

INTRODUCCIÓN

Que vous êtes énervant ! Répondez donc. On vous demande ce que vous avez fait !

— Oui ? ... Eh bien ! J'ai fait l'exercice, passé des revues, creusé des tranchées, transporté des fils de fer, des sacs à terre, veillé au créneau. J'ai eu faim sans avoir à manger, soif sans avoir à boire, sommeil sans pouvoir dormir, froid sans pouvoir me réchauffer, et des poux sans pouvoir toujours me gratter... Voilà !

— C'est tout ?

Oui, c'est tout... Ou plutôt, non, ce n'est rien. Je vais vous dire la grande occupation de la guerre, la seule qui compte. J'ai eu peur¹.

Al pronunciar esta palabra tabú —miedo— ante el corro de enfermeras que le acosa con preguntas, Jean Dartemont, el narrador y protagonista de *La peur* en quien su autor —Gabriel Chevallier— se proyecta, arranca de sí algo socialmente indecoroso para una guerra que todavía se juzga según los códigos del heroísmo; indecoroso y, a fin de cuentas, al límite de lo impronunciable, aunque reaparecerá cada vez más en las memorias posteriores a la Gran Guerra. Ahora bien, el término «miedo» es más anfibológico de lo que da a entender el exabrupto provocador de Dartemont y, desde luego, carece de fijeza semántica; en realidad, recubre sentidos muy distintos: la angustia de la espera, la desorientación en el espacio, la visión premonitoria de la muerte o la efervescencia irreal en la contemplación de la mutilación y la muerte de los otros... Es el miedo en la trinchera; el miedo individual, intransferible, convertido en un grito que rehúsa ser indigno. Ahora bien, si el miedo expresa un sentimiento íntimo, también posee una dimensión social, que comienza a labrarse en el seno del grupo de combatientes que comparte la experiencia y acaba por exportarse a círculos más amplios. Precisamente la generación que se reconoció en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial pudo convertir esta experiencia en el afecto fundacional de un lazo comunitario superior e inquebrantable. Es así como se encuentra trascendido en las fantasías de camaradería que pueblan relatos y memorias en busca de una «Gemeinschaft» catártica. Nadie como Ernst Jünger supo inmortalizar con nervio y lucidez estos anhelos generacionales².

¹ G. CHEVALLIER, *La peur*, p. 132.

² Véase, en particular, E. JÜNGER, *Tempestades de acero*.

Sin embargo, el miedo en la guerra posee también sus coordenadas y, por tanto, sus variantes históricas. Si Chevallier y Jünger nos hablan, ciertamente con lenguajes distintos, desde su experiencia de las trincheras, los nuevos rostros que tomó la guerra con posterioridad cambiarían también la representación del miedo. Los años veinte y, sobre todo, los treinta fueron el escenario de los totalitarismos en los que muchas de las estrategias desarrolladas en las guerras coloniales, así como en la Primera Guerra Mundial tiñeron la vida civil y política en una era de supuesta paz y convivencia³. Los enfrentamientos a muerte con los enemigos de clase preconizados por el comunismo, la lucha contra las razas o las ideologías contrarias, incluida la célebre «puñalada por la espalda» del nazismo, se modelaron sobre la experiencia de guerra y estuvieron en la base de numerosas fantasías masculinas que alimentaron los grupos de choque fascistas de excombatientes, como revela la memorable y ya canónica obra de Klaus Theweleit⁴. Pues bien, estos enfrentamientos entre el totalitarismo nazi y el stalinista tuvieron un escenario privilegiado en la España de los campos de batalla. Así pues, a la condición de enfrentamiento internacional debe añadirse la particularidad de una contienda civil, en la que necesariamente se exasperan los odios. De hecho, el violento choque de totalitarismos quedaría en suspenso apenas unos meses después de concluir la guerra española con el sorprendente pacto germano-soviético de agosto de 1939. Cuando las espadas suspendidas en el aire volvieron a esgrimirse en junio de 1941 con la repentina invasión de la Unión Soviética por la Wehrmacht, el resultado fue una guerra de exterminio sin precedentes⁵. No es casual que con ella quedara liberada la energía tanto tiempo reprimida conduciendo en paralelo a desencadenar el asesinato en masa de los judíos o, lo que es lo mismo, la «Solución final»; más exactamente, se diría que con la frustración de las primeras previsiones de aniquilación del bolchevismo en el otoño-invierno de 1941, el exterminio judío se convirtió en válvula de escape.

En este sentido, y en virtud de su localización en la cesura de los años treinta, la Guerra Civil española tuvo el dudoso privilegio de lanzar al panorama bélico varias formas de atentado contra poblaciones civiles y muestras de la deshumanización de la guerra que derivaban de sus particularidades militares, políticas, ideológicas e históricas las cuales no pudieron por menos que generar experiencias psicológicas y antropológicas hasta entonces desconocidas. Sin necesidad de incurrir en lecturas teleológicas, es significativo que Erich Ludendorff, autor de la teoría de la puñalada por la espalda, brazo derecho de Hindenburg y responsable del bombardeo de Guernica, diera a la luz en 1935 su libro *La guerra total*. En esta respuesta a las teorías de Clausewitz, se plantea la supeditación

³ Sebastian BALFOUR (*Abrazo mortal*) postulaba precisamente que la experiencia de brutalización que el Ejército español no había experimentado durante la Gran Guerra la vivió en Marruecos.

⁴ THEWELEIT, K., *Male fantasies*.

⁵ X. M. NÚÑEZ SEIXAS, *Imperios de muerte*.

de la sociedad civil a la armada, se disuelve la condición de población no beligerante y se pone en tela de juicio la necesidad de una declaración de guerra para emprenderla; planteamientos éstos que unen con un lazo invisible la propuesta teórica nacida de la experiencia de la Gran Guerra, la puesta en práctica estratégica de la Legión Cóndor en Guernica y la expresión clave que, en labios de Goebbels, serviría para agitar incluso en los compases finales de la Segunda Guerra Mundial⁶.

Así, los atentados contra la población civil, la represión política y la limpieza de la retaguardia, los bombardeos de ciudades abiertas, entre otros, tuvieron su primera manifestación generalizada en la guerra de España y ante los ojos atónitos del mundo. Bien sabemos que las guerras coloniales habían estado pobladas de actos contrarios a toda humanidad, pero la irrupción en Occidente de esas fórmulas tiene un anfitrión privilegiado en nuestro país⁷. Es necesario, claro está, tomar en consideración la cuestión de las proporciones, que no sería justo ni riguroso ignorar: postular que la Guerra Civil desplegó en Occidente estas formas de atentado generalizado sobre las poblaciones civiles no significa equiparar la dimensión del bombardeo de Guernica, Madrid o Lérida con los de Londres, Coventry, Dresde, Berlín o Hamburgo, durante la década siguiente⁸; menos todavía con la atmósfera de sobrecogedor apocalipsis creada por la bomba atómica sobre Hiroshima o Nagasaki. No se trata, pues, de erigir ránkings de siniestralidad y horror, sino de reconocer los signos del cambio en el comportamiento de guerra.

Ahora bien, para cuanto nos interesa aquí, este pequeño catálogo no estaba compuesto sólo de fenómenos reales; se trataba también de escenarios psicológicos —individuales y colectivos— en los que las gentes anticiparon, imaginaron y temieron aquello que todavía no había ocurrido o, cuando menos, no les había ocurrido a ellos. Hay algo más. Como corolario, el sentimiento del miedo fue instrumentalizado y funcionó como palanca de la amenaza, efecto disuasorio y, sobre todo, como representación. Fue la propaganda una de las estrategias que desplegó el miedo, lo suscitó o apeló a él desde el victimismo. Este clima de violencia política y brutalización generalizado en el que el enemigo se había visto despojado de su piel humana conforma la «cultura de guerra» sobre la que debe estudiarse la presencia (o latencia) del miedo⁹.

Hay otra circunstancia de suma importancia sobre la que este libro aspira a aportar cierta luz y estimular algunas reflexiones: las formas de representación. En efecto, los medios de comunicación de masas habían conocido un desarrollo

⁶E. LUDENDORFF, *La guerre totale*.

⁷Véase a este respecto Sven LINDQVIST, *Historia de los bombardeos*. Respecto a la posición de la guerra civil española en el proceso, I. PATTERSON, *Guernica y la guerra total*.

⁸W. G. SEBALD, *Sobre la historia natural de la destrucción*.

⁹Véase referida a la Guerra Civil española, E. GONZÁLEZ CALLEJA, «La cultura de guerra como propuesta historiográfica».

espectacular en los años convulsos en los que se produjeron los fenómenos antes señalados. Un ansia de información, un anhelo de aprehender lo real en su dimensión temporal inmediata animaba los esfuerzos de fotógrafos que ostentaban su Leica y su Contax ante la actualidad, tanto como hacían los camarógrafos de noticiarios desplazados por todo el orbe para captar las imágenes de las que estaban sedientos los espectadores del cine sonoro. Las revistas ilustradas de nuevo cuño, que se distinguían de las antiguas *Ilustraciones*, todavía en circulación, experimentaban con maquetas variadas, heredadas de la práctica del collage y el fotomontaje y propiciaban un diálogo dinámico entre texto e imagen, secuencias fotográficas e información periodística¹⁰. Basta, a título de ejemplo, con ubicar históricamente el comienzo de algunas de estas publicaciones para detectar la proximidad con la guerra española: *Vu* ve la luz en 1928, *Life* en noviembre de 1936, mientras la británica *Picture Post* aparecía el 1 de septiembre de 1938, entre otras.

No se detuvo aquí la operación. Con los mimbres de la información, la propaganda más descarada se apropió de las herramientas y de sus productos y, transgrediendo cualquier principio de verosimilitud, se lanzó a la producción de carteles, films, fotomontajes y cualquier otro instrumento de agitación. Dicho en otros términos, las transformaciones radicales en el rostro de la guerra, los experimentos militares y tecnológicos corrieron parejos a una renovación de las formas (y los sueños) de visibilidad y de representación. Inútil es decidir qué fue primero, pues una relación dialéctica entrelazó ambos y la Guerra Civil española fue, a un tiempo, banco de pruebas y acicate para su desarrollo, como pone de manifiesto el postrer libro de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, que —no lo olvidemos— es un libro sobre la fotografía, una revisión con tintes históricos más precisos de su ya lejano ensayo sobre esta forma de expresión¹¹.

Por consiguiente, el presente libro se propone considerar la Guerra Civil española bajo la óptica del miedo, de ese miedo moderno, multiforme, de difícil aprehensión, y sin el cual, sin embargo, no cabe entender ni el desencadenamiento del conflicto ni sus formas peculiares de desarrollo, como tampoco la manera en que, muchos años después, pervive en las memorias. Pero si tal preocupación alimenta este volumen, su objeto concreto, su originalidad, si se nos permite la pretensión, consiste en abordar las formas de representación del miedo en el ámbito visual. De ahí la palabra clave —retórica, en realidad en plural, retóricas— ubicada en el título.

Un interrogante se impone: ¿hay una imagen para el miedo? Y, si la hay, ¿cómo se concilia en ella el sentimiento individual de quien queda embargado, paralizado, por su efecto y su posible socialización para la colectividad? ¿Cómo puede, en otros términos, estudiarla, documentarla, el historiador de la imagen?

¹⁰ Véase a título de ejemplo el volumen colectivo *Immagini nemiche*.

¹¹ A título de ejemplo, los avances fotográficos que inmortalizó la Leica (paso universal de 35 mm, cámara ligera...) estaban disponibles tecnológicamente desde los años veinte. Sin embargo, fue la actualidad del directo que supuso la guerra española la que generalizó su uso. S. SONTAG, *Ante el dolor de los demás*.

Dos problemas plantea, en este sentido, la imagen del miedo: en primer lugar, la cuestión de la representatividad de los sentimientos, de las emociones, es decir, su forma, su figuratividad (la famosa *darstellbarkeit* que Sigmund Freud discutió a propósito de la puesta en imágenes del inconsciente a raíz de la colaboración de Hanns Sachs y Karl Abraham en el film de Georg Wilhelm Pabst, *Gemheimnisse einer Seele* [*Secretos de un alma*, 1926])¹²; en segundo, su generalización por medio de la cual una forma concreta logra permear conjuntos sociales alcanzando cierta homogeneización. Delicadas cuestiones que apuntan a la construcción social del miedo y a su fijación en imágenes cuya fuerza connotativa es imparable. Mas el problema dista mucho de agotarse aquí, pues queda por determinar la perennidad o la disolución, la persistencia o la mutabilidad de estas imágenes del miedo, su alcance a sectores sociales o su enquistamiento en la memoria; lo que equivale a decir, su dimensión en el tiempo.

Si bien la Guerra Civil española ha cosechado una ingente bibliografía, las reflexiones que anudan este componente psico-sociológico con su representación visual son muy escasas. Como acabamos de ver, la pertinencia de este estudio nace de la abrumadora presencia de imágenes de nuevo tipo que recubren la Guerra Civil y tratan de dar cuenta de unos fenómenos y comportamientos humanos también transformados. Tecnología militar, estrategias de combate, formas de visibilidad, protagonismo de nuevos sectores sociales, nuevas víctimas y retóricas propagandísticas convergen en apenas unos años. Un concepto lábil, a caballo entre lo íntimo y lo social, entre lo abstracto y su visualización, entre la denuncia y la conmisericordia, bien puede ser un tamiz capaz de revelar aspectos de esa nueva cultura de guerra. Este tamiz es el miedo.

Sería ilusorio aspirar a agotar una cuestión que apunta en tantas direcciones. De ahí que hayamos optado por desgranar el terreno conceptual a través de estudios de campo específicos, con los cuales aspiramos a perfilar un mosaico significativo que abra interrogantes para el estudio de las formas de representación en la historia. En realidad, las reflexiones en torno a la representación de la Guerra Civil a través de las imágenes y su papel en la memoria han acompañado las sesiones de trabajo de un proyecto I + D que llevó por título «Función de la imagen mecánica en la memoria de la Guerra Civil española» (HUM2005-02010/ARTE). Dos manifestaciones de conjunto se encuentran en *Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil española*¹³, coordinado por Vicente Sánchez-Biosca, y *Guernica: de la imagen ausente al icono*¹⁴, coordinado por Nancy Berthier. El presente volumen, aunque independiente de los anteriores, constituiría, en esta línea de reflexión, un tercer retablo del tríptico.

¹² La posición de Freud se percibe en un intercambio de cartas con Karl Abraham. Puede verse la polémica y sus consecuencias en F. SALINA (ed.), *Immagine e fantasma*.

¹³ *Archivos de la Filmoteca* 60-61.

¹⁴ *Archivos de la Filmoteca* 64-65.

Los autores que participan en el presente libro proceden de campos muy diversos de las ciencias humanas (historia, sociología, antropología, análisis de imagen, hispanismo) y, al propio tiempo, de áreas geográficas diversas, lo que confiere al conjunto un carácter de diálogo entre tradiciones de investigación distintas. Pese a todo, y con el fin de imponer disciplina y orden en un conjunto que, aunque diverso, no deseábamos caótico, el conjunto está organizado en capítulos que siguen criterios cronológicos, partiendo de los «años de vísperas», que configuran unos prolegómenos anunciadores de los nuevos paisajes del miedo, hasta los enfoques retrospectivos de la memoria que alcanzan hasta la actualidad, pasando por las miradas sobre la candente actualidad de la guerra durante su curso. Recorramos brevemente este itinerario con el fin de situar al lector en el conjunto.

La primera parte, «Prolegómenos: años de vísperas», se repasa, retomando un título de José-Carlos Mainer, el contexto de los años anteriores a la Guerra Civil española a fin de dibujar el elenco de las retóricas del miedo que se asentarán poco después. Eduardo González Calleja, partiendo de la idea de que el miedo es una actitud colectiva y transhistórica, propone un análisis teórico del papel del miedo en la vida política y en las luchas por el poder a fin de ver de qué modo el temor puede ser utilizado en varias estrategias de instrumentalización política con resultado violento. Después de un planteamiento teórico, el autor establece una genealogía del miedo en su relación con la violencia a partir de ejemplos representativos a lo largo de la historia: la Revolución Francesa, la revolución liberal española y, sobre todo, la Segunda República, en particular durante la etapa del Frente Popular. La Guerra Civil española en su dimensión política beberá de ese legado. Enzo Traverso focaliza las relaciones entre miedo y violencia en relación con la guerra, dedicando su estudio a los cambios que supuso la Gran Guerra en el mapa del miedo y ofreciendo una visión amplia del imaginario social que se constituyó en la Europa de principios del siglo xx. En el marco de una «estesiología» cultural, es decir una teoría de las percepciones y de las sensaciones y su impacto en el mundo de las producciones culturales, se interpretan algunos elementos del imaginario colectivo generado por la crisis de un continente traumatizado por la guerra total y la caída de valor de la vida frente al descubrimiento de la muerte anónima de masas. Se revela una nueva percepción del dolor y de la muerte que se plasma en algunas figuras del miedo presentes en diversos campos, de la pintura a la literatura, del cine a la fotografía, de las ciencias médicas a la filosofía.

Después de estos planteamientos generales, la segunda parte del libro, «En guerra: miradas sobre el miedo», se adentra en el periodo propiamente bélico de la España de los años 1936-1939, y propone dos estudios sobre el uso propagandístico del miedo durante la contienda. Xosé M. Núñez Seixas, desde la perspectiva de la utilización propagandística por parte de ambos bandos de la imagen del adversario como un no-español, un extranjero que buscaba invadir la propia patria, se centra en los aspectos que configuraron el icono de alteridad nacional del oponente como un recurso complementario de otros discursos del miedo (el satánico o demonizador propio de la propaganda religiosa, el del ene-

migo de clase o del *pueblo*, o bien el de traidor al servicio de una internacional foránea, fuese judía, masónica o el fascismo internacional) utilizados durante la guerra, así como su grado de autonomía y de efectividad respecto a ellos. Centrándose en un corpus de prensa republicana, Mirta Núñez Díaz-Balart muestra cómo el valor y el miedo representaron dos polos de un mismo fenómeno que pasa a primera línea en el transcurso del conflicto bélico. En el territorio que se mantiene bajo la legalidad republicana, la defensa de la nación queda en manos de la población civil durante los primeros meses de la contienda y fue necesario reforzar los comportamientos idóneos en los voluntarios en armas, que crecieron en la misma proporción que la exigencia de mecanismos de control del miedo. Los instrumentos de persuasión, dirigidos a los combatientes, a través de textos e imágenes, desempeñan una parte importante en esa tarea. Los primeros meses de la guerra se convierten en un laboratorio de técnicas de persuasión para responder a una situación extraordinaria que perseguía sustituir la coacción por el convencimiento moral.

La tercera parte, «En guerra: las pantallas del miedo», reúne cuatro textos que analizan unos corpus filmicos o fotográficos variados. Pierre Sorlin estudia la producción de los noticiarios de ambos bandos: *España al día* producido en el bando republicano entre marzo de 1937 y enero de 1939 (34 números en total) y, en el campo nacionalista, el *Noticiero Español*, lanzado en junio de 1938, del que se habían realizado 18 números al final del conflicto. A diferencia de los documentales, que tratan de un asunto particular e intentan demostrar algo, los noticiarios son conjuntos de breves reportajes (entre treinta segundos y un minuto), concebidos más como fogonazos sobre la actualidad que como reflexiones detenidas. Partiendo del estudio detallado de dos ediciones (una republicana y una nacionalista), el autor recoge los indicios que pueden reflejar alarma o espanto, comprobando con ayuda de otras películas su pertinencia —o su inadecuación—. Vicente Sánchez-Biosca se centra en la plasmación en imágenes fotomecánicas del bando nacional del relato del «terror rojo» que constituyó un verdadero género en la literatura, el arte y las memorias. Analiza la presencia de dos modelos que se imponen desde muy pronto, los cuales se encarnaron a su vez en dos protagonistas del terror: la mecánica metódica del crimen comunista, por una parte; por otra, la orgiástica efusión de la destrucción anarquista. El terror que inspira la mera evocación de estas dos figuras se combina, en el discurso nacional, en tensa dialéctica con el heroísmo, nada victimista. También en torno al terror reflexiona Rafael R. Tranche, pero lo hace desde la óptica del bando adverso y en el marco espacial altamente significativo del Madrid sitiado, entre noviembre de 1936 y marzo de 1939. A partir de un corpus emblemático de imágenes (cartel, fotografía y cine) sacadas de la prensa y la propaganda republicanas, el autor estudia el uso o transmisión del miedo a partir de dos situaciones que sacudieron el Madrid republicano: los bombardeos sobre la ciudad y la presencia del «enemigo interior» o la denominada quinta columna. Si en un caso el miedo es una reacción instintiva frente a un hecho concreto, en el otro constituye un estado de psicosis colectiva ante un clima de sospecha generalizada que se agiganta a medida que avanza la guerra.

Por fin, el texto firmado por Santiago de Pablo nos traslada a otro escenario de la Guerra Civil, el País Vasco, que supone otras formas de la retórica del miedo. Estudia la manera en que la particularidad de la guerra librada en el País Vasco entre 1936 y 1937 se reflejó en la propaganda cinematográfica, pues ambos bandos utilizaron el miedo en sus películas documentales sobre Euskadi. El cine franquista lo usó como arma para provocar terror, mientras el del Gobierno Vasco, controlado por el PNV, lo utilizó para llamar a la compasión, ante unas víctimas inocentes y un país que vivía aterrorizado por un ataque exterior. Esta dicotomía ha continuado en parte en el cine sobre la Guerra Civil en Euskadi producido en las últimas décadas.

En la cuarta parte del libro, se extiende el escenario de las nuevas retóricas del miedo a «La mirada de los otros». Durante la Guerra Civil española, las representaciones internacionales del conflicto desempeñaron también un papel relevante. Dos aspectos del fenómeno se estudian en este capítulo. Primero, Daniel Kowalsky propone un acercamiento a la visión soviética del conflicto a partir de un corpus de noticiarios y cortometrajes, tratando de entender como Moscú se valió de unas imágenes que, bajo el signo de una sutil mezcla entre miedo y esperanza, sirvieron para manipular al público soviético durante los años 1936-1939. El segundo aspecto de la mirada de los otros se refiere a la visión proporcionada por la artista estadounidense Ione Robinson (1910-1989), quien inauguró en diciembre de 1938, en la galería de Julien Levy en Nueva York una exposición titulada «Spain 1938» con el fin de recaudar fondos para los combatientes heridos de la Abraham Lincoln Brigade. Francie Cate-Arries analiza la serie de treinta dibujos de la joven pintora —antigua ayudante de los artistas Rockwell Kent y Diego Rivera; futura entrevistadora de grandes artistas europeos como Picasso, Miró, y Matisse; apasionada amiga de la II República española— recién acabados durante su estancia en Barcelona entre septiembre y octubre. Apoyándose en los escritos teóricos de Jill Bennett (*Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, 2005) y Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others*, 2003), la autora muestra cómo estos cuadros—cuyos temas incluyen refugiados asturianos y vascos, obreras en fábricas de municiones, niños en brazos de la madre, supervivientes todos de los persistentes bombardeos— registran el puro terror de una población civil en guerra y proponen sugestivas meditaciones sobre la imagen, la violencia y el trauma.

El miedo no termina con la contienda, sino que se prolongará muchos años después, con nuevas formas retóricas. En España, en la posguerra, la victoria supone la afirmación todopoderosa de los vencedores que se expresa en dos nuevas modalidades del uso propagandístico del miedo que examina la quinta parte del libro, «Posguerra: escarmiento y demonización». Giuliana Di Febo muestra cómo, durante las celebraciones de la victoria del ejército franquista que tuvieron lugar en todas las provincias de España durante el mes de mayo de 1939, en un clima de «alegría patriótica», mensajes de escarmiento se combinan con un triunfalismo fundado en una retórica autoapologética y agresiva, si bien acompañada con anuncios aparentemente reconciliadores. Los actos celebrados en Salamanca, detalladamente estudiados, se convierten para todos, en parti-

cular para los vencidos, en una pedagogía del miedo por la alusión al reciente pasado, continuamente representado como amenaza y como error. Más allá de estas celebraciones, acabada la guerra, los vencedores continuaron denostando a los vencidos por todos los medios disponibles, entre los que no faltaron la imagen y el arte. Ángel Llorente estudia cómo las imágenes de la cultura visual generada en el bando de los sublevados durante la Guerra Civil de 1936-1939 y durante la primera postguerra, ya en el seno del franquismo, fueron empleadas como instrumentos propagandísticos del «Nuevo Estado». Las imágenes de los vencidos y de los enemigos en la cultura oficial se convirtieron en imágenes de la violencia ejercida por el poder para provocar entre los derrotados un miedo menos explícito que sutil, pero no por ello menos amenazador.

Más allá de la posguerra, en el espejo de la memoria, el miedo y sus propias retóricas han sobrevivido tenazmente, aunque el tiempo les haya impuesto nuevas mudas de las que se ocupa la sexta parte y última del libro, «Recordar el miedo: enfoques retrospectivos» proporcionando algunos ejemplos. Nancy Berthier se interesa por la vertiente ficcional del cine, a partir de la obra de uno de los cineastas españoles más emblemáticos de la «generación inocente». Al igual que para los representantes de su generación, la Guerra Civil nace para Carlos Saura bajo el signo de un miedo que seguirá siendo su principal característica hasta en el recuerdo. La autora analiza la manera en que, desde la perspectiva de la ficción y de modo retrospectivo, el cineasta, en su filmografía, trata de conferirle una forma cinematográfica al miedo de la infancia, un miedo íntimo, de puertas adentro, que las cámaras no plasmaron entonces. Se plantea, así, un doble problema: la relación entre miedo y memoria de la Guerra Civil española y la manera en que ello puede plasmarse filmicamente. La cuestión que se deriva de ello es el estatuto epistemológico del miedo en la comprensión histórica de la Guerra Civil española. Es también el cine, pero en su vertiente documental, lo que constituye el objeto del estudio de Jacques Terrasa. Se apoya el autor en el análisis de una película escrita y dirigida por Antoni M^a Thomàs en 2003. El documental *Nosaltres els vençuts* está basado en una serie de trece testimonios de la Guerra Civil y la posguerra en Mallorca (1936-1948), filmados sin efectismos por la cámara de Pere Salom. ¿Qué hay en los rostros y en las voces de los «vencidos»? ¿Hasta qué punto pervive el miedo experimentado en aquella época en las entonaciones, en las miradas, en la expresión de los rostros? La difícil (¿imposible?) respuesta a estas preguntas lleva a una reflexión más amplia sobre nuestra propia confrontación con estos rostros —«*l'accès au visage est d'emblée éthique*», escribe Lévinas— y el rescate necesario de una memoria colectiva. Igualmente reflexiona acerca de la memoria colectiva Véronique Pugibet en el siguiente texto, pero en otro espacio-tiempo, más allá de las fronteras peninsulares, a saber, el de los jóvenes alumnos franceses, mediante los libros de texto a través de los cuales van aprendiendo el idioma y la cultura hispánica. En ellos, la Guerra Civil española ocupa un lugar destacado. Se interroga la autora sobre el modo de transmisión de la experiencia del miedo padecido durante la guerra. ¿Existirá un tipo de fotografías para los libros de texto? ¿En qué medida estas fotografías contribuyen a forjar una memoria histórica? Según los reglamentos

oficiales en Francia, los libros de texto deben de respetar la sensibilidad de los alumnos. «Sensibilidad» se refiere tanto al campo moral, como político, afectivo o emotivo... El objetivo es no provocar *shocks*, no lastimar, no ofender. Los manuales de lenguas no sólo sirven para aprender una lengua, sino que son un compendio de lo que un alumno debe «saber» respecto a la cultura e historia de la nueva lengua que aprende. Se detecta en estos manuales franceses cómo las imágenes —en su mayoría fotografías— de la Guerra Civil española abordan, frontalmente o no, la violencia de esta guerra, cómo las imágenes seleccionadas por los autores y editores filtran, suavizan o incluso censuran los horrores de la guerra. Se interrogan las fotografías que enseñan (en el doble sentido), dan testimonio, transmiten la violencia y el miedo que sufrió la población y su complejo fin pedagógico: sensibilizar, molestar, hacer reaccionar, conmover, educar. El último ensayo del libro, firmado por Antonio Monegal, abre la reflexión hacia el futuro, tratando de pensar la transmisión de una memoria del miedo mediante una perspectiva museográfica. Muestra cómo en el marco de las discusiones acerca de la política de la memoria de la Guerra Civil española y especialmente alrededor de la popularmente denominada Ley Memoria Histórica se echan a faltar propuestas para una estrategia museográfica oficial que aborde la conservación de la cultura material de la guerra y el desarrollo de un discurso expositivo que pudiera dar cuenta de lo que fue la experiencia del conflicto para combatientes y civiles. Puesto que los bombardeos de ciudades y las represalias contra la población civil constituyeron una parte fundamental de la violencia de esta guerra, encontrar los dispositivos para evocar dichas experiencias debería ser uno de los objetivos ineludibles. El autor estudia esta problemática contrastando diferentes modelos museográficos y explorando las particularidades que supone la representación de una guerra civil. El tema central es la dificultad de apartarse de la narrativa épica de la guerra y evocar experiencias como la del miedo y cómo tal dificultad está en la base del miedo a exponer(se) que aqueja a las instituciones oficiales. La vergüenza que contamina la memoria de una guerra civil hace temer a un museo que diera cabida a toda la gama de experiencias de la guerra y fuera también un museo del miedo y la vergüenza¹⁵.

Nancy BERTHIER y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

¹⁵ Los autores agradecen la colaboración de Rafael Rodríguez Tranche, determinante a la hora de concebir este libro.