

De la fotogenia del dolor a la imagen-shock

O el ambiguo legado visual
de la Guerra Civil española

Vicente Sánchez-Biosca

A complacent ass who was, temporarily, Propaganda Minister of Catalonia, said to me: «This is the most photogenic war anyone has ever seen».

CLAUD COCKBURN, *In Time of Trouble*.¹

Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S.S. On lui donnait de la bouillie jaune d'or, bouillie pour nourrisson et elle ressortait de lui vert sombre comme de la vase de marécage (...). Dès qu'elle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui n'était pas celle de la putréfaction, du cadavre –y avait-il d'ailleurs encore dans son corps matière à cadavre– mais plutôt celle d'un humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais. C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais.

MARGUERITE DURAS, *La douleur*.²

IMÁGENES E IMAGINERÍA

Aun cuando en apariencia se trataba de un conflicto armado de alcance nacional reducido, la Guerra Civil española ocupó un lugar destacado en la historia de las guerras por muy diversos factores: por una parte, en suelo español tuvo lugar el primer combate militar entre las dos fuerzas más radicales que preconizaban y practicaron una política de exterminio del enemigo, fascismo y comunismo; por otro, nuestra contienda subsumía varias guerras en su interior, pues fue guerra de clases y revolución, golpe de Estado militar contra un régimen democrático y también guerra religiosa y anticlerical; por último, la dimensión ideológica

de este conflicto convirtió la propaganda en escenario de otra confrontación no menos virulenta, realzada por la importancia que la información de actualidad alcanzó en esos momentos. Los dispositivos más feroces de propaganda de esos años, nazismo y estalinismo, colisionaron en España. Como corolario de lo anterior, las imágenes que circularon entre 1936 y 1939 contribuyeron a un cambio radical en el imaginario de guerra y lo hicieron muy en especial al poner el acento sobre cuanto afectaba al nuevo protagonista de la guerra: la población civil, el no combatiente. Resultado de una conjunción entre estilo de conflicto (internacional y civil al mismo tiempo), cambio de perspectiva en los sujetos privilegiados por las cámaras (combatientes anónimos, sufrientes víctimas) y un nuevo instrumental técnico cuya maleabilidad lo hacía apto para la captación del instante, el dinamismo vino reforzado por la movilidad de que disfrutaron los operadores y fotógrafos por los frentes y la retaguardia. La combinación de esos factores (nuevo protagonista, nuevas posibilidades técnicas, atención mundial y ejercicio de la agitación) fue decisiva para instaurar, como recordó en su último libro Susan Sontag, un imaginario de guerra original que dejó una huella indeleble en las nuevas representaciones sobre soporte fotoquímico (fotografías y revistas de fotoperiodismo, noticiarios y documentales cinematográficos).³

Así pues, lo sorprendente de las imágenes de la Guerra Civil española no radica en su abundancia, sino en una suerte de *selección natural* que ha convertido en iconos apenas un puñado de ellas. Iconos de esta guerra e iconos de la guerra en general, pues, como decíamos, contribuyó decisivamente a redefinir el imaginario bélico occidental. La represión de seres indefensos, la persecución religiosa, la muerte en directo, la solidaridad internacional, los bombardeos de ciudades abiertas, el éxodo de la población civil, no fueron solo acontecimientos; fueron por una parte valores éticos; por otro, y sobre todo, imágenes. Cristalizaban en ellas emociones y su comportamiento e inserción les permitía funcionar como relato. El precio de esta inmediatez para ojos casi vírgenes constituyó un *shock* y se extendió como la peste por las revistas gráficas e ilustradas de la época, tanto las tradicionales (las diferentes versiones nacionales de *L'Illustration*), como las más audaces desde el punto de vista gráfico, que incorporaban los llamados *photo-essays* (como *Time*, *Life*, *Picture Post*, *Vu*, *Regards...*). No lo hizo menos en los noticiarios fílmicos y, desde ellos, los planos migraron a documentales e incluso a films de ficción. Dos escenas tipo nacidas de estos años acompañan todavía las representaciones visuales de las guerras, tanto en las reconstrucciones *post facto*, como por su legado. Así, a pesar de los abundantes cambios tecnológicos, políticos, sociales y militares habidos en el imaginario bélico, todavía puede leerse esta herencia sobre el fondo de las nuevas imágenes que la información produce. Son estas secuencias iconográficas las que representan los bombardeos de ciudades abiertas y los movimientos de refugiados en su huida de zonas de frente.

ECOS DE IMÁGENES

Primera escena. La entrega n.º 10 de la serie de noticiarios titulada *Sobre los sucesos de España* montados en Moscú y difundidos por la *Soiuzkinokronika* en noviembre de 1936 contiene uno de los episodios más reconocibles de la Guerra Civil española y algunas de las imágenes más incontrovertibles de dicho conflicto, pues han circulado por televisiones, se han incorporado a documentales retrospectivos e incluso han sido mimetizados por films de ficción o incluso se han incrustado en su interior a modo de refrendo documental. Se trata de un bombardeo rodado apenas unos días antes por el operador soviético Roman Karmen en compañía de su colega Boris Makasseiev, cuando la ofensiva franquista sobre Madrid se intensificaba y la defensa de la ciudad parecía una utopía.⁴ La escena arranca en el cielo de la ciudad contra el cual se recorta la silueta de tres aviones. El contraplano nos transporta a una calle; un hombre señala con su dedo índice hacia las alturas; junto a él, los ojos de otros siguen su gesto. Al fondo, pasa un tranvía. En el plano siguiente, unas mujeres aceleran el paso mientras la banda sonora reproduce el ruido de los motores bordoneando; otro grupo de viandantes se apresura mirando a su vez al horizonte.

A partir de este momento, el montaje se acelera con planos cortos. Uno de ellos nos devuelve junto a los aviones, que surcan el cielo en sentido inverso. Sin embargo, este cambio de dirección pasa desapercibido a cualquier espectador, dada la rapidez con la que se suceden los acontecimientos: un hombre, con un niño en el regazo, corre a refugiarse en un patio; tras él, una mujer. Como si la acción se hubiese desencadenado, otros hombres y mujeres corren sin apartar su mirada de allí donde –suponemos– amenazan los aviones. Cuando estos reaparecen, una reacción inmediata tiene lugar: mujeres y niños abandonan sus casas con enseres a cuestas, la muchedumbre se agolpa en las bocas de metro, todo a una endiablada velocidad; coches atraviesan con celeridad las calles. En suma, un clima de emergencia, que ha sucedido a la inquietud latente. Por fin, una explosión con el inevitable humo y fuego saliendo de los edificios afectados genera la evacuación de las gentes corrientes. Una música orquestal refuerza todavía más el clima dramático de la escena.

Un espectador atento de nuestro tiempo no se dejaría engañar tan fácilmente. El «fallo de raccord» entre los planos de los aviones progresando en direcciones opuestas, la evacuación de la ciudad, las miradas al cielo... no parecen haber sido rodados en simultaneidad, ni siquiera es evidente que lo hayan sido el mismo día. El bordoneo de los aviones –también lo sabemos– es efecto de laboratorio, pues las imágenes de 1936 no fueron tomadas con sonido directo. Por no mencionar el añadido de la música y la cascada de montaje corto. En suma, el montaje actúa todopoderoso desplegando medios y recursos que la llamada *escuela soviética* de vanguardia había experimentado durante los años veinte. El ritmo no se relaja: cascotes, civiles por las calles portando entre sus brazos abrigos, mantas...

rescatados *in extremis*. Entre sollozos, una mujer señala los efectos de un bombardeo: una mayúscula hondonada en el pavimento, y, en intensidad creciente, cadáveres de niños, una mujer desconsolada con el rostro reposando contra la hoja de una puerta semiabierta. Ruinas. Solo entonces, ante nuevos cadáveres y edificios destruidos, la voz del locutor irrumpe con tono trágico. Su ausencia anterior y la escasez de su intervención confirman la confianza que los autores del noticiario han depositado en los medios visuales. La eficacia del montaje logra dar a planos rodados en varios instantes un tempo dramático acorde con la propaganda política.

Sea como fuere, esta construcción produce ciertos efectos en un espectador, un ciudadano, de los años 1930: primero, un efecto de reportaje en directo, coherente con la sensación provocada por las cámaras fotográficas ligeras de la época; segundo, un sistema de sutura de los planos que se estructura bajo el régimen de la causalidad (los aviones se cosen a la tierra por medio de las miradas creando una sensación de cohabitación y simultaneidad); tercero, una secuencia narrativa completa que se origina en la amenaza, estalla en un clímax de agresión y recorre por último los efectos devastadores y el dolor de las víctimas, fijando la atención en las más inocentes de entre ellas, los niños, sin ahorrar la visión de sus cadáveres. Todos estos rasgos nos son sin lugar a dudas familiares en la actualidad, pero lo son precisamente porque algunos noticiarios pioneros los idearon y erigieron en canon.⁵ Usando de elipsis y alusiones, las imágenes de bombardeos partirán del asentamiento de estos parámetros narrativos, iconográficos y dramáticos, pues, una vez convertidos en objetivo militar, los civiles no abandonarán jamás su condición de sujeto pasivo de las guerras.

Escena segunda. Febrero de 1939. Barcelona ha caído apenas unos días antes en manos de las tropas franquistas. Es la desbandada. Nadie duda de que la guerra está concluyendo y que la debacle republicana es inevitable. Columnas de civiles, mujeres, niños, ancianos, se encaminan a la frontera francesa durante un crudísimo invierno. Es el comienzo del exilio. Medio millón de personas penetran en Francia en apenas unas semanas. Sin embargo, las imágenes no son tan precisas como las palabras. Los operadores de actualidades, especialmente franceses dada su proximidad y las consecuencias que para el país vecino iba a tener la oleada de refugiados (*Éclair Journal*, *Gaumont Actualités*, *Pathé Journal*) desplazan sus equipos a ambos lados de la frontera y filman esa marea humana que es metódicamente ametrallada por el enemigo, se interna en las montañas, muchas de ellas cubiertas de nieve, del Pirineo. Los fotógrafos, ya independientes, ya contratados por las revistas gráficas del momento cubren igualmente el éxodo, mientras una plétora de redactores acompañan las imágenes de comentarios dramáticos que recurren al patetismo. A diferencia del Madrid bombardeado, la pluralidad de miradas es en este caso mayor, de manera que, junto a los registros de operadores de actualidades, conservamos otras imágenes *amateurs*, tanto en cine como en fotografía; registros que instituyen una mirada próxima

a los protagonistas anónimos, zambulléndose entre las víctimas sin la distante frialdad que la actualidad informativa impone. Es el caso de *L'exode d'un peuple* (Louis Llech, 1939) o de las fotografías del mismo tenor tomadas por habitantes de pueblos del Pirineo que vieron pasar ese triste cortejo. Sea como fuere, y pese a la dispersión de fuentes, también aquí los acontecimientos se pliegan a una secuencia narrativa: huida, travesía por parajes hostiles, desposesión de bienes en la frontera y, en el caso de los soldados derrotados, de armas, larga espera y paso del otro lado donde estos depauperados seres acabarán internados en campos de concentración.

Las dos escenas que acabamos de describir condensan probablemente lo más original y *prometedor* de la iconografía que sacudió a la opinión pública entre 1936 y 1939; esas mismas imágenes que lograron pronto instalarse en la memoria de generaciones formadas en un soporte visual dependiente de la actualidad. Si lo hicieron, ello se debe al carácter fundacional de estos géneros iconográficos, pero también al hecho de que las guerras sucesivas, fotografiadas y filmadas en muchas ocasiones por estos mismos autores, prosiguieron con los modelos fundados, ya fuera desarrollándolos, ya ampliando sus dimensiones. Basta revisar algunos nombres y sus carreras ulteriores para inferir que la continuidad tenía también una dimensión biográfica: primero, entre nuestra contienda y la Segunda Guerra Mundial, que fotografiaron o filmaron algunos profesionales hartos conocidos (Robert Capa, David Seymour, Roman Karmen, Joris Ivens, Herbert Kline, Leo Hurwitz, Henri Cartier-Bresson...), pero también más tarde en las guerras de Indochina, Vietnam y una larga cadena, como es el caso imperturbable, por solo citar un ejemplo, de Joris Ivens. Ciertamente, nuevas figuras de la iconografía de guerra surgieron en los años sucesivos y nuestro inventario actual posee géneros no «imaginados» durante la contienda española. Tal sucede con las representaciones del terrorismo y la tortura.⁶ Sin embargo, no conviene llamarse a engaño, pues todo parece indicar que los aspectos de continuidad, asumidos ya por toda una corriente de la reflexión histórica, no son los únicos. Junto a ellos, no son menos llamativos los momentos de fractura, los cambios de perspectiva, los giros imprevistos. Y estos últimos son difíciles de evaluar científicamente, pero su análisis no puede ser elidido. Formulemos, pues, algunas hipótesis.

PRIMAVERA DE 1945: PEDAGOGÍA DEL HORROR

Cambiamos de escenario. En abril de 1945, los aliados británicos y norteamericanos avanzaban inexorablemente hacia el corazón del Reich. En su febril marcha algunos descubrimientos inesperados sacudieron una sensibilidad que parecía a prueba de cualquier brutalidad: Buchenwald, Mauthausen, Ohrdruf, Sachsenhausen, Bergen Belsen fueron los nombres que se asociarían para siempre a la visión y experiencia extrema de nuestra civilización. Cierto que los soviéticos

habían liberado con anterioridad Majdanek (24 de julio de 1944) y Auschwitz (27 de enero de 1945). No obstante, los relatos de liberadores y supervivientes, así como las fotografías y las filmaciones procedentes de estos reinos del terror habían sido ignorados en Occidente, que los consideró exageración o propaganda comunista y les dio escasa difusión.⁷ Por el contrario, las imágenes registradas en la primavera de 1945 conocieron un éxito sin igual en revistas ilustradas, noticiarios cinematográficos y documentales, manteniendo una línea de exposición al horror que no se relajó hasta los procesos de Nuremberg. Este género, conocido como «atrocity images» no surgió por azar. Fue el resultado de una política que reposó en la capacidad que se descubrió en la imagen para desestabilizar el ánimo y que modificó los estándares heredados de la Guerra Civil española, los cuales se mostraban a todas luces insuficientes o inadecuados.⁸ Así, el estupor y la consternación iniciales dieron paso a la instauración de otro horizonte de expectativas basado en una política de la mostración a manos llenas y a una estrategia de difusión orquestada, sobre todo, por la norteamericana *Office of War Information* y la *British Army's Film and Photographic Unit* en Gran Bretaña.

Reza la tradición que el origen debe buscarse en la visita realizada el 12 de abril de 1945 por los generales norteamericanos George Patton, Omar Bradley y Dwight Eisenhower al campo de Ohrdruf, satélite de Buchenwald. La consternación que provocó en ellos la visión de lo allí exhibido desencadenaría lo que se dio en llamar «pedagogía del horror». Lo cierto es que durante las tres últimas semanas de abril en las que fueron liberados los campos del territorio del Reich (Ohrdruf, el día 5; Buchenwald, el 11, Bergen-Belsen, el 15, Dachau, el 29), fue organizado un sistema de exhibición pública, despliegue de imágenes, visitas forzadas de los habitantes alemanes de las poblaciones circundantes tendentes a adelantarse a la previsible denegación por parte de los perpetradores y al negacionismo que podía surgir una vez desaparecidas las primeras evidencias. Dicho en otros términos, el régimen visual impuesto en la primavera de 1945 formó parte de una estrategia de acusación al pueblo alemán, de acumulación de pruebas en vistas a la puesta en marcha de procesos criminales y de exhibición sin protección ante el mundo de los motivos de la feroz lucha aliada que tantas bajas humanas y desolación había provocado. En este mismo orden de cosas, el 13 de abril, fue abierta una oficina de prensa en Buchenwald; numerosas fotografías y filmaciones de todos los campos fueron posadas con la asistencia de los supervivientes. Por su parte, el cineasta Sidney Bernstein, llegado a Bergen Belsen días después de la liberación, siguió los consejos dados por Alfred Hitchcock para filmar en ese desbordante enclave de acuerdo con parámetros que incrementarían la verosimilitud de lo mostrado, escogiendo tomas en continuidad y con fondos de cadáveres y fosas en profundidad de campo, y solicitando el concurso de los operadores de actualidad que disponían de cámaras con captación sonora para obtener mayor veracidad testimonial.⁹



Fig. 1-4. *Memory of the camps* (Sidney Bernstein, 1945). Los cuerpos de deportados de Bergen-Belsen deshumanizados, convertidos en materia.

Dado que los liberadores habían llegado demasiado tarde para registrar la violencia de los campos, esta había de ser sugerida por medio de la metonimia, es decir, a través de las consecuencias y huellas encontradas en cuerpos, cadáveres, laboratorios de experimentación, aunque muchas de estas pruebas se encontrasen ya algo desfiguradas. El archivo de iconos de la barbarie nazi se acumuló e inventarió en su mayor parte durante esas fechas, no en alusión alguna al Holocausto, concepto todavía sin reconocimiento oficial, sino en relación con el régimen de atrocidades, que reposaba fundamentalmente en un soporte visual y que quebraba las convenciones del legado iconográfico procedente de la guerra de España.¹⁰ De hecho, como señala Matard-Bonucci, «la pedagogía del horror», como ritual de exorcismo y proceso liberador, fue también concebida como uno de los medios susceptibles de reintegrar a la población alemana en la Europa de posguerra.¹¹ Dicho en pocas palabras, la nueva iconografía surgía de una convergencia entre estrategia de acusación, proceso de «desnazificación» (que comenzó como una condena colectiva por asunción o ceguera) y un reforzamiento de la superioridad moral de los vencedores frente a la bestia. Esta constelación de factores duró hasta que los primeros signos de la Guerra Fría marcaran la conveniencia estratégica de relajar el dedo acusador sobre una población potencialmente aliada y necesaria para resistir al frente comunista. No obstante, la frontera de lo visible había sido rebasada y la vuelta atrás se habría de comprobar imposible.

FOTOGENIA E IRREPRESENTABILIDAD

La potencia devastadora de las imágenes que circularon en la primavera de 1945 consiguió barrer de un plumazo una enorme producción heroica y triunfal que, por esas mismas calendas, pugnaba por invadir los soportes públicos oficiales festejando el triunfo aliado en la Segunda Guerra Mundial. No conviene llamarse a engaño: desde el punto de vista cuantitativo, estas imágenes de desfiles y homenajes, liberaciones y condecoraciones fueron muy abundantes. Mas, cualquiera que fuese su volumen, el régimen visual de Occidente había sufrido un vuelco definitivo. Por supuesto, todavía no había sido formulada la idea, tan cara desde los años 1980 y luego convertida en cliché, de la *irrepresentabilidad*. Ahora bien, un salto cualitativo se había producido en relación con la imaginería de nuestra contienda civil en un ámbito, mientras en otro la continuidad *in crescendo* persistía. Expliquémonos. Las ruinas de Dresde, Londres, Coventry o Berlín encarnaban de forma hiperbólica el *modesto* Madrid bombardeado de 1936-1937. De igual modo, los refugiados de toda Europa hacían eco, a una escala comparativamente descomunal, a aquellos que atravesaron la frontera franco-española en el invierno de 1939. Hubo, pues, diferencia de magnitud por una parte; por otra, transformación. Una extraña combinación de continuidad y ruptura. Un ejemplo puede servir para comprenderlo mejor.

El célebre fotógrafo Henri Cartier-Bresson, identificado a la sazón con el espíritu antifascista del Front Populaire francés, rodó y montó dos films sobre la lucha en España cuyo objeto era una denuncia de la hipocresía de la no intervención firmada por las democracias y la participación militar del nazismo y el fascismo italiano en las filas rebeldes. *Victoire de la vie* (1937) y *L'Espagne vivra* (1938) constituyen dos momentos de ese impulso que sintoniza, por demás, con el antifascismo internacional, hasta el punto de haber sido impulsadas por productoras norteamericanas: la primera, encargada por la Centrale Sanitaire Internationale, fue codirigida por el izquierdista norteamericano Herbert Line y producida por Frontier Film. La segunda cuenta también con esa sintonía franco-americana (Popular Front) en un momento dramático para el futuro republicano. Desearíamos, con todo, fijar nuestra atención sobre un breve fragmento de este último film que Cartier-Bresson incorpora, a pesar de que los planos fueron rodados por otras cámaras y proceden de finales de enero de 1939, es decir, de la «retirada» hacia suelo francés de los civiles. Curiosamente, el tono emocional de esta breve secuencia difiere del tono general de la película.

El fragmento arranca con la llegada de las tropas franquistas a la frontera francesa, pisando los talones de los refugiados e izando su bandera victoriosa. Son planos rodados por los servicios de la España nacional que Cartier-Bresson recicló como desencadenantes de las escenas de aflicción que siguen: paso nocturno de mujeres y niños entre las nevadas cumbres de los Pirineos, fuegos improvisados para evitar la congelación de las extremidades de los pequeños, desarme y aban-

dono de los humildes enseres que transportan... Son las mismas imágenes que, como el lector recordará, evocamos más arriba del paso de la frontera y el destino de los vencidos. La sensación que transmiten resulta aflictiva, penosa, y el clima de triunfo del que surgieron se desvanece, como lo hace el optimismo del film.



Fig. 5. *L'Espagne vivra* (Henri Cartier-Bresson, 1938). Refugiados españoles camino de Francia.

Seis años más tarde, el mismo realizador filmaría planos muy semejantes para un film consagrado al retorno a Francia de deportados y prisioneros liberados en zonas muy distintas del frente oriental liberadas de la ocupación nazi. Entre abril y junio de 1945, el fotógrafo había recibido un encargo del Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés para filmar el estado de los supervivientes y su repatriación. Cartier-Bresson no logró viajar a su destino hasta junio de 1945 y, por tanto, escapó a su cámara la liberación de esos escenarios del dolor. Como había ocurrido en los films de la guerra de España, también aquí su encargo participaba de un proyecto internacional originado en la Office of War Information norteamericana, y a su montaje se añadieron planos de archivo que Cartier-Bresson consultó en Londres durante el mes de julio de 1945.¹² Dicho en otros términos, como los rodados en España, este film firmado por Cartier-Bresson daba forma a una cierta imaginaria internacionalmente consensuada. Por esta razón, las diferencias son tanto más relevantes.

Recordemos el contexto para comenzar. Por mucho que cierta esperanza subsistiera, en 1939 Cartier-Bresson filmaba una derrota, la de unas ilusiones de libertad que se derrumbaban ante el triunfo del fascismo europeo. En cambio, en

1945 el mismo realizador estaba registrando una imagen de victoria: la definitiva caída de ese mismo fascismo que había hecho temblar y enmudecer a Europa y al mundo entero. Las columnas de deportados reproducían, es cierto, los patrones iconográficos ya ensayados; mas su sentido era el opuesto. En 1945 no abandonaban sus hogares camino de un exilio que podía ser definitivo. No, regresaban a ellos después de su traumática experiencia y una patria (Francia) les aguardaba con los brazos abiertos, con las camas de hospitales preparadas y el abrazo de los familiares. En suma, Cartier-Bresson ponía en escena una expresión, aunque dolorosa, de un triunfo. Este es el contexto. Mas ¿qué nos ofrecen las imágenes?



Fig. 6. *Le Retour* (Henri Cartier-Bresson, 1945). La mirada perdida del deportado.

A pesar de que la voz del narrador se comporta con cautela y evita el triunfalismo, su acento estaba puesto en la liberación y así comportaban los planos generales de soldados y deportados a su regreso. En cambio, cada vez que la cámara se aproxima a los rostros de los prisioneros, cada vez que quiebra esa distancia decorosa del plano de conjunto, la desolación desborda en los gestos, las miradas, los cuerpos maltrechos, la mecanización de gestos difícilmente humanos. Si el objetivo era –y lo fue en el encargo inicial– hacer de las víctimas héroes, la mirada insobornable del fotógrafo Cartier-Bresson se negaba a someter la realidad a los fines de un guion.¹³ Y eso resulta tanto más sorprendente cuanto que el fotógrafo lo logra con planos que no son de su autoría, sino que se hallan en el acervo común de las imágenes de atrocidades. En *Le retour*, la mirada vacía de un superviviente que vio el abismo, la convulsión desesperada

de aflicción tomada en directo, una esquelética anatomía arrojan sin ambages el rostro de ese desgarró humano que contienen y niegan a la vez los *atrocitv films* mencionados.¹⁴ Cuerpos al borde de lo humano, rostros incapaces de despertar la empatía; sugieren el desconsuelo y provocan la desmoralización. Hay, así, algo en *Le retour* que rechaza la identificación y jamás podría encajar en el tono triunfal de las conmemoraciones. Y si sorprende es porque va a contracorriente del encargo, de la voluntad de su autor probablemente y de la necesidad imperiosa que se vivía en Francia a finales 1945 de restañar las heridas y dar sentido al dolor sufrido, además de mirar al futuro de manera esperanzada. Estos planos son un desmentido por parte del rostro humano, auténtico nudo de la fotografía y también del cinematógrafo, de aquello que el comentario proclamaba. Es una resistencia ingobernable que desmiente todo optimismo. Acaso esos destellos sean del mismo cariz que invocan las palabras de Marguerite Duras cuando recuerda el retorno de su entonces esposo, Robert Antelme, en un relato titulado precisamente «La douleur». Esta era, a fin de cuentas, la clave: el dolor, es decir, una aflicción de la que no se repondría Occidente ya jamás. Y esa aflicción estaba impresa en la imagen misma, pero, como sucede a menudo con la imagen, había que saber verla.

CUERPOS, FOTOGENIA, AURA

El cineasta francés Jean-Paul Le Chanois, imbuido a mediados de los años treinta del mismo espíritu frentepopulista de Cartier-Bresson, filmó clandestinamente en febrero de 1939 el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, cuando los refugiados españoles habían sido destinados a ocupar ese espacio desierto al borde del Mediterráneo. Apenas habían transcurrido unas semanas de la retirada. En su precaria filmación, distinguimos a los internados sufrir el frío invernal, las lluvias y las carencias. No obstante, al observarlos, ninguna duda cabe de la integridad humana que conservan estos seres derrotados. Sonríen unos, fuman o cantan los otros, algunos levantan el puño. Nada presagia en ellos esa mirada vacía que nos asalta en los deportados de los campos nazis de 1945. En estos últimos, no solo ha desaparecido cualquier resto de heroísmo; es lo humano mismo lo que no comparece. Los films de atrocidades que circularon en esos años tanto íntegramente como despedazados en fragmentos muestran fosas comunes con cuerpos esqueléticos, anatomías irreconocibles, gentes de mirada extraviada en enfermerías, ataques de epilepsia, enormes excavadoras trasportando restos humanos a una enorme fosa... De esa visión, Occidente no se recobraría jamás y quizá nadie lo expresó con tanta exactitud como aquella niña llamada Susan Sontag que, al abrir por azar un libro de fotos de Bergen Belsen en una librería de Santa Monica, experimentó esa «epifanía negativa» del primer encuentro con el horror; un horror que la acompañó desde entonces.



Fig. 7. *Refuge* (Jean-Paul Le Chanois [Dreyfuss], 1939). Filmación clandestina en el campo de Argelès-sur-Mer. Refugiados españoles haciendo sus necesidades a la orilla del mar.

Tal vez el enorme valor de Cartier-Bresson consistió en aproximar su cámara a los rostros humanos para radiografiar su interior y desvelar lo que escondían. Y lo hizo tan cumplidamente que supo escoger también aquellos planos rodados por otras cámaras en los que esa «visión» era aislable, reconocible. Son apenas destellos dentro de un film, pero recogen una mirada extremada que, tras la experiencia de abril-mayo de 1945, tuvo grandes dificultades en recobrar la humanidad. Cuando el film se estrenó en enero de 1946, el tiempo álgido de la pedagogía del horror ya había pasado. Era tiempo de reconstrucción, de humanidad, de sutura, pero su film no puede ofrecerla precisamente a causa del objetivo que aplica al rostro, la frontera infranqueable y enigmática de lo humano.

Cuando ese impenitente testigo del siglo XX que fue Claud Cockburn evocaba en sus memorias sus vivencias en la guerra de España consignó aquella frase que citamos como exergo en este texto: la de un político español que hallaba esa guerra fotogénica. Es una impresión, una metáfora, pero recoge un verdadero nudo de lo vivido y lo plasmado en las imágenes de 1936-1939: nuevos héroes bajo el hábito de milicianos y milicianas, la muerte en directo, evacuaciones forzadas, ancianas de pueblos remotos, ataviadas de negro, con sus moños típicos y abandonando sus casas en una errancia sin destino, labriegos con su escopeta y su asno camino del exilio... También –no cedamos a la poesía– cadáveres de niños con los ojos abiertos tras un bombardeo, llantos desconsolados de fami-

liares ante cuerpos arrumbados junto a la tapia de un cementerio. Todo el dolor estaba anunciado, pero su escala era todavía humana. El operador, el fotógrafo, no se habían elevado todavía a la condición de escenógrafos de masas informes, de gentes que habían perdido los atributos que los hacían nuestros semejantes. Una mirada cercana en la que probablemente mucho tuvo que ver esa gran causa moral del los años treinta que fue el antifascismo, como señaló Juan Pablo Fusi.¹⁵

A nadie se le ocurriría recurrir al término *fotogenia*, esa suerte de espiritual concierto entre lo humano de un sujeto y el dispositivo de su captación, para definir el régimen visual que surge de la primavera de 1945. La constelación de conceptos, aun con historicidades distintas, que apresarán este nuevo teatro serán irrepresentabilidad, límite, obscenidad, voyeurismo, fascinación... Octavio Paz, en su *Laberinto de soledad*, traía a la memoria la guerra de España de esta guisa: «Recuerdo que en España, durante la guerra, tuve la revelación de ‘otro hombre’ y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia (...). (...) [E]n aquellos rostros –rostros obtusos y obstinados, brutales y groseros, semejantes a los que, sin complacencia y con un realismo acaso encarnizado, nos ha dejado la pintura española– había algo como una desesperación esperanzada, algo muy concreto y al mismo tiempo muy universal. No he visto después rostros parecidos».¹⁶ ¿Recordaba efectivamente Paz esos rostros o los reconstruyó a través de tantas fotografías vistas? ¿O acaso lo que él presintió ha dejado su huella indeleble en las instantáneas y los films de nuestra guerra? Es difícil decidir y, sin embargo, fundamental comprender este corte de civilización. Lo indudable es que las cámaras captaron el dolor humano desde la proximidad y lo hicieron casi en directo, apenas unos años antes de que lo humano amenazara con desaparecer al hacerlo la posibilidad de una «distancia humana». Y, como dijimos antes, que esta impresión la transmitan fotógrafos y cineastas que captaron ambas situaciones es harto elocuente. Así, las fotos y los films rodados durante la Guerra Civil española poseen algo que recuerda la protección del aura, una forma de nombrar la fotogenia. El velo del templo había de rasgarse al alborar la mañana.

NOTAS

1. Claud Cockburn, *In Time of Trouble. An Autobiography*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1986, p. 252.
2. Marguerite Duras, *La douleur*, París, Gallimard, 1985, pp. 74-75.
3. Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás* (Madrid, Alfaguara, 2003) no se refiere al soporte cinematográfico, sino tan solo al fotográfico y a su proyección sobre revistas gráficas.
4. Véase Rafael R. Tranche, «Miedo y terror en el Madrid republicano. De las bombas a la quinta columna», en N. Berthier y V. Sánchez-Biosca, *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil española*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012. Véase asimismo el texto del mismo autor en este dossier.
5. Téngase presente que los grados de elaboración son también distintos: a la inmediatez de las tomas hechas por los dos operadores soviéticos radicados en España cabe añadir aquello que a su mano y ojo escapó, a saber: la organización y montaje de los materiales en Moscú. Véase al respecto Alfonso Del Amo (ed.), «K sobitiyam v Ispanii», en *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra y FilMOTECA Española, 1996, pp. 570-595. También Daniel Kowalsky, *La Unión Soviética y la Guerra Civil española. Una revisión crítica*, Barcelona, Crítica, 2003.

6. Aclaremos que esta afirmación respecto a la tortura se refiere a su figuración y no a su ejercicio. Efectivamente, la tortura se practicó en España entre 1936 y 1939, pero no fue objeto de consolidación como género visual de la violencia bélica.
7. Roman Karmen y Alexander Ford rodaron en Majdanek, mientras Alexander Voronzov lo hizo en Auschwitz, recurriendo a equipos de iluminación para filmar en el interior de los barracones de Birkenau. Vasili Grossman fue el autor de un informe sobre Treblinka incluido en el *Libro Negro* (Ilya Ehrenburg y V. Grossman, *Le livre noir. Textes et témoignages*, Arles, Solin & Actes Sud, 1995, pp. 868-903).
8. Barbie Zelizer, que ignora el papel desempeñado por la Guerra Civil española, señala, no obstante, con acierto que los reporteros carecían de estándares para dar forma a cuanto encontraron en los campos (*Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago & Londres, Chicago University Press, 1998).
9. La ausencia de instrucciones iniciales para filmar y la improvisación de los mismos o su progresiva decisión, así como la distribución de este material, en forma menos hiriente, por los noticiarios, puede consultarse en Toby Haggith, «Filming the liberation of Bergen-Belsen», in Toby Haggith y Joanna Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, Londres y Nueva York, Wallflower Press, 2005, pp. 33-49.
10. También testimonial, es cierto, pero con un impacto social y mediático incomparablemente menor que la difusión de las imágenes.
11. Marie-Anne Matard-Bonucci, «La pédagogie de l'horreur», en ídem y Édouard Lynch (eds.), *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruselas, Complexe, 1995, p. 72.
12. Thomas Tode, «Une larme dans la joue du temps: *Le Retour* d'Henri Cartier-Bresson», 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n.º 74, invierno 2014, pp. 13-37. *Temps de déchirement* (p. 14).
13. Como recoge del proyecto Stuart Liebman, «El Retorno de Cartier-Bresson, o algo no cuadra en esta fotografía», *L'Atalante*, n.º 1, julio-diciembre 2011, p. 17.
14. Uno de los mejores biógrafos de Cartier-Bresson, Pierre Assouline (*Cartier-Bresson, L'oeil du siècle*, París, Plon, 1991) se esfuerza precisamente en minimizar la importancia de su film en relación con las fotografías que tomó el propio Cartier en esos mismos lugares; signo de un prejuicio que siempre va en detrimento de la imagen en movimiento cuando se la compara al instante decisivo que se supone capta en exclusividad la fotografía. Esta es materia que merecería amplia discusión y que pone de relieve Stuart Liebman en el texto citado en la nota anterior.
15. Juan Pablo Fusi, «La cultura del antifascismo», en *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española de la colección del MNCARS*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1999, p. 17.
16. Octavio Paz, *Laberinto de soledad*, Madrid, Cátedra, 1977, ed. Enrico María Santí, p. 162

.....

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València y co-director de la cátedra de Estudios Artísticos del IVAM. Director de la revista *Archivos de la Filmoteca* entre 1992 y 2012, ha sido profesor invitado en NYU, París I, París, 3, Sao Paulo, entre otras universidades. Durante los últimos años, investiga sobre la producción de imágenes de violencia de masas. Su próximo libro *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Cambaya* será publicado a principios de 2017 por la editorial Prometeo (Buenos Aires).