó un trabajo digno de una investigación policial. La imagen de estos prisioneros corrió, así, el riesgo de no ver nunca la luz.

Efectivamente, no basta con que las imágenes estuvieran debidamente archivadas para garantizar su supervivencia como parte de una memoria colectiva. Todos somos conscientes de que un archivo constituye uno de los accesos privilegiados al pasado, pues es uno de los recursos a través de los cuales se intenta dar respuesta a las aporías del tiempo y de la memoria, el lugar en el que se guardan las presencias de las cosas de antaño. Con todo, un archivo no puede ser confundido con la memoria que pretende albergar. Por sí solo, el archivo no crea memoria, como señala Derrida, pues “se produce en el lugar de quiebra originaria y estructural de la memoria¹⁵”. Es precisamente con el trabajo realizado en los archivos como éstos se convierten en verdaderos lugares de memoria, en el sentido que le dio Pierre Nora, a saber, “donde la memoria trabaja¹⁶”.

Las consecuencias de la aplicación de este derecho parecen, pues, contrarias a la finalidad propia de un archivo, en este caso un archivo público e histórico cuya misión es la conservación, el acceso, la difusión y el consumo del patrimonio archivístico, garantizando su uso como fundamento de la memoria colectiva e individual. Al tratar supuestamente de proteger a la persona, se consigue, a fin de cuentas, su extinción. ¿Dónde está el nudo gordiano que origina esta paradoja?

Alain Badiou señala que “la ética define al hombre como víctima”: “hombre es aquél capaz de reconocerse a sí mismo como víctima¹⁷”. Hoy la ética supone la existencia de un “Sujeto humano universal” que basa sus principios en los derechos humanos. Con todo, este sujeto se encuentra

¹⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, París, Galilée, 1995, p. 26.

¹⁶ Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, París, Gallimard, 1984, p. X. Cf. también, en la misma obra, “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, pp. XV-XLII.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 26.

escindido: “por el lado de las víctimas, el animal acosado que exponemos en la pantalla. Por el del bienhechor, la conciencia y el imperativo”. Y, añade Badiou, “esta escisión coloca siempre a los mismos en los mismos papeles”¹⁸. Al plantear el derecho a la imagen como factor determinante para la divulgación o no de las imágenes de los presos políticos, se impone una perpetuación de los mismos roles. Por una parte, la víctima de un régimen dictatorial cuya imagen —o, mejor, cuya representación física en cuanto prisionero político— debe ser protegida; por otra, el archivo, como “bienhechor”, la conciencia y el imperativo. Precisamente en este punto se produce el efecto perverso. En realidad, es el mismo “bienhechor” el que no sólo confiere de nuevo el estatuto de víctima al representado, como actuando bajo la protección de las leyes, detenta el poder sobre su identidad como prisionero político.

En esta aplicación del derecho a la imagen se encuentran, pues, dos movimientos contradictorios: por una parte, una sobrevaloración de la imagen; por otra, una infravaloración de la misma: la imagen es sobrevalorada como rasgo del individuo y desvalorizada como fuente histórica, pero también en su misma sustancia imagética. En efecto, el archivo prioriza el hecho de que las imágenes sean imágenes de determinados individuos, de cuerpos individuales, haciendo así posible que su uso sea compatible con su derecho. El hecho de que constituyan un corpus político en sentido pleno de la expresión, y que sean auténticos documentos más allá de su función inicial de retrato resulta secundario. La historia y la presencia del “cuerpo político” del individuo quedan así condicionadas a imperativos aparentemente exteriores a su propia condición. Doblemente víctimas, diríamos: víctimas de un régimen que les confirió una condición de prisionero político, pero también víctimas de una institución que se apropia de aquella imagen que revela la condición por la que se convirtieron en víctimas. Se trata de una clamorosa ejemplificación del poder arcóntico, que expone, a fin de cuentas, el factor último que separa una “imagen” de una “imagen archivada”: la sujeción de esta

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

última a un poder. Como cita Derrida en *Mal d'Archive*, no hay poder político sin poder sobre la memoria.

Notas finales

La verdad es que si el derecho a la imagen puede ser aplicado de esta forma es porque subsiste una marca bertillonista en la forma de ver estas imágenes. La opacidad que reduce la imagen a su estricta función de representación del individuo de acuerdo con la mayor semejanza posible, implica que su valor de *analogon* se superpone a su valor de conocimiento. Precisamente este aspecto de transparencia induce a que en ellas apenas se deje ver el individuo representado, corriendo un velo que nos impide ver la imagen en toda su amplitud. Súmase a ello el hecho de que se trata de imágenes producidas para ser archivadas. En este sentido, esta condición de archivo es parte integrante de su propia génesis, contrariamente a otras tipologías de identificación destinadas a su difusión pública posterior.

Sacarlas a la luz implica un rescate que se traduce en la exposición de algo que el régimen autoritario quiso esconder y en la posibilidad de ampliar el conocimiento de lo que fueron 48 años de dictadura. La mayor parte de estas fotografías pertenecen a personas que jamás formaron parte de la memoria colectiva y mucho menos de la historia. Son miles de mujeres y hombres anónimos desprovistos del mínimo protagonismo político y cuyo nombre nadie recuerda. Sin embargo, su rostro nos revela una dimensión de la acción de la policía política que ningún documento escrito puede iluminar. Son imágenes que corren el riesgo de quedar encerradas y con ellas olvidada una parte de la Historia. Así, se consigue hacer posible la emergencia de la parte pública, la más visible —irónicamente el derecho a la imagen salvaguarda la reproducción de la imagen de las personas públicas—, perpetuando una dimensión de la Historia, la historia de las personalidades, y privilegiando, de este modo, el consenso y la repetición.

Terminaré con una nota sobre 48: uno de los objetivos del film era confrontar al espectador con estas imágenes, dándolas a ver más allá de su inmediatez. Para ello fue necesario rebasar los mecanismos canónicos del cine. Se buscó mostrar, por medio de un montaje en profundidad temporal y articulando la imagen y el sonido, y dando la voz solamente a los prisioneros políticos, aquello que es único y colectivo en cada imagen, aquello que éstas nos revelan de la historia de cada individuo y de la actuación de un sistema autoritario, aquello que nos dicen de la condición de la víctima del prisionero político, pero también de la tentativa de superación de esa misma condición¹⁹. En suma, se trata de un film que trata de exponer aquello que nos revelan las imágenes de un régimen que dejó pocas marcas de las torturas infligidas a sus víctimas.

Traducción: Vicente Sánchez-Biosca

¹⁹ Uno de los testimonios del film señala en dos momentos el “poder del preso”, osea, la tentativa de superación de su condición de víctima: el poder de no hablar cuando se sufre la tortura: “ellos tenían el poder de torturar, de impedir el sueño, pero nosotros teníamos un único poder que ellos no tenían, que era... no hablar”; y el poder de control de la expresión facial cuando se está en posición de ser fotografiado: “Para fastidio de los policías, pero era también un poder; no se puede evitar que se haga la foto, ¿no? Pero la cara que ponemos, somos nosotros quienes la decidimos”.

**“Los huesos gritan, la carne llama” o la memoria del horror.
S21, la máquina de matar jemeres rojos (Rithy Panh, 2002).**



**“LOS HUESOS GRITAN, LA CARNE LLAMA” O LA MEMORIA DEL HORROR.
S21, LA MÁQUINA DE MATAR JEMERES ROJOS (RITHY PANH, 2002).**

Rafael R. Tranche

Universidad Complutense de Madrid

A Vann Nath (1946-2011), pincel de la memoria.

«Las bolsas de olvido no existen. Ninguna obra humana es perfecta y, por otra parte, hay en el mundo demasiada gente para que el olvido sea posible. Siempre quedará un hombre vivo para contar la historia»

Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*.

Al acabar su estremecedor relato sobre el S21, el director Rithy Panh cierra la película con una llamativa dedicatoria: “A la memoria”. La aparente vaguedad de la formulación no es tal si comprendemos que el principal empeño de este documental consiste en edificar el recuerdo del horror vivido por el pueblo camboyano durante el régimen de los jemeres rojos (1975-1979), causante de cerca de dos millones de muertos sobre una población de 7.700.000 habitantes.

El reto de Panh es enfrentarse, como en otros genocidios, a un empeño que parece condenado al fracaso por su condición de inconcebible, irrepresentable¹. El precedente de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) como guía inspiradora resulta evidente². Sin embargo, la propuesta aquí consiste en plantear una observación a escala, focalizar el horror en un punto y barrenar hasta el fondo. Para ello, la narración se sitúa en el epicentro de un sistema represivo (del que Panh fue también víctima) basado en la detención, tortura y ejecución indiscriminada de la población a través de una red de centros de internamiento. El S21 o Tuol Sleng (en idioma jemer «colina de los árboles venenosos»), instalado en Phnom Penh, tuvo el dudoso honor de ser uno de los principales centros de esa “máquina de matar”³. Allí fueron asesinadas unas 15.000 personas y muy pocas consiguieron salir con vida. Pero, en este caso, las cifras, los datos, incluso la visión del lugar de los hechos no dan cuenta de la dimensión de la tragedia, por más que se hayan conservado, pese a la destrucción de pruebas que llevaron a cabo los jemer, numerosa documentación y un amplio archivo fotográfico⁴. Es preciso ir más allá, trazar el descenso a los infiernos para comprender por qué y qué puso en marcha la maquinaria.

Al igual que Lanzman, la opción de Panh es clara: dejar que la Historia (aunque lejana, conocida) ceda la voz a la memoria y sea la palabra la que funde las imágenes, la que invoque el pasado a través de su confrontación con los espacios vacíos⁵. Para ello, recurre a un singular coro de personajes: los que estuvieron allí, tanto víctimas como verdugos. Y para nuestra sorpresa, ambas experiencias son confrontadas. Confrontadas quiere decir

1 Con anterioridad, el cine había abordado la guerra de Camboya en *The Killing Fields* (Roland Joffé, 1984). Sin embargo, la película no narra el período del régimen jemer.

2 Véase al respecto, Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra, 2006. En especial, el capítulo 4.

3 Actualmente convertido en Museo del Genocidio de Tuol Sleng-S21.

4 Incluso, cuando en 2007 se iniciaron los juicios por genocidio contra la antigua cúpula jemer, el gobierno vietnamita aportó una filmación (realizada por los periodistas y soldados Ho Van Tay y Dinh Phong) en la que se muestra la llegada de sus tropas en enero de 1979 a Phnom Penh y el interior del S21 con cuerpos de prisioneros recién asesinados y decapitados y, junto a ellos, cinco niños vivos.

5 No obstante, la película arranca con un breve recordatorio de los acontecimientos en los que se inscribe la historia.

que todas las voces son escuchadas y se prestan a un insólito diálogo. Precisamente, aquí radica uno de los grandes hallazgos de la película: pese a contar con la presencia de los verdugos (circunstancia harto inusual), la narración renuncia a ejercer la acusación, a interrogarles como si fuera ineludible escenificar un juicio contra ellos. Lejos de convencernos de su culpa, lo que el relato explora son otros territorios mucho más siniestros: la obediencia ciega del individuo a un sistema donde el imperativo categórico kantiano ha sido extirpado de raíz. El comienzo de la película lo ilustra con precisión cuando Him Huoy, uno de los verdugos (en presencia de sus padres que le recriminan y compadecen a partes iguales), revela su peculiar angustia: "Si nosotros hubiéramos matado a esas personas, y yo maté a algunas, por nuestra propia voluntad, sería pura maldad. Pero a mí me daban órdenes. Me aterrorizaban con sus armas y su poder. Eso no es maldad. La maldad provenía de los mandos que daban las órdenes". La coartada del personaje, evacuando la moral cuando procede de una orden, nos es harto conocida. Formaba parte del lenguaje de los funcionarios nazis. La diferencia aquí es que en el verdugo, pasado el fanatismo jemer, pervive algo de la naturaleza humana: esa espiritualidad oriental que le hace temer por el *karma* de sus víctimas.

Con todo, las similitudes con el mundo del *Lager* son inquietantes: la violencia inútil y desproporcionada, la burocratización de la muerte, la deshumanización del prisionero, el engaño sobre su destino definitivo, el desapasionamiento del verdugo ("Nadie puede torturar para aliviar su propia ira")... Pero lo que sobrecoge (si es que cabe un grado aún mayor) del genocidio camboyano es que el régimen jemer lo ejerce contra su propio pueblo, creando un "enemigo interno" que pone en marcha una espiral delirante⁶. Nada puede parar una dinámica que se alimenta del miedo colectivo y de la delación, arranca con la eliminación de los enemigos "reales" y acaba convirtiendo a todos en enemigos. La película lo ejemplifica con contundencia, proponiendo a sus protagonistas que "representen" su misión en el S21. Es así como las desnudas estancias de la cárcel cobran vida y, en un inquietante teatro de sombras, asistimos

⁶ Véase al respecto David Chandler, *Voices from S-21, Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Chiang Mai, Silkworm Books, 2000.

a la conducción de prisioneros, la guardia, la inspección de las celdas, los interrogatorios... Es así como lo cotidiano, lo rutinario, reconstruido con metódica minuciosidad por los carceleros, dotan de una presencia concreta a los ausentes. Esa "imagen espectral" tiene también puntos de anclaje: las fotos de las víctimas que los verdugos sostienen en sus manos mientras hablan. A ello contribuye una aplicación especial del sonido: el eco lejano de las proclamas y canciones jemerés dispuesto como fondo de estas escenas. Se trata de un efecto que, ocupando el espacio, permite incorporar a la imagen otra capa temporal, imbricar presente y pasado evocado.

Estas recreaciones alcanzan toda su virulencia cuando se conjugan con el documento burocrático (la ficha y foto de ingreso del detenido, el expediente del interrogatorio e, incluso, la foto de su tortura y asesinato), como en la rememoración del caso de la enfermera Nay Nân, a la que se le hace confesar su actividad de sabotaje: "defecar en el quirófano". Y es que Panh, apelando a la ficción para invocar lo sucedido, sabe extraer de los verdugos, con su aire de indolente inmunidad, lo que no obtendría un interrogatorio judicial. Todo ello revela, al tiempo, una conciencia clara de cómo construir el testimonio (Panh no formula ninguna pregunta y evita las declaraciones y miradas a cámara, no hay *voice over* ni letreros informativos salvo en la introducción) y una precisa administración de las pruebas conservadas en el S21.

En el último peldaño de este viaje hay una revelación que reduplica el horror: la verdadera finalidad del S21 era crear pruebas inexistentes de la culpabilidad de los prisioneros, condenados de antemano a morir. Es decir, el acusado era privado de sus propios argumentos y obligado a confesar según el capricho de su torturador. Como lúcidamente afirma uno de ellos: "Cada hombre tiene su memoria, cada uno tiene su historia. Se trataba de desmontar toda su memoria y de crear una actividad de traición. Los amigos y la familia eran redes en esa traición". No es difícil deducir que el régimen jemer propició una nueva figura de víctima: aquella que ha sido desposeída también de su propia historia, de su propia palabra.

Aún hay una vuelta de tuerca más que extremaría, si cabe, el horror. Pahn la deposita casi al final de su documental, consciente del clímax que constituye la situación. Se trata de la recreación de cómo los prisioneros eran finalmente ejecutados en un lugar próximo llamado Choeung Ek. La escena transcurre de noche. Tres de los verdugos nos conducen al lugar exacto y reproducen el modo en que asesinaban y enterraban a sus víctimas. Es un momento en el que la evocación parece trocarse en la acción concreta y el escenario transformarse, con una insoportable materialidad, en *el lugar de los hechos*. En este punto, somos conscientes de que algo perturba nuestro entendimiento: están ahí, son ellos, los verdugos confesos. Al tiempo, otra formulación nos atraviesa: no son los monstruos que esperábamos ver para tranquilizar nuestra conciencia. Y, sin embargo, su frialdad, su facilidad para prestarse al juego de la representación resultan tan inquietantes como desconcertantes. Algo de humano debe haber en ellos, pero ¿dónde situarlo si no parecen aquejados del dolor ni del arrepentimiento?

Mas la película no nos diría nada nuevo de la condición humana si se quedara aquí. Otra palabra, no nacida de la autojustificación (las consabidas monsergas de los carceleros sobre su proceder sin opciones) ni de la conmisericordia o el reproche, emerge para permitirnos ir más allá. Es la representada por el pintor Vann Nath, uno de los pocos supervivientes del S21. Con sorprendente lucidez, este protagonista sabe sobreponerse al dolor y trazar un recorrido que va del relato de la experiencia personal a la reflexión sobre la naturaleza humana⁷. Esta doble dimensión queda perfectamente trazada en la secuencia donde revive su detención delante de uno de sus cuadros, precisamente el que recrea esa misma escena. La situación tiene un valor añadido, puesto que Nath salvó su vida gracias a que fue elegido para pintar retratos en el S21⁸. Así, palabra a palabra, pincelada a pincelada, se va formando la imagen de su inmersión en el universo concentracionario, como si cada capa de pintura añadiera un

7 La historia de Van Nath ha sido recogida por él mismo en Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait: One Year in the Khmer Rouge's S-21*, Bangkok, White Lotus Press, 1998.

8 La temática posterior de su pintura ha girado en torno a su período de internamiento. De hecho, otros de sus cuadros aparecen en la película para "dar forma" a situaciones ocurridas en el S21.

momento, un matiz a su narración. Tal y como retratarían Primo Levi y Jean Améry, Nath (salvando las distancias) trasciende la anécdota para adentrarse en los mecanismos que consiguen desposeer al prisionero de su estatus de persona.

Del mismo modo, su voz se alza clarividente sobre la de los carceleros cuando se enfrenta a sus coartadas: “¿Y tu capacidad para pensar como ser humano la habías perdido?” “¿Dónde quedaron tu educación, tus sentimientos?” Ante las respuestas estereotipadas, el pintor adopta la voz de la conciencia, apela a aquello de humano que necesita reconocer en sus verdugos: “No quiero escuchar eso de “obediencia al Angkar”. Si todos piensan en el Angkar, la disciplina, obedecer órdenes, ejecutar las órdenes o ser asesinado, es el fin del mundo, de la justicia. Ya no quedan ideales. No hay conciencia humana”.

Casi al final de la película, asistimos a un último careo con sus carceleros. Nath, haciendo gala de una serenidad que da más contundencia a su discurso, establece una distinción fundamental entre destruir y matar. La diferencia no es semántica, sino ontológica: “Pensar en la palabra ‘destruir’ es una crueldad enorme. En la palabra ‘matar’ aún parece quedar algo de moral, pero en ‘destruir’ ya no hay humanidad. Es convertirnos en polvo, en partículas barridas por el viento”. Esta sentencia encuentra su correlato en la escena que cierra la historia: Nath rebusca cuidadosamente entre un pequeño montón de escombros en una de las estancias del S21. Como un forense que quisiera salvar hasta el más insignificante vestigio de lo ocurrido, remueve aquí y allá con sus manos. De repente, encuentra un pequeño objeto que limpia con esmero. Un plano más próximo nos acerca al detalle: en medio del polvo ha aparecido un simple botón...

“Los huesos gritan, la carne llama” recuerda un personaje que decían los jemereros rojos. Algo de esos huesos y esa carne parece pervivir en ese sencillo e inmenso gesto.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Se recogen en esta bibliografía los textos citados por los distintos autores en el curso del libro. Dado lo inabarcable del tema tratado, aspiramos así a ofrecer al lector unas orientaciones sobre el enfoque que ha regido la organización del libro y las actividades que le son parejas.

Aasman, Susan: "Le film de famille comme document historique", in Roger Odin (ed.), *Le Film de famille, usage privé*, París, Meridiens Klincksieck, 1995.

Agee, James y Evans, Walker: *Elogiemos ahora a hombres famosos* (1941), Barcelona, Seix Barral, 1993.

Aldgate, Anthony: *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scolar Press, 1979.

Alted Vigil, Alicia: *La voz de los vencidos*, Madrid, Santillana, 2005.

Angenot, Marc: *Les idéologies du ressentiment*, Montreal, XYZ éditeur, 1996.

Badiou, Alain: *L'Étique, essai sur la conscience du mal*, Caen, Nous, 2003.

Baquet, Frédéric: *L'information cinématographique française sur la guerre d'Espagne 1936-1939*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, trabajo de investigación (DEA).

- Benet, Vicente J.: "Reimaginar el frente: la retórica cinematográfica del pacifismo" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 2007, pp. 12-39.
- Bertillon, Alphonse: *La Photographie Judiciaire. Avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, París, Gauthier-Villars et Fils, 1890.
- Boorstin, Daniel J. (ed.): *Compendio histórico de los Estados Unidos. Un recorrido por sus documentos fundamentales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit Alençon, 1965.
- Bretèque, François Amy de la: "L'exode d'un peuple de Louis Llech. La qualité d'un regard de témoin", in Michel Cadé (ed.), *La Retirada en images mouvantes*, Canet, Trabucaire, 2010, pp. 75-90.
- Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Cadé, Michel: "Version americaine d'*Un peuple attend* de Jean-Paul Dreyfus /Le Chanois et fragments de la version française: un film retrouvé" in Michel Cadé (ed.), *La Retirada en images mouvantes*, Canet, Trabucaire, 2010, pp. 91-120.
- Canetti, Elías: *La antorcha al oído*. Madrid, Alianza/Muchnik, 1984.
- Chaliand, Gérard: *Les guerres irrégulières. XXe-XXIe siècle*, París, Gallimard, 2008.
- Chalfen, Richard: "The home movie in a world of reports: an anthropological appreciation", in *The Journal of film and video*, Summer/Fall 1986, pp. 102-111.

- Chandler, David: *Voices from S-21, Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Chiang Mai, Silkworm Books, 2000.
- Colombo, Furio: "Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España" in *VVAA, Fotografía e información de guerra: España, 1936-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 17-34.
- Coudry, Georges: "Notes sur le passaport Nansen", in *Matériaux pour l'histoire de notre temps. Exilés et réfugiés politiques dans la France du XX siècle*, número 44, octubre-diciembre 1996.
- Delporte, Christian: "L'histoire contemporaine 'saisie' par les images?" in Laurent Gervereau y Christian Delporte (eds.), *Quelle est la place des Images en Histoire?*, Nouveau Monde, París, 2008.
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*, París, Minuit, 2004.
- Elliot, Emory (ed.): *Historia de la literatura norteamericana*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Farge, Arlette: "Écriture historique, écriture cinématographique", in Antoine de Baecque y Christian Delage (eds.), *De l'histoire au cinéma*, París, Complexe, 1998.
- Ferro, Marc: *Analyses de film, analyse de sociétés*, París, Hachette, 1975.
- Ferro, Marc: *Du ressentiment dans l'histoire. Comprendre notre temps*, París, Odile Jacob, 2008.
- Freud, Sigmund: "Introducción al simposio sobre la neurosis de guerra" (1919), in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- Gaskell, Ivan: "Historia visual", in Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 221-254.
- Grosso, Bruno: "Exilés et réfugiés. L'évolution de la notion de réfugié au XXe siècle" en *Revista Electrónica Historia Actual On-Line*, nº 2, Cádiz, 2003.

Huret, Marcel: *Cine-Actualités, histoire de la presse filmée 1895-1980*, París, Henry Veyrier, 1984.

Illich, Ivan: *Némésis médicale. L'expropriation de la santé*, París, Seuil, 1975.

Jackson J. Benson: *The True Adventures of John Steinbeck, Writer. A Biography*, Nueva York, The Viking Press, 1984.

Jünger, Ernst: "Sobre el dolor" [1934], en *Sobre el dolor, seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, Barcelona, Tusquets, 1995.

Stroop, Jürgen: *The Jewish Quarter of Warsaw Is No More! The Stroop Report (Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!)*, traducción inglesa de Sybill Milton y edición facsímil alemana, Nueva York, Pantheon Books, 1979.

Kracauer, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

Laborie, Pierre: *Les Français des années troubles: De la guerre d'Espagne à la libération*, París, Seuil, 2003.

Levin, Judith & Uziel, Daniel: "Ordinary Men, extraordinary Photos", *Yad Vashem Studies* 26 (1998), pp. 265-293.

Lewis, C.S.: *El problema del dolor*, Rialp, Madrid, 2001.

Lindqvist, Sven: *Historia de los bombardeos*. Madrid, Turner, 2002.

Magilow, Daniel H.: "The Interpreter's Dilemma: Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs", in D. Batterick, B. Prayer y M. Richardson eds., *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, Nueva York, Candel House, 2008.

Mauss-Copeaux, Claire: *À travers le viseur, Algérie 1955-1962*, Lyon, AEdelsea, 2003.

- Neocleous, Mark: *The Monstrous and the Dead: Burke, Marx, Fascism*, Cardiff, University of Wales Press, 2005.
- Nora, Pierre (ed.): *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- Norton Cru, Jean: *Du témoignage*, París, Éditions Allia, 1997.
- Ocaña, Enrique: "Fotografía, guerra y dolor", in N. Sánchez Durá (ed.), op. cit.
- Paté, Chistian: *Répresentations de la guerre d'Espagne 1936-1939 à travers les Actualités cinématographiques françaises Gaumont et Éclair*, Memoria de DEA dirigida por Michel Launay y Antoine Prost, 1982.
- Perlmutter, David: *Visions of War*, Nueva York, St. Martin's Griffin, 1999.
- Phèline, Christian: "Portraits en règle", in *Identités, de Disderi au Photomaton*, París, Centre National de la Photographie, 1985.
- Ponty, Janine: "Réfugiés, exilés, des catégories problématiques", in *Matériaux pour l'histoire de notre temps. Exilés et réfugiés politiques dans la France du XX siècle*, número 44, octubre-diciembre 1996.
- Romero Escrivá, Rebeca: "Literatura y fotografía: las dos mitades de Jacob Riis", in *Archivos de la Filmoteca*, nº 67, abril de 2011, pp. 172-193.
- Romero Escrivá, Rebeca: "Migraciones: Las uvas de la ira y los objetivos de la Farm Security Administration", en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 12, julio-diciembre de 2011, pp. 30-41.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada: *La Guerra Civil Española y el cine francés*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 2005.
- Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Sánchez-Biosca, Vicente (ed.): *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MUVIM, 2007.

Sánchez Durá, Nicolás (ed.): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de València, 2000.

Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004.

Sontag, Susan: "Regarding the Torture of Others", *New York Times*, 23 de mayo de 2004.

Stam, Robert: *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós, 2001.

Steinbeck, John: *Las uvas de la ira*, Cátedra, Madrid, 2009.

Underwood, Rich: *Roll! Shooting News: Views from behind the lens*, Focal Press, USA, 2007.

Vann Nath: *A Cambodian Prison Portrait: One Year in the Khmer Rouge's S-21*, Bangkok, White Lotus Press, 1998.

Winter, Jay: *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.



FILMOGRAFÍA DEL CICLO

El carácter desigual de las películas concebidas para este ciclo (ficciones, documentales, películas *amateurs* de distinto tipo y duración) hace inevitable que los datos filmográficos consignados sean también desiguales.

Westfront 1918 (Cuatro de Infantería).

Alemania, 1930.

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Guión: Ladislaus Vajda, Peter Martin Lampel y Arthur Strawn, basado en la novela de Ernst Johanssen: *Vier von der Infanterie*.

Fotografía: Fritz Arno Wagner y Charles Métain.

Decorados: Ernö Metzner.

Música: Alexander Laszlo.

Montaje: W. L. Bagier, Jean Oser, Marc Sorkin.

Productor: Seymour Nebenzal (Producción: Bavaria Film / Nero-Film AG).

Duración: 90'.

Intérpretes: Gustav Diessel (Karl), Hans-Joachim Moebis (el estudiante), Claus Clausen (el teniente), Fritz Kampers (el bávaro), Jackie Monnier (Yvette), Gustav Püttjer (el hamburgués), Else Heller (madre de Karl), Hanna Hoessrich (esposa de Karl), Carl Balhaus (el carnicero), Aribert Mog, André Saint-Germain, Vladimir Sokoloff, Emil Wabschke.

L'Exode d'un peuple

Francia. Febrero de 1939

Formato original: 16mm. Muda

Directores: Louis Llech y Louis Isambert

Producida por *Le Club des amateurs cinéastes du Roussillon*

Duración: 36'09

Procedencia: Cinémathèque euro-régionale. Institut Jean Vigo (Perpignan)

The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira).

Estados Unidos 1940

Productora: Twentieth-Century-Fox

Director: John Ford

Guión: Nunnally Johnson, sobre la novela homónima de John Steinbeck

Productor: Darryl F. Zanuck

Productor asociado: Nunnally Johnson

Fotografía: Gregg Toland

Música: Alfred Newman (canción *Red river valley* interpretada al acordeón por Dan Borzage)

Montaje: Robert Simpson

Director artístico: Richard Day y Mark Lee Kirk

Decorados: Thomas Little

Sonido: George Leverett y Roger Herman

Intérpretes: Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Casy), Charley Grapewind (Abuelo Joad), Russell Simpson (Pa Joad), Doris Bowdon (Rosasharn), John Qualen (Muley Graves), Eddie Quillan (Connie Rivers), O. Z. Whitehead (Al Joad), Zeffie Tilbury (Abuela Joad), Frank Sully (Noah Joad), Frank Darien (Tío John Joad), Darryll Hickman (Winfield Joe), Shirley Mills (Ruthie Joad).

Estreno en Estados Unidos: 15 de marzo de 1940

Ganadora de dos Oscar: Mejor director (John Ford) y Mejor actriz (Jane Darwell)

Films de soldados franceses en Argelia :

Commando de chasse (14'), Maurice Com, 1958.

Trolard Taza (16'), Jean-Pierre Coulangeon, 1958-1959

Palmeraie de Ouargla (9'), Pierre Cordier, 1958

Avec ceux du BFA 06/541 (16'), René Charles, 1956

S21, la machine de mort khmère rouge (S21, la máquina de matar jemer roja, 2002).

Producción: INA/ ARTE France

Productor: Cati Couteau

Dirección: Rithy Panh

Guión: Rithy Panh

Cámara: Prum Mésar, Rithy Panh

Sonido: Sear Vissal, Myriam René, Jean-François Gasnier.

Música: Marc Marder.

Montaje: Marie-Christine Rougerie, Isabelle Roudy.

Duración: 101'.

48

Portugal

Betacam Digital, Portugal, 2009

Argumento Realización y Montaje: Susana de Sousa Dias

Imagen: Octávio Espírito Santo

Sonido: Armanda Carvalho

Sonido Adicional: Paulo Cerveira e Valente Dimande

Diseño Sonoro: António de Sousa Dias

Mezclas: Tiago Matos

Dirección de Postproducción Helena Alves

Producción Ejecutiva: Elsa Sertório

Producción: Ansgar Schaefer

Duración: 93'.



PROGRAMA DEL CICLO (NOVEMBRE / NOVIEMBRE 2011)

Dimecres 23 / Miércoles 23

16:30 Acreditació i entrega de materials

Acreditación y entrega de materiales

17:00 Inauguració / Inauguración

17:30 *El soldado*

Presentació / Presentación: Vicente J. Benet (Universitat Jaume I)

Projecció / Proyección: **Westfront 1918** (G.W. Pabst, Alemania, 1930), 97'. VOSE

Dijous 24 / Jueves 24

17:00 *El soldado colonial*

Presentació / Presentación: Jean-Pierre Bertin-Maghit
(Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Projecció / Proyección: **El recluta en Argelia y la guerra colonial**
(Proyección de material amateur de soldados franceses y selección de noticiarios franceses), 55'

Divendres 25 / Viernes 25

17:00 *El torturado*

Presentació / Presentación: Susana De Sousa Dias (Cineasta)

Projecció / Proyección: **48** (Susana De Sousa Dias, Portugal, 2009).
Premio *Cinéma du réel*, 2010, París, 93'. VOSE

Dilluns 28 / Lunes 28

17:00 *El inmigrante*

Presentació / Presentación: Rebeca Romero Escrivá
(Universitat Internacional Valenciana)

Projecció / Proyección: **Las uvas de la ira** (The Grapes of Wrath, John Ford, EEUU, 1940), 129'. VOSE

Dimarts 29 / Martes 29

17:00 *El refugiado*

Presentació / Presentación: Rocío Alcalá del Olmo (Université de Paris IV)

Projecció / Proyección: **L'Exode d'un peuple** (Louis Llech y Louis Isambert, Francia, 1939) 36,09'

Dimecres 30 / Miércoles 30

17:00 *El deportado/desplazado*

Presentació / Presentación: Rafael R. Tranche (Universidad Complutense Madrid)

Projecció / Proyección: **S21, la máquina de matar khmer roja** (Rithy Panh, Camboya y Francia, 2003). 101'. VOSE

