

ENTREVISTA A VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA*

Para una crítica de las imágenes de la violencia

POR JAUME PERIS BLANES**

En esta conversación Vicente Sánchez-Biosca reflexiona sobre sus investigaciones en torno a las imágenes y relatos de la violencia, deteniéndose en los cambios de perspectiva que, a lo largo de más tres décadas de trabajo, han marcado su mirada analítica. Con un conocimiento profundo de las luchas simbólicas y discursivas en torno al franquismo y a la guerra civil española, Sánchez-Biosca pone énfasis en la historicidad de las imágenes y los discursos producidos por el franquismo y propone revisar algunas de las ideas consolidadas en torno a las culturas de la memoria contemporáneas y sus estéticas.

.....

*Esta entrevista fue realizada a partir de diferentes encuentros que tuvieron lugar en los meses de noviembre y diciembre de 2019, en la Universitat de València, en el marco de los trabajos del proyecto “Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes” (HAR2017-83519-P) y el grupo de investigación REPERCRI. Las notas de esta entrevista son responsabilidad de M. Soledad Catoggio, coordinadora de la sección de Entrevistas/Conferencias y Secretaria de Redacción de *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*.

**Profesor titular en el departamento de Filología Española de la Universitat de València, especializado en representaciones y memoria de la violencia en Chile, es autor de los libros *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile* (2005) e *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria* (2008). Forma parte del grupo de investigación REPERCRI.

Jaume Peris Blanes: Tu trayectoria como investigador se inicia y consolida a finales de los años ochenta y principios de la década de los noventa, en un ambiente académico marcado por una gran efervescencia teórica y el desarrollo, en España, de los estudios de la narración cinematográfica. ¿Cómo piensas hoy, con la distancia del tiempo, la influencia de ese ambiente cultural y académico en tus primeros trabajos?

Vicente Sánchez-Biosca: Mi formación y referencias en lo que respecta a los estudios literarios y de imagen tienen una fuerte impronta francesa. Sin mencionar a los que fueron inevitables clásicos del pensamiento de esos años, las figuras que me ayudaron a pensar el cine a principios de la década de los ochenta y que me acompañaron durante mucho tiempo fueron los pioneros de la Universidad de París 3 (Sorbonne Nouvelle), como Jacques Aumont, Raymond Bellour, Roger Odin, y otros que no pertenecían a dicha universidad, como Pierre Sorlin o Marie-Claire Ropars, pero formaban parte de los mismos círculos. Por otra parte, fue decisivo el impulso que vi en lo que se dio en llamar los “segundos Cahiers du cinema”, a saber, los textos de gentes como Jean-Louis Comolli (una serie de artículos que me impactó fue *Cinéma et idéologie*, que daba el broche a las polémicas entre las revistas *Cinéthique* y *Cahiers du Cinéma*). Sin embargo, hubo para mí textos clave, esos que condensan, al parecer, todo lo que uno anhela y es capaz de entender. Son textos-revelación: solo los entiendes porque colman lo que andabas buscando y, al mismo tiempo, se adelantan a tus deseos. Mi gran descubrimiento de todo ese período fue la obra de Eisenstein: su enorme y dispar cultura, su personalidad desmesurada, su fragmentación de intereses, su potencia de convicción.¹ Es difícil pensar lo que me ha interesado desde entonces al margen de esta obra. Mirándolo retrospectivamente, todo cuanto inspira mi trabajo de los años que mencionas, está habitado por Eisenstein: la fragmentación, lo patético, los cruces de referencias literarias, arquitectónicas, pictóricas y de la cultura popular. Es como una figura motriz. Desde él, uno puede reconstruir la



Archivo personal Vicente Sánchez-Biosca

Dubrovnik (Croacia, agosto 2019)

vanguardia, el maquinismo, regresar al futurismo o proyectarse sobre la ingeniería, releer a Brecht y tratar de asimilar a Walter Benjamin. Todas estas personalidades son capaces de constituirse en ejes. Para mí fue Eisenstein y, francamente –lo pienso mientras te respondo–, creo que esa influencia todavía no me ha abandonado.

De los cuerpos violentados en la ficción a las violencias históricas

J. P. B. : Tus primeros libros, como *Del otro lado: la metáfora* (1985), *Sombras de Weimar* (1990), y tus libros sobre el montaje apuntan a un estudio profundo y detallado de los componentes formales de los modelos de representación cinematográficos pero hay tam-

.....

¹ Se refiere al soviético, Sergei Eisenstein, director y teórico cinematográfico, innovador en la técnica del montaje. Véase <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eisenstein.htm>

bién en ellos una preocupación temprana y profunda por las formas de representar el cuerpo y la violencia.

V. S. B.: El primer libro es una versión breve de lo que cristalizaría en *Sombras de Weimar*. Esa reflexión y las dos versiones de mi libro sobre montaje quizá representen el encuentro entre el vigor del montaje (ligado a la vanguardia, al maquinismo, al constructivismo incluso) y el desarrollo de una reflexión atenta a las formas cinematográficas que mis viajes a la Universidad de Wisconsin-Madison me permitieron conocer con David Bordwell.² Confieso que jamás participé ni llegué a entender del todo su planteamiento neoformalista en términos teóricos, pero su obra me parecía monumental respecto al cine clásico de Hollywood y de él aprendí a ampliar un estudio del relato, de la composición, del montaje, de la iluminación, con criterios más rigurosos. Quizá no sea casual que, cuando realicé mi primera estancia, pudiera asistir al seminario que Bordwell impartía sobre Eisenstein, que luego se convertiría en libro. Desde luego, hay otros factores más sombríos en toda esta fascinación: mi atracción por lo demoníaco romántico que, más tarde, tomaría la forma de una realidad infernal. La idea de lo siniestro (*das Unheimliche*, en terminología de Freud) me llevó a viajes febriles por los mundos del doble en literatura (Hoffmann, Maupassant, Poe, Barbey d'Aurévilly, Meyrinck, Kubin y tantos otros). Lo cierto es que el cine de la República de Weimar permitía un análisis, tanto desde la óptica de Eisenstein como desde lo siniestro, pues así de escindida estuvo la vanguardia alemana de los años veinte. Luego vienen, claro, los equilibrios, porque cualquier investigador sabe que aquello que le incita a penetrar un dominio oscuro no es lo único que existe en él y necesita restaurar el cuadro de conjunto con más equidad.

J. P. B.: En *Una cultura de la fragmentación* (1994) el cuerpo y la violencia adquieren un lugar central en el análisis, que presenta la voluntad de proponer un diagnóstico de época a partir de una cierta antropolo-

² Bordwell es norteamericano, Doctor en Cine por la Universidad de Iowa y profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Wisconsin-Madison, gran estudioso de Eisenstein y autor de diversas obras de referencia. Al respecto puede verse <http://www.davidbordwell.net/>

Todo cuanto inspira mi trabajo de los años está habitado por Eisenstein: la fragmentación, lo patético, los cruces de referencias literarias, arquitectónicas, pictóricas y de la cultura popular. Es como una figura motriz. Desde él, uno puede reconstruir la vanguardia, el maquinismo, regresar al futurismo o proyectarse sobre la ingeniería, releer a Brecht y tratar de asimilar a Walter Benjamin

gía cultural de los relatos audiovisuales. ¿Cómo leerías hoy ese gesto en relación con el contexto académico y cultural de la época?

V. S. B.: Los trabajos que concluyen en ese libro nacen de un interés por enfrentarme al fenómeno de la cultura popular y mediática como síntoma para diagnosticar aspectos de época y del pensamiento o del inconsciente colectivo, según se prefiera llamar. Desde luego, esto no era nuevo. Ahora bien, mientras en el caso de la publicidad, el estudio de los cuerpos sí se había puesto en relación con el rechazo postmoderno a las marcas del tiempo, la cirugía plástica, etcétera, el caso del cine de terror y, más concretamente, sus fantasías de despedazamiento y violencia física había pasado más inadvertido. Durante unos años, me sumí en lecturas de antropólogos que habían trabajado sobre la muerte, la violencia e incluso el cadáver, para realizar un estudio, del que ese libro que mencionas es la parte visible, sobre la sintomatología de nuestra

DEL FRANQUISMO A LOS JEMERES ROJOS, LOS USOS DE LA IMAGEN EN REGÍMENES REPRESIVOS

Vicente Sánchez-Biosca es Catedrático de Comunicación Audiovisual en el departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València. Se doctoró en Filología en 1985, con una tesis sobre la teoría del montaje en el film mudo de la República de Weimar. De esta investigación surgieron los libros *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar* (Instituto de cine y radio-televisión, 1985) y *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1928-1933* (Verdoux, 1990, finalista premio Jean Mitry 1991) y una preocupación por las teorías y formas del montaje cinematográfico que cristalizó en *Teoría del montaje cinematográfico* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991) y *El montaje cinematográfico: teoría y análisis* (Paidós, 1996) y que más adelante tuvo un singular desarrollo en *Cine y vanguardias artísticas* (Paidós, 2004). En 1992 se hizo cargo de la dirección de la prestigiosa revista *Archivos de la Filmoteca*, cargo que desempeñó durante veinte años hasta 2012, cuando la revista ya se había convertido en una gran referencia internacional en los estudios de cine e imagen.

La fascinación de la cultura contemporánea por los cuerpos violentados fue el objeto de reflexión de *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995). A finales de los años noventa su interés comenzó a virar hacia la relación entre las violencias políticas y el uso de las imágenes, con una serie de investigaciones en torno al cine del Holocausto –que serían recogidas más adelante en *Cine de historia/cine de memoria* (Madrid, Cátedra, 2006)– y con un trabajo pionero y extenso en el tiempo en torno al franquismo, la guerra civil y la transición española. Fruto de un intensísimo trabajo de archivo e investigación junto a Rafael Rodríguez Tranche surge *NO-DO. El tiempo y la memoria* (Cátedra, 2000) y, una década después, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil* (Cátedra, 2011). Entre esos dos libros, ahonda en las disputas sobre la memoria de la guerra civil en *Cine y guerra civil. Del mito a la memoria* (Alianza, 2006), en un libro que se ha convertido en la gran referencia en torno al tema. En los últimos años, su foco de investigación se ha desplazado a las imágenes del genocidio de los Jemeres Rojos en Camboya sobre el que ha publicado *Miradas criminales, ojos de víctima: imágenes de la aflicción en Camboya* (Prometeo, 2017). En la actualidad investiga en torno a las imágenes de perpetradores y coordina, junto a Anacleto Ferrer, el grupo de investigación REPERCRI (Representaciones contemporáneas de perpetradores de crímenes de masas).

época. Servía, a mi juicio de entonces, para ver cómo obras, no solo poco canónicas, sino despreciables desde el punto de vista estético, podían ser más reveladoras incluso que las magnas obras de la literatura y del arte en algún sentido.

Desde luego, esto ya lo hicieron, y mucho mejor, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin, pero la aplicación de esta perspectiva a esa orgía de la destrucción anatómica, entre salvaje y grotesca, que fue el cine de terror era muy elocuente de lo que podríamos llamar el

contramodelo de la publicidad: frente a esos cuerpos intangibles y perfectos, ajenos al tiempo, estos otros, toscamente rodados, eran tratados con una visceralidad sin límites. En cierto modo, me parecía que las categorías de relato, visibilidad, montaje servían también para analizar cómo se producían esos fenómenos. Y, en el fondo, ese cómo era –creía y todavía lo pienso hoy– lo que podíamos aportar quienes teníamos una competencia en el análisis de las imágenes. Sin desprenderse del estudio de la forma, era necesario apelar



Archivo personal Vicente Sánchez-Blosca

Con Philippe Mesnard y Nancy Berthier, en Paris La Sorbonne. Presentación de versión francesa de libro *Cine y Guerra civil. Del mito a la memoria* (mayo 2017)

a algo distinto. Llamar a esto antropología me parece algo abusivo, si no pretencioso. No obstante, recuerdo que, en mis devaneos parisinos por esos nuevos escenarios del Seminario lacaniano de la rue d'Assas y mi período de inmersión, como estudioso y como analizado, de seis años en el psicoanálisis, confluyeron con el encuentro con un grupo de antropólogos que dirigía una persona que me fue muy querida, pero perdí pronto: Louis-Vincent Thomas.³

J. P. B.: En ese contexto de tanta efervescencia teórica, en el que proliferan los modelos generales con gran tendencia a la abstracción, tus trabajos revelan sin embargo un profundo interés por la singularidad de cada objeto cultural y por su forma particular de producir sentido y emoción.

V. S. B.: Quizá en el curso de esos años y después de mi exposición al psicoanálisis me di cuenta de algo que debo confesar en lugar de disfrazar: mis dificultades con la teoría general al margen de un objeto. Yo me formé en una época en la que todos teníamos que ser teóricos: el marxismo, la semiótica, el psicoanálisis. Y la teoría nos servía para todo: para la vida cotidiana, para analizar una novela, pero también para ligar. Pasada la fiebre, cada cual había de buscar su lugar. Y el mío no estaba, por incapacidad de abstracción, en el terreno de la filosofía o de la teoría. Supongo que a ello se debe mi escaso interés por esas elaboraciones, más allá de la ciencia o de la filosofía, para las que soy abiertamente incompetente. Sin embargo, me descubrí –supongo que el origen filológico de mis estudios tuvo algo que ver en ello– ávido de analizar obras con-

³ Considerado uno de los mayores especialistas en tanatología, Louis Vincent Thomas combinó sus investigaciones del campo de la antropología de la muerte con sus estudios sobre África. Fue, además, profesor de Sociología en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Dakar en Senegal y profesor de Antropología y Sociología en la Universidad de la Sorbona en Francia. Entre sus obras, se destaca *La muerte. Una lectura cultural*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1988 y *El cadáver. De la biología a la antropología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

El cine de terror era muy elocuente de lo que podríamos llamar el contramodelo de la publicidad: frente a esos cuerpos intangibles y perfectos, ajenos al tiempo, estos otros, toscamente rodados, eran tratados con una visceralidad sin límites. Me parecía que las categorías de relato, visibilidad, montaje servían también para analizar cómo se producían esos fenómenos.

cretas. Y creo que para ello poseía cierta agudeza. Si se trataba de encontrar un camino en el que no fuera un impostor ni un mecánico adaptador de teorías, bien podía hacer de la necesidad virtud. Recuerdo un momento muy revelador en el orden íntimo y que me produjo un enorme estupor. En mis indagaciones por los dobles en la literatura, había vuelto una y otra vez, con una inquietud física, a ese demoníaco relato de Edgar Allan Poe que se titulaba “William Wilson”. Lo destripé paso a paso, palabra a palabra. Una noche expuse mi lectura en una sesión del Seminario del campo freudiano de Valencia, ante gentes no formadas en literatura y, por tanto, asumiendo el reto de estar a la altura de la conceptualización lacaniana, pero sin desmentir el rigor de mi análisis. Recuerdo que todo cuadraba tan bien que me pregunté por qué mi temblor y terror al leer el texto que, creo, sabía transmitir desembocaba en categorías abstractas tan carentes de emoción. Si no podía, con esas herramientas, sostener y acompañar la emoción y el horror que retornaban a mi ánimo cada vez que leía el texto (a pesar de conocerlo de memoria), de poco servía el análisis. Lo que para otros ese destino final habría sido un éxito, para mí era un rotundo fracaso. Comprendí definitivamente que no me encontraba cómodo con eso que se llamaba teoría y sí, en cambio, me fascinaba desplegar hasta el detalle forense textos artísticos y culturales, acompañando mi emoción y tratando de trasladarla a mis oyentes o lectores. Por supuesto, no sé si lo logré

o no, pero sí comprendí que el otro camino me estaba vedado, primero por incapacidad, luego –quizá como consecuencia– por desinterés.

J. P. B.: A lo largo de la segunda mitad de los noventa tus trabajos comienzan a dar un lugar central a la historia reciente y traumática de Europa, que se concreta en tus análisis sobre la representación de los campos de concentración y exterminio en la II Guerra Mundial. ¿De qué forma llegas a esa preocupación y al debate sobre las representaciones del Holocausto?

V. S. B.: Efectivamente. La realidad empieza a tomar en mi trabajo un protagonismo. Hay un peso creciente de la historia, pero menos de esa historia de los acontecimientos que de las formas en que estos, dramáticos o traumáticos, cristalizan en discursos, ya sean memorísticos, literarios o cinematográficos. En ellos, la fantasía es parte del documento. Cuando enseñaba como profesor invitado en la universidad de Montreal fui requerido para escribir un texto sobre la memoria de la Shoah, encontré círculos de supervivientes (a comienzos de los noventa eran muy abundantes) y, cuando di mis clases por primera vez en París 3, en 1997, dediqué mis días de ese semestre a investigar en el *Centre de Documentation Juive Contemporaine* sobre los testimonios parisinos del proyecto Spielberg. En el fondo, esa sorpresa inquietante que me conmovía en los films de terror tomaba aquí una forma desconsolada y surrealista (en su sentido literal de “superrealismo”, de exceso de realismo), porque había sido verdad, porque el dolor no era simulado ni construido. Sin embargo, sobre él había que construir algo tan inconsistente, y, al mismo tiempo tan redentor, como los relatos, las comunidades de memoria, los lugares de reconocimiento. Nada publiqué de todo aquello, pero marcó un giro del que ya no pude zafarme jamás.

J. P. B.: A lo largo de esos años, pues, se constatan dos grandes movimientos en tu mirada como investigador que, aunque parezcan pertenecer a ámbitos diferentes, se hallan sin duda vinculados. Por una parte, la progresiva apertura hacia materiales audiovisuales no canónicos y lenguajes diversos (fotografía, noticieros,

documental, archivos visuales...). Por otra, la progresiva preocupación por las formas de intervención política de los discursos audiovisuales en contextos de violencia.

V. S. B.: Sí, tienes razón. Que los materiales incluso marginales podían tener un interés histórico y merecían ser analizados es una certeza que desde aquellos años mantengo. Por otra parte, me aproximé a una realidad que se me aparecía cada vez más lacerante, viéndola simultáneamente desde la óptica de los recursos narrativos y estilísticos, y desde las fantasías que yo, como filólogo y como historiador del cine, había encontrado previamente en la ficción. Es curioso cómo las líneas de trabajo se superponen y los vasos comunicantes solo se manifiestan en momentos de cristalización, como ese cristal del acontecimiento del que hablaba Benjamin. Porque, justo es decirlo, las veleidades del intelectual fueron dando paso al descubrimiento de cuánto de fértil había en la experiencia que mis padres tenían en común, esa generación que había hecho, y sobre todo padecido, la guerra. Así, todo lo que había sospechado, pero no sabido incorporar a mi reflexión, hallaba una forma natural de penetrar por la puerta pequeña.

J. P. B.: Tu trabajo como investigador se vio acompañado, en el largo periodo que media entre 1992 y 2012, por la dirección de la revista *Archivos de la Filmoteca* (AF) de la Generalitat Valenciana, que durante ese periodo se convirtió en la revista de referencia en los estudios de la imagen en España. Durante esos veinte años de dirección, ¿cuáles fueron los principales retos intelectuales y editoriales del proyecto?, ¿cuáles las resistencias que tuvisteis que afrontar para llevarlos a cabo?

V. S. B.: Mi encuentro con Ricardo Muñoz Suay⁴ fue providencial en un tiempo en el que mi vida académica en la UV era solitaria como la de un eremita.

Ricardo, al que todavía lloro, depositó en mí una confianza absoluta cuando yo no había hecho nada para merecerla. AF fue para mí, junto a Vicente Benet,⁵ a quien corresponde al menos el cincuenta por ciento de lo que fue el proyecto, una forma de leer y poner orden en las líneas de trabajo sobre imagen, buscando un equilibrio entre la tendencia de cuño más afrancesado y la anglosajona. Lo hicimos en unos tiempos en que una revista de investigación sobre cine en España debía tomar unos derroteros bien distintos de la crítica. Sinceramente, creo que las personas que conocí y con las que trabajé en la revista (quiero recordar a Alberto Elena, a Arturo Lozano, pero hay bastantes más) fueron decisivas. He de reconocer que me gustan los proyectos a largo plazo porque soy lento de reflejos y descubro con retraso algo que para otros era evidente antes. *Archivos* me dio durante veinte años esa posibilidad de continuidad en un clima de rigor, pero de amistad. Era un pequeño círculo, pero entrañable y sin jamás ningún roce.

J. P. B.: Tus investigaciones han tenido también un cierto acompañamiento en tu trabajo como docente, fundamentalmente en la Universitat de València pero también en otras universidades internacionales. Como antiguo alumno para quienes tus clases supusieron un auténtico deslumbramiento intelectual y un espacio de estímulo constante, no quiero dejar de lado esta dimensión de tu trabajo. ¿De qué forma afrontas el trabajo en las aulas, con los estudiantes?, ¿qué rol crees que puede tener un profesor universitario, en tanto docente, en la actualidad?

V. S. B.: Te lo agradezco mucho, pues fuiste uno de esos estudiantes que resulta una bendición para un profesor y que luego, como debería ser en muchos casos, permite lo que anhela un enseñante: aprender de quienes fueron sus alumnos y convertirlos en interlo-

4 Se refiere al cineasta valenciano, ayudante de dirección, productor, técnico y guionista. Fue, por ejemplo, productor de *Viridiana* (1962), dirigida por Luis Buñuel, participó también del llamado *Nuevo Cine Español*, como ayudante de dirección *Nueve Cartas a Berta* (1965), por solo mencionar algunas de sus obras.

5 Benet, también Valenciano, se especializó en Historia del Cine. En 2013, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España le entregó el premio Ricardo Muñoz Suay por su libro *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.



Hiroshima (Japón, agosto 2016)

cutores. Esa es la parte más hermosa de la enseñanza de cara al futuro. La otra, y para mí fue vocacional, era transmitir, lograr que los alumnos salieran de la clase con más preguntas que respuestas, pero, eso sí, que las preguntas nuevas fueran el resultado de una insatisfacción con las primeras y mecánicas respuestas. Quizá por eso, durante muchos años, me fascinaba dar clase en una sala totalmente oscura, mientras las imágenes de un film eran proyectadas, detenidas, comentadas.

En torno a la memoria de la guerra civil y el franquismo

J. P. B.: Tus publicaciones *NO-DO. El tiempo y la memoria* (2001, junto a Rafael Rodríguez Tranche) y *El cine de la guerra civil. Del mito a la memoria* (2006) produjeron un gran impacto en los debates sobre el franquismo y sobre su memoria cultural. Su publicación a principios de la década del 2000 coincide con lo que algunos han llamado el “boom de la memoria” en España. Sin embargo, *NO-DO. El tiempo y la memoria* se trata de un trabajo de larguísimo aliento y que implica un análisis del archivo que, sin duda, llevaba gestándose desde muchos años atrás, en un contexto social y académico no tan propicio a desarrollar esa preocupación. ¿De qué forma resolvisteis el mayúsculo reto metodológico que supone articular una mirada histórica sobre la evolución política, administrativa y técnica del *NO-DO* y, a la vez, analizar de forma compleja su discurso, la textura de sus imágenes y sus operaciones de sentido?

V. S. B.: La investigación sobre *No-Do*, el noticiario cinematográfico oficial del franquismo, comenzó con Rafael R. Tranche⁶ en 1992, en un tiempo en que el “boom de la memoria” al que te refieres estaba todavía lejano. Si hubo un móvil, fue una interrogación personal: nuestra inmensa amistad y las largas conversaciones fraternales que mantuvimos –recuerdo dos viajes a enseñar en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba– en torno a las paradojas de la experiencia de nuestros padres en relación con el régimen

de Franco. Como es lógico, una investigación de siete años, aunque interrumpidos, fue cambiando de signo en varias ocasiones.

No-Do, exclusivo y obligatorio, era una ventana al mundo del franquismo, en cuya segunda mitad nos habíamos formado nosotros en los años sesenta y setenta (yo soy un poco mayor que Rafa). Penetrar ese discurso oficial, hecho a la par de propaganda y de estandarización seductora del discurso, requería contradecir aquellos análisis de un mecanicismo ideológico vulgar que dominaban a la sazón en España. Muy pocos, si hubo alguien, se habían enfrentado con un cuaderno de notas al *No-Do*, y nadie, que yo sepa, se había propuesto trabajarlo número a número, siguiendo la dicción, las palabras, las imágenes, los lugares representados, las efemérides, los protagonistas. De esta visión surgía pronto el tedio, la monotonía. Era literalmente insoportable. Uno no podía apenas deducir, si caía al azar sobre una edición cualquiera, de qué fecha se trataba, cuáles eran las diferencias, no entre un año y el siguiente, sino entre un lustro y otro. No, al menos, a simple vista. Sin embargo, en aquellos miles de horas de visionado atento, junto a las entrevistas realizadas a los artífices todavía en vida, los guiones y documentos internos y la hemeroteca, pronto se reveló la clave: los defectos del noticiario habían sido precisamente sus mejores armas. Al optar por una relajación ideológica, en comparación con la prensa y la radio, *No-Do* era una manifestación privilegiada de socialización del franquismo o, por decirlo en términos más metafóricos, del rumor de fondo que habían escuchado los españoles durante décadas, cuando se hablaba de Franco, desde luego, pero también cuando la noticia se refería a un partido de fútbol, un invento de pacotilla, un suceso o inauguración oficial. Ese rumor de fondo, tan penetrante en la mente precisamente en virtud de la ausencia de énfasis (en comparación con los discursos más virulentos del régimen) ofrecía un material valiosísimo, cuyo estudio minucioso, paso a paso, se imponía.

Decir, como se decía en ese libro, que el *No-Do* había tenido una misión de desmovilización y socialización cuando el discurso dominante en aquel entonces



Vicente con su esposa, Elena Soler

El libro sobre *No-Do*, el noticiario cinematográfico oficial del franquismo, estuvo motivado por el acicate de los misterios que la generación de nuestros padres tuvo con la nuestra a través de lo dicho y lo velado. Ayudaba a comprender cómo gentes que habían sido antifranquistas, y seguían siéndolo, habían sido penetradas por usos lingüísticos y prácticas sociales franquistas

era que se trataba de un discurso propagandístico de combate podía ser mal recibido. Pero a la altura del año 2000, con el legado de los estudios históricos sobre la socialización de las masas en el Tercer Reich, los análisis minuciosos de Robert Paxton, Henry Rousso sobre Vichy, de Renzo de Felice sobre el consenso durante una larga época del fascismo en Italia, y no sigo con la enumeración, resultaba de un primitivismo ideológico el rechazo por razones ideológicas a analizar el *No-Do*, si no era su condena. Era como

menospreciar los poderes de socialización del franquismo en el seno de esa clase media que creó y que alcanzó también a sectores populares. Y, sobre todo, su contribución a sedimentar una memoria, tanto más duradera cuanto menos visible. El estudio del ritmo machacón de imágenes fosilizadas, acompasadas por unas cuantas voces y algunos protagonistas históricos, lugares y fechas conmemorativas, fue parte del *triumfo* –relativo, claro está– del noticiario como lo fue, mal que nos pese, del franquismo de los años sesenta, so-

⁶ Rafael Rodríguez Tranche es Doctor en Ciencias de la Comunicación Audiovisual y profesor de la Universidad Complutense de Madrid.

bre todo. Por decirlo con alguna referencia filológica, Viktor Klemperer analizó la lengua del Tercer Reich a partir de su corrupción de la lengua alemana y del mundo de los signos. A nuestra manera mucho más modesta, el lenguaje –visual y verbal– del franquismo necesitaba ser analizado, deconstruido, si se prefiere este término, y *No-Do* constituía un objeto ideal para intentarlo.

J. P. B.: Sin embargo, la gestación de *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria* (2006) ya responde a un momento diferente, en el que surgía lo que ha podido llamarse una “industria cultural de la memoria”.

V. S. B.: Si la investigación sobre *No-Do* (más que el libro en sí) fue para nosotros una forma de pensar cómo interrogar lo que Michael Billig denominó el “nacionalismo banal”⁷, el libro sobre la guerra civil y el cine, aparecido seis años más tarde, responde a algo distinto. Pero permíteme añadir algo a lo anterior. Jamás me ha parecido lógico dedicar años de investigación a un tema que carece de secretos y misterios. Para eso están los panfletos, el activismo y la movilización, que me parecen totalmente legítimos. Para mí, meditar y problematizar las evidencias es la única manera de ofrecer una realidad más compleja a quienes nos leen. Pero fatalmente, también mostrar una realidad menos estereotipada y apta para el consumo y la acción. El pasado actúa hoy como memoria, pero merece ser investigado por respeto a sus artífices, que no fueron más ineptos ni ignorantes que nosotros.

Dicho esto, el libro sobre *No-Do* estuvo motivado por el acicate de los misterios que la generación de nuestros padres tuvo con la nuestra a través de lo dicho y lo velado y ayudaba a comprender cómo gentes que habían sido antifranquistas, y seguían siéndolo, habían sido penetradas por usos lingüísticos y prácticas sociales franquistas. *Cine y guerra civil española*, en cambio, nació cuando el boom de la memoria era ya un hecho. Boom que tomó en aquellos primeros 2000 la forma de una industria insoportable y muy ambigua de la memoria de la guerra civil, del exilio, donde el conocimiento era menos sustancial que el consu-

mo de facsímiles, libros de texto, fotografías, etcétera. Me gustaba recordar aquella penetrante constatación de Milan Kundera en la que recordaba cómo, contemplando un libro de fotografías sobre Hitler, acabó emocionándose, él que había sufrido en su familia la represión y la muerte. Pero –añadía– ¿qué era todo eso comparado con haber tenido acceso a través de las fotos a un tiempo que jamás regresaría, el de su juventud? Esa es una de las paradojas de la memoria: que jamás está, por su propia naturaleza, exenta del riesgo de la nostalgia.

J. P. B.: En ese libro analizas la evolución de las representaciones cinematográficas sobre la guerra e intervienes explícitamente en el debate social en torno a la memoria proponiendo una resignificación de la idea de “mito”, que estaba siendo central en la confrontación historiográfica sobre la guerra, en un sentido muy diferente al que propones. ¿En qué medida el cine en guerra constituyó un espacio de producción de mitos?

V. S. B.: Es cierto. *Cine y guerra civil española* nace de un cierto hartazgo de la industria de la memoria y me temo que es visible en el libro. A partir de un estudio concreto –el cine–, que era popular y masivo, filtrado por la administración (casi siempre), intensamente emotivo, narrativo a la par que atractivo visualmente, traté de aprovechar este perfil del público cinematográfico en relación con el literario o artístico, para aproximarme a un imaginario de época. Pero también se trató de poner en relación los discursos de época, los acontecimientos históricos, la prensa y el arte y la literatura con los discursos cinematográficos. Aunque el eje central del libro fue el cine, los informes de la censura, las respuestas críticas y de público, presté atención a la resonancia de los relatos e imágenes con otros discursos. Lo hice a través de cortes transversales en la historia, eligiendo siempre momentos de incertidumbre histórica, de cambio institucional o político y tratando en cada una de esas coyunturas de contrastar posiciones enfrentadas o distintas (por ejemplo, un discurso del exilio con una película oficial, dos films en conflicto en el seno del régimen, y así sucesi-

vamente). Lo único que lamento es que el libro salió en 2006, antes de la promulgación de la llamada Ley de Memoria Histórica, y no pude recoger en él toda una serie de fenómenos que se produjeron como consecuencia de la promulgación de la ley en materia de exhumaciones, investigación, exposiciones, etcétera. De hecho, los debates actuales y los nuevos films y, en particular, documentales y series televisivas sobre esta temática invitarían a reescribir el libro desde la actualidad. Me encantaría que otros estudiosos realizaran esta tarea, que yo no creo que emprenda ya jamás.

Por otra parte, como dices, el libro trataba de abordar dos términos muy al uso en aquellos años –mito y memoria– tratando de arrojar alguna luz sobre su utilización impensada, así como de proponer una manera que me parecía más fructífera de hacerlos operativos. Mito, que el discurso vulgar identificaba con falsificación histórica, remitía para mí al *mythos* aristotélico, que es a la vez la trama, el conflicto, pero también ese estatuto fuerte de un relato fundador. Los bandos combatientes en guerra civil, en esa fractura sucedida en el clímax del período de entreguerras, período de discursos robustos y aniquiladores, pero también de fuerte convicción y fidelidades, necesitaron fortalecer esos discursos. Y no fueron solo los bandos combatientes, sino también cada una de las ideologías que vivían, por más o menos tiempo, en su interior: el falangismo, el anarquismo, el carlismo, el comunismo, entre otros. Por otra parte, con el tiempo la guerra civil se jugaba *en el presente*, es decir, en cada presente, convertido en objeto de elaboraciones memorísticas que hablaban, a la vez, de la coyuntura en la que habían nacido y del pasado. De ahí que memoria tuviera que ser definida históricamente en relación con lo que ello significaba, no en la teoría, sino en cada momento histórico. Esos términos son lábiles y resultaba fascinante ver que en ocasiones no tomaban ese nombre que para nosotros es obvio a fuerza de uso y abuso, como señaló Todorov, pero que sus rasgos básicos ya afloraron en 1941-1942 y ni que decir tiene en 2006.

De la propaganda a la construcción del carisma

J. P. B.: En 2011 publicas, de nuevo junto a Rafael Tranche, *El pasado es el destino. Propaganda y cine*

del bando nacional en la guerra civil. De alguna forma, este libro parece cerrar el ciclo de análisis sobre este periodo y aporta una mirada de conjunto a las estrategias de propaganda durante la guerra, por lo que puede leerse como un cierto antecedente de las estrategias que ya habíais analizado en el libro sobre el *No-Do*.

V. S. B.: En efecto. *No-Do*, que parecía ser el modelo de la propaganda franquista, se nos fue revelando en el curso de nuestra investigación como el resultado de una operación de autocontrol estratégico. Si en el noticiario llama la atención la ausencia de actualidad, su machacona reiteración de la doxa franquista de cada momento histórico, el tedioso ciclo de protagonistas (el ‘Caudillo’ o ‘Su Excelencia el Jefe del Estado’, es decir, Franco, sobre todo), esta cautela respondía a una serie de signos que el franquismo supo leer con perspicacia (sin duda el recelo de Franco tuvo algo que ver en ello). El Estado franquista había nacido en 1938, pero sus primeras formas se remontaban a octubre de 1936. En cualquier caso, es innegable que no había que esperar a abril de 1939 para que la propaganda trabajara a máximas revoluciones. En realidad, sería más bien al contrario. Las campañas de propaganda no fueron nunca tan necesarias como durante la guerra y, aun si los medios eran limitados, los distintos organismos (Falange, sobre todo, porque era la mejor preparada y concienciada para la propaganda) pusieron toda la carne en el asador para movilizar. Esto nos llevó a poner en tela de juicio una aseveración convertida en doxa, aunque jamás justificada, por la mayor parte de historiadores clásicos del cine de la guerra civil española: la superioridad estética, técnica, narrativa y propagandística de la producción republicana respecto a la nacional, reducida a la condición de una chapuza casi indigna de ser explorada. Esto parecía un reflejo de una idea no explícita siempre: la superioridad moral del bando republicano. Sin embargo, el análisis de la producción nacional ponía de relieve que las cosas no habían sido en absoluto así y es esta una prueba de las resistencias que debe vencer un estudio en torno a lo que podríamos llamar los ‘malos de la película’. Parece increíble,

⁷ Véase Billing, M., *Banal Nationalism*, Sage, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1995.

A nadie se le ocurriría pensar que escribir un libro sobre Franco, Hitler, Mussolini, Stalin o Pol Pot supone adherir a sus actos ni legitimar sus principios. Pues bien, entre nosotros no funcionó así y, por ello, esto se volvió una tarea no solo históricamente necesaria, sino también preventiva. Entendimos que el estudio de la obra y vida de los ideólogos de la violencia es imprescindible para entender su ejercicio y quizá prevenir su repetición.

pero es así. A nadie se le ocurriría pensar que escribir un libro sobre Franco, Hitler, Mussolini, Stalin o Pol Pot supone adhesión alguna a sus principios o a sus actos ni que sostener la eficacia y calidad de su propaganda legitime sus principios moral ni políticamente. Pues bien, entre nosotros las cosas no funcionaban así. Analizar estos materiales sin prejuicios no solo era una tarea históricamente necesaria, sino también preventiva, pues el estudio de la obra y la vida de los ideólogos de la violencia y la represión es imprescindible para entender su ejercicio y quizá prevenir su repetición o, como mínimo, ‘verlas venir,’ como se dice en lenguaje popular.

J. P. B.: Tus últimos trabajos sobre la historia reciente de España incorporan, también, una preocupación fundamental: lo que denominas la “construcción del carisma” en figuras esenciales de la transición política. ¿Qué implica metodológicamente poner la construcción del carisma, un objeto tan difícil de definir, en el centro del análisis cultural?

V. S. B.: Tienes razón, el concepto de carisma es uno de los más socorridos, pero también arduos de analizar. Para mí, junto con el grupo de investigación del que nació este estudio (Nancy Berthier, Vicente Benet, Rafael Tranche), se trataba de examinar una de las formas de la emoción pseudoreligiosa en política, en nuestro caso a través de la función que desempeñaban los medios de comunicación con soporte visual, pues esa era nuestra competencia. El proyecto comenzó con un seminario que organizamos Nancy Berthier y yo para la Casa de Velázquez y la Sorbona durante dos años. Curiosamente, tras una magnífica conferencia que profundizaba no solo en las teorías de Max Weber y sus sucesores, sino también en el concepto en la tradición griega y en el cristianismo, el prestigioso conferenciante –cuyo nombre no mencionaré– acabó aplicando el concepto a algunos dirigentes en formas elementales propias del uso común y poco a la altura de cuanto había expuesto con tanto rigor. No era de extrañar. Es claro que el carisma existe en la medida en que lo reconocen en el líder sus fieles y que los medios técnicos y de comunicación de cada momento determinan en parte la forma en que se ejerce, pero confieso que concluimos el proyecto con la sensación de que los análisis concretos revelaban infinidad de detalles mientras que la teoría no acababa de cerrarse. Nuevamente, la teoría se me aparecía como un punto ciego: instructivo para ofrecer herramientas de análisis, pero sin posibilidad de concluir sobre ella una vez realizados dichos análisis. Por ejemplo, estudios muy documentados de historiadores sostenían la carencia absoluta de carisma de Franco, por su voz aflautada y su cuerpo regordete, pero las preguntas se agolpaban enseguida sumiéndonos en el estupor: ¿cuál era el cuerpo de Hitler en relación con sus masas?, ¿acaso tenía algún don de la palabra Stalin? En todo caso, nuestro estudio se limitó a la función de la imagen en el carisma de los líderes políticos en un período singular de la historia de España: la Transición. ¿Y por qué? Pues porque se trataba justamente de un período breve en el que las legitimidades se alteraban entre un régimen del que se salía y otro en el que se entraba, sin que nadie supiera a ciencia cierta cómo y hasta qué punto se procedía entre los dos. Todo ello estaba lleno de aristas, tentativas fallidas, eclipses y otros fenó-

menos. Pero permitía estudiar cómo la imagen (fotográfica, cinematográfica, de prensa y televisiva) actúa como acicate cuando se aspira a acceder a un régimen (incierto) nuevo. Dicho en pocas palabras, se trataba de observar el carisma haciéndose, transformándose, creándose o fracasando en esos intentos.

El genocidio camboyano y las imágenes de los perpetradores

J. P. B.: En los últimos años tus líneas de investigación en torno a la imagen y la violencia han cambiado significativamente, al menos en dos sentidos diferentes: el cambio de espacio de investigación (Camboya pasa a ser el centro de tu investigación) y el giro hacia la problemática de los perpetradores. Empecemos con el primero: ¿qué implica metodológicamente abandonar un espacio y una historia bien conocida (la de la guerra civil española y el franquismo) para adentrarse en una realidad geográfica y política tan diferente como la de Camboya?

V. S. B.: Conocía el Sudeste asiático por viajes, pero supe por vez primera del genocidio camboyano a través de las películas documentales de Rithy Panh. No digo haber leído sobre él y saber de su existencia en términos abstractos, sino verme convulsionado por algo que me desazona. Quizá debido a mi formación, o a esa tradición que procede de Susan Sontag, a mí esto me ocurre a través de imágenes. El film de Panh, *S-21. La máquina de muerte jemer roja*, es una reconstrucción por perpetradores guiados por su memoria corporal, sus gestos de antaño, en el centro de tortura en el que más de veinte años atrás, siendo adolescentes o jóvenes, habían consumado crímenes o colaborado en ellos. Esa película me conmovió profundamente. En 2013 cuando tuve la suerte de dirigir la cátedra del King Juan Carlos Center de la New York University

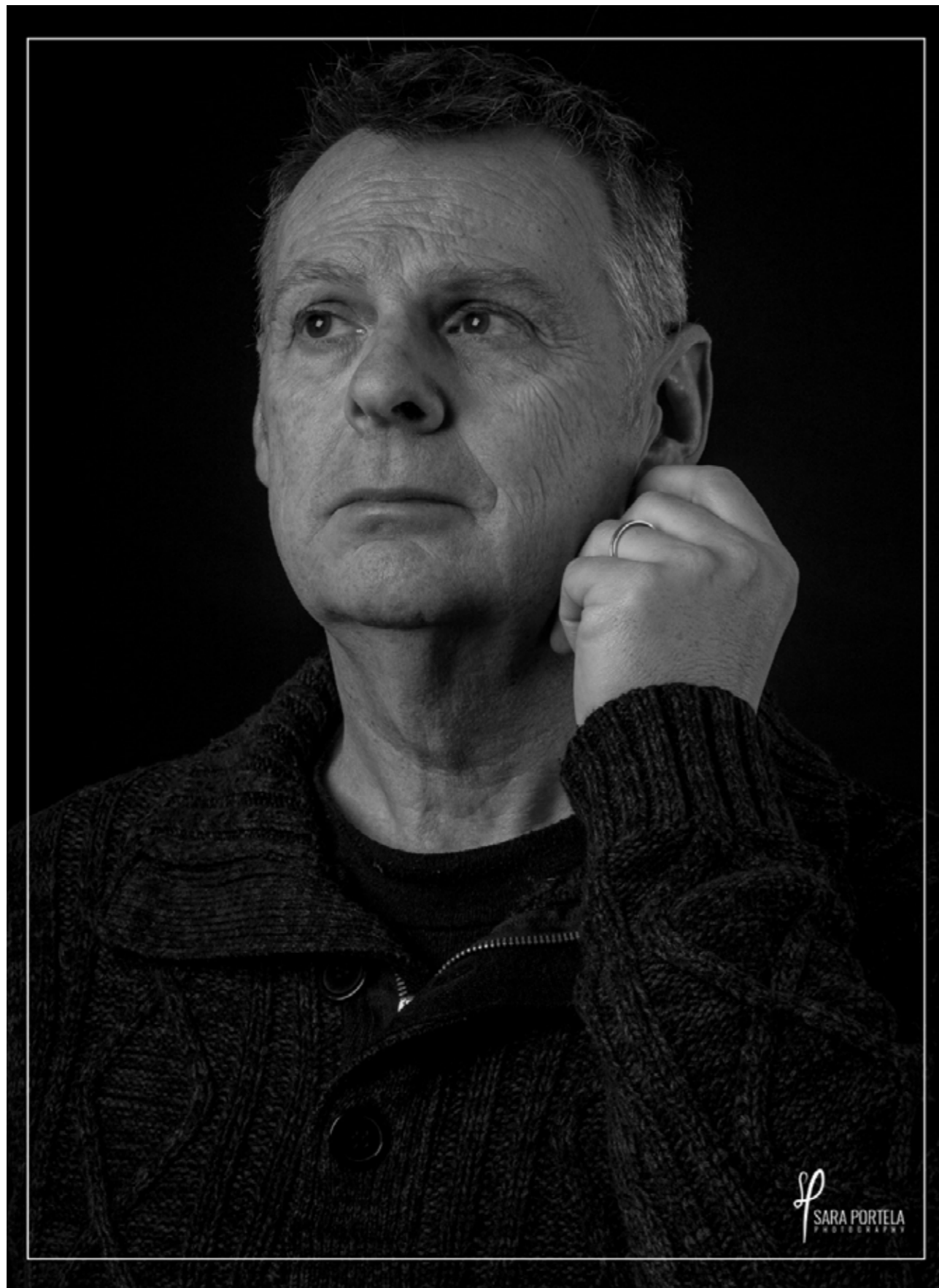
organicé un simposio al que invité a una de las máximas autoridades en el estudio del genocidio camboyano: Ben Kiernan,⁸ que en la universidad de Yale había abierto en tiempos difíciles un magnífico programa y que incluso había conseguido hacer pivotar la consideración del gobierno norteamericano hacia el régimen criminal de los Jemeres Rojos. Desde entonces, y dadas las privilegiadas condiciones de trabajo en NYU, Camboya se convirtió en un objeto desde el que enfrentar unos problemas que se habían enquistado en el estudio del Holocausto. Este, modelo indiscutible e inabarcable de memorias, debates y sofisticación metodológica, había conseguido eclipsar otros genocidios. Por decirlo en términos de Barbie Zelizer su recuerdo persistente había servido, involuntariamente, para ignorar otros casos.⁹ Camboya se me apareció desde el primer viaje como un lugar accesible y el trabajo del tribunal híbrido que juzgaba a algunos antiguos dirigentes había puesto en primer plano la historia en el país. Figuras como Helen Jarvis,¹⁰ Chhay Visoth¹¹ y mi querido y admirado Rithy Panh, entre otros, me permitieron ir penetrando, con las cautelas y humildad necesarias, los entresijos de una de las revoluciones más nefastas y criminales de la historia, consumada por gentes formadas en París, las cuales sumieron a su país en una utopía ruralista mortífera, llevando mucho más allá los peores designios de la Revolución Cultural china. Además, este itinerario coincidió en mi vida con la pérdida de mis padres.

J. P. B.: Abordar la historia de los Jemeres Rojos en Camboya supone, además, enfrentarte a un tipo de violencia de signo político muy diferente. Si en tus trabajos anteriores habías centrado tus análisis en los fascismos europeos y en el franquismo, aquí se trata de analizar una violencia producida desde un imaginario comunista, lo que implica un marco de análisis absolutamente diferenciado.

8 Se refiere al australiano Benedict F. Kiernan, profesor de historia y estudios internacionales y director del programa de Estudios sobre genocidios en la Universidad de Yale.

9 Véase Zelizer, Barbie *Remembering to forget: Holocaust Memory through the Camera's eye*, University of Chicago press, Chicago, 1998. 10 Helen Jarvis es miembro del Programa de Estudios sobre Genocidio de la Universidad de Yale, fue Jefa de Relaciones Públicas de las Cámaras Extraordinarias de los Tribunales de Camboya, es coautora –junto a Tom Fawthrop– del libro *Getting Away with Genocide: Cambodia's Long Struggle against the Khmer Rouge*, UNSW Press, Sydney, 2004, entre otros.

11 Chhay Visoth es arqueólogo, dirigió el Museo del Genocidio “Tuol Sleng” de Camboya y es en la actualidad director de Museos del Reino de Camboya.



Valencia, enero 2020.

Sara Portela

Me pareció revelador cuando Duch decidió colaborar con el tribunal al esclarecimiento de los hechos, pidió perdón a sus víctimas y familiares, derramó algunas lágrimas y, en el último momento, cambió su estrategia de defensa pidiendo la absolución. Ese personaje me ayudó a comprender la importancia de los perpetradores, sus artimañas y su palabra, su cuerpo y sus efectos para una aproximación de los crímenes de masas.

V. S. B.: Totalmente. Si hay una figura que condensa el caso camboyano –aunque no es la figura mayoritaria en términos estadísticos en relación con la mortalidad– es la tortura y su encarnación pública es la persona del primer encausado por los tribunales, alguien que enseñó a ejercerla y la supervisaba, el director de S-21, cuyo alias es Duch. Repito, ni S-21 fue el lugar de muerte por excelencia ni esos casi dos millones de personas que perdieron la vida lo fueron por ese procedimiento. Pero, dada la documentación existente, la investigación de los tribunales, los restos y testimonios recogidos, la represión contra el enemigo interior, sí fue su emblema. Y es ese imaginario de la tortura, técnica y política a la vez, lo que me pareció revelador cuando Duch, exprofesor de matemáticas, formado en la escuela francesa, decidió colaborar con el tribunal al esclarecimiento de los hechos, pidió perdón a sus víctimas y familiares, derramó algunas lágrimas y, en el último momento, cambió su estrategia de defensa pidiendo la absolución. Ese personaje me ayudó a comprender la importancia de los perpetradores, sus artimañas y su palabra, su cuerpo y sus efectos sobre quienes lo tuvieron enfrente, para una aproximación (comprensión sería mucho decir) de los crímenes de masas. He de decir que, cuando estuve en Argentina, guiado por la mano de María Valdez, Lior Zylberman

y Pablo Piedras, Andrea Bello, superviviente de la ex ESMA, nos condujo por lo que a mí me pareció un pequeño edificio del Casino de Oficiales. Allí, me conmovió cómo, al subir las escaleras que ella había descendido en la ocasión que debía llevarla a uno de los vuelos de la muerte, tuvo una momentánea, pero sobrecogedora, confusión mental y desorientación en el espacio. Desearía tener el tiempo y los medios necesarios para indagar más sobre estos lugares, no tanto para arrojar luz nueva sobre ellos (muchas competentes investigaciones se han hecho y siguen haciéndose), sino para un estudio comparado. Comparar, contra lo que opina una persistente doxa del Holocausto, no es equiparar, sino ayudarse a entender.

J. P. B.: En ese nuevo contexto, uno de los objetos fundamentales de tu investigación son las “imágenes de perpetradores” producidas por en contextos de represión extrema. ¿Podrías definir este objeto de estudio en su particularidad?

V. S. B.: Algunos SS fotografiaban y filmaban con sus cámaras las matanzas de masas ejecutadas bajo sus órdenes por ucranianos, letones o lituanos. ¿Lo hacían por placer, por espíritu de grupo? ¿Pretendían distribuir esas imágenes entre su íntimo círculo? Goebbels mandó a sus operadores a filmar y fotografiar en los ghettos como parte de las campañas antisemitas. Su intención apuntaba al futuro, es decir, “ilustrar a su pueblo” (la *Volksgemeinschaft* alemana) acerca de una realidad que una vez había existido en Europa (la judería), pero que el nacionalsocialismo había logrado eliminar, y era entonces –en esa imaginación de futuro– indocumentable. Esas *Propaganda Kompanien* que se rodaban en 35 mm y con un despliegue de medios impresionante (equipos de iluminación, rieles para *travellings* incluidos) poco tienen que ver con las anteriores, salvo que ambas son imágenes de perpetradores. Y esas imágenes –esta es mi tesis principal– no solo participan del acto de la violencia, sino que aportan algo especial a ella, constituyen un suplemento de violencia que actúa contra las víctimas, violadas en actos que preceden o incluyen su muerte, las objetualizan, pero además expresan –aunque con ambigüedad– las pasiones y las pulsiones de quienes consumaban o colaboraban en los crímenes. Estas imágenes son, pues,

insuficientes y anfíbológicas, guardan su último secreto, pero su examen minucioso, su reconstrucción hasta el límite de lo posible, su restauración, es imprescindible para la reconstrucción, no solo de los hechos, sino de las condiciones que los rodearon, las mentalidades que los hicieron posibles. Ello por no mencionar lo que aporta la circulación de esas imágenes, ya sea entre el grupo de iniciados o a cielo abierto; o también la utilización que las víctimas, que encarnan para ellos al enemigo, hacen de ellas cuando caen en sus manos. Hay algo bronco y obsceno en ellas; quizá por ello se puedan convertir tan fácilmente en autoacusatorias, como si se les diera la vuelta como un guante. Es extraño, ¿no te parece? que una imagen pueda decir una cosa y su contraria. Pues así es en los usos de tales imágenes. En este sentido, las imágenes producidas o filmadas por los perpetradores son, en cierto modo, la quintaesencia de la imagen: *objetos*, pues se manipulan como tales; *actos*, pues contribuyen al sufrimiento; *representaciones históricas*, pues documentan los crímenes, el dolor y las pasiones de los asesinos. Pero todo ello no las priva de estar llenas de equívocos e incertidumbres. Eso hace su análisis imprescindible.

J. P. B.: La preocupación por las “imágenes de perpetradores” conecta, es claro, con un giro reciente de los estudios de memoria, y en general, de las ciencias sociales y humanas, hacia el modo en que se construye socialmente la figura de los perpetradores de crímenes de masas y de los represores de violencia de Estado. ¿Cómo participa tu investigación de ese “giro victimario”? ¿cuál crees que puede ser su alcance?, ¿ves alguna contradicción o peligro en los desarrollos recientes en torno a la construcción de la figura del perpetrador?

V. S. B.: Estudiar a los perpetradores no es nuevo. Psicólogos y, antes, criminólogos lo hicieron y todo el sistema disciplinario que tan bien describe Foucault tiene que ver con ello. Lo que se plantea en los últimos años es atender a la voz, el testimonio, el relato, de los perpetradores con los mismos utensilios, metodología y rigor que se han ido desarrollando para analizar las producciones discursivas de las víctimas. Los perpetradores han planificado los crímenes, que, en el caso de crímenes de masas, requieren una organización, la creación de condiciones, la preparación psicológi-

En la visita a la historia de nuestros contemporáneos (el turismo, los memoriales, museos, la novela histórica, las páginas web de instituciones con visitas virtuales) las imágenes desempeñan un papel principal: son más inmersivas, más poderosas, y facilitan la sensación de una ‘experiencia’, una vivencia del pasado sufrido. Esto constituye un enorme riesgo, pero también puede ayudarnos a realizar una función social importante a los especialistas en imágenes.

ca de los ejecutores, la desaparición de los cuerpos y unos sistemas de encubrimiento. Esa es la mecánica de estudio que necesita abordar el estudio de los perpetradores que, por esta razón y naturaleza, recubre casos muy heterogéneos y disímiles. El uso del término ‘giro’ es útil, pero en ocasiones parece responder a un deseo de postular una originalidad excesiva a estudios que solo son originales en parte. Cuando se habló de giro cultural en la historia, muchos constataron que, además de aspectos novedosos, algunos de los que se había ocupado hasta entonces la historia social pasaban a la nueva competencia cultural. Cuando se trató del giro lingüístico ocurrió algo parecido. Ese giro es para mí una ampliación de recursos de documentación que nos exige comprender el valor de lo que perdemos (y es nuestra responsabilidad documentar lo que todavía nos es accesible mientras lo tenemos al alcance) si no interrogamos esos documentos vivos –o no– que son los victimarios. La pérdida es irreparable a la hora de entender. Es comprensible la parálisis moral que a muchos les pueda surgir y no creo, por tanto, que todo el mundo, con independencia de su historia, deba involucrarse en este estudio. Pero sí estoy convencido de la riqueza que aporta y, sobre todo, que no es ajeno, sino complementario, del estudio sobre las víctimas y otras figuras. Es escalofriante decirlo así, pero las formas de

perpetración son cada vez más intrincadas, contagiosas, viscosas y de indiferencia moral. No podemos resistirnos a estar a la altura de su comprensión y análisis. Si excluimos la psicología, la sociología, la ideología, los instrumentos políticos, las técnicas y la propaganda de quienes cometen crímenes de masas, ¿cómo podremos llegar a reconstruir los crímenes en el futuro?

La industria cultural de la memoria

J. P. B.: En algunos de tus trabajos, especialmente los centrados en el caso español, muestras una cierta desconfianza ante las estéticas dominantes de la memoria en la España contemporánea. ¿Cuáles son las razones de esa cautela?

V. S. B.: Es delicado pronunciarse sobre una temática tan amplia, que no obstante parece ser siempre transparente. Sin embargo, en la pluma o la boca de cada cual los términos significan algo distinto, con la particularidad peligrosísima de que lo no dicho sustituye a lo dicho. Sin embargo, tal vez la fuente de confusión en materia de estudios de la memoria (y esto no afecta solo al caso español) consiste en que se mezclan registros sin que quede claro dónde se produce la enunciación de cada uno de ellos. Por ejemplo, cuestionar el concepto de memoria, diciendo que la memoria es una cuestión de presente, y se apropia de la historia para usos políticos del pasado, puede parecerle obvio a un historiador. Sin embargo, despertará la sospecha de un activista sin orientación académica que dedica sus esfuerzos a la tarea de exhumar víctimas de asesinatos y fusilamientos de la inmediata posguerra. El problema es quizá falso, pero por ello precisamente muy espinoso: se trata de delimitar los discursos, con la salvedad de que todos ellos, en realidad, tienen una dimensión pública y están ligados a acciones que se emprenden o se propone emprender. Desde luego, es lógico que existan posiciones distintas respecto a la memoria de la guerra civil como debate histórico, como es inevitable que las haya respecto a las políticas de la memoria. Pero despejaría mucho el panorama delindar las enunciaciones. Excuso decir que la dimensión jurídica, penal, añade una dificultad a lo anterior y resulta en realidad inevitable. Desde luego, puede parecer desmesurado proponer un enjuiciamiento de criminales, pero ¿es posible sostener la existencia de delitos impres-

criptibles contra los derechos humanos en el mundo y negarse a reconocer ese estatuto en su propio país? Los problemas no son fáciles de resolver, pero creo que España está más acostumbrada todavía a pasar a la acción que a abrir un debate público. Francisco Ferrándiz llamaba precisamente, no hace mucho, a un debate público sobre el destino del Valle de los Caídos y, ciertamente, en mi opinión sería más útil que tal debate impregnase la sociedad que la mera emisión de un decreto. Con todo, soy cada vez más escéptico sobre las posibilidades de debate público en España. No es cuestión solo, me parece, de los representantes políticos; los medios de comunicación distan mucho de cumplir una tarea fundamental en una democracia madura: contribuir al debate, enriquecerlo.

J. P. B.: En relación con lo anterior, se ha hablado de una “industria cultural de la memoria”, que tendría una gran influencia en la socialización de imágenes y narrativas sobre el pasado reciente. ¿Cuáles crees que son los efectos que puede producir su desarrollo?

V. S. B.: Efectivamente, la visita a la historia que hacen nuestros contemporáneos se produce por vías culturales no especializadas: el turismo de historia, la visita de memoriales, museos, la novela histórica, las páginas web de instituciones con visitas virtuales, entre otros, son formas de hacer el pasado presente. Y en ese proceso las imágenes desempeñan un papel principal: son más inmersivas, más poderosas, y facilitan la sensación de una ‘experiencia’, una vivencia del pasado, es decir, del pasado sufrido. Esto constituye un enorme riesgo, pero también puede ayudarnos a realizar una función social importante a los especialistas en imágenes. El riesgo consiste en el anacronismo, es decir, en borrar los signos del pasado de las imágenes, su historicidad, y consumirlas adaptadas a nuestra sensibilidad: en 3-D, 16/9, color, sonido envolvente... La oportunidad que se nos abre, sin embargo, es estudiar y devolver a las imágenes su historicidad, la que está tanto en su propio soporte como en la mirada que la fundó. Es un trabajo minucioso, siempre inconcluso, pero fascinante. Es insensato que una sociedad que apuesta tan intensamente por lo visual y que vive saturada de imágenes sufra hasta tal punto de analfabetismo visual a la hora de analizar lo que consume. Seamos optimistas, pues.