



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*, Paris, 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 forzado, 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 Czerniákow, 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.