

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

DIÁLOGO

JUAN IGNACIO LAHOZ RODRIGO

(DES)ENCUENTROS

**DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
AL PRESENTE: HISTORIA Y MEMORIA,
UN SIGLO PARA LA REFLEXIÓN**



**POLÍTICAS DE MEMORIA
EN TORNO A LAS IMÁGENES DE LA
PRIMERA GUERRA MUNDIAL**

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cinefòrum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cinefòrum L'Atalante with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews, or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publicly but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Jordi Revert (Universitat de València).

Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (CulturArts IVAC), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules, con la colaboración de la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Aula de Cinema y Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació) y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació). Este número ha sido posible gracias al apoyo del proyecto de investigación I+D+i «La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial» (HAR2012-34854), Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

Lugar de edición (Place of publication): Valencia (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



NÚMERO 21 (ISSUE 21)

Coordinadores del número (Issue Editors): Àngel Quintana (Universitat de Girona) y Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València).

Autores (Authors): Xavier Antich Valero (Universitat de Girona), Santiago Barrachina Asensio (divulgador cinematográfico), Mónica Barrientos-Bueno (Universidad de Sevilla), Magdalena Brotons Capó, Maximiliano Fuentes Codera (Universitat de Girona), Carmen Castillo Echeverría (escritora y documentalista cinematográfica), Javier Cercas Mena (escritor), Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Jordi Font Agulló (Museu Memorial de l'Exili), Ramón Girona (Universitat de Girona), Silvia Guillamón-Carrasco (Universitat de València), Laura González Díez (Universidad CEU San Pablo), Mireia Llorens Ruiz (Ajuntament de Banyoles), Imma Merino (Universitat de Girona/Universitat Pompeu Fabra), David Montero Sánchez (Universidad de Sevilla), Miguel Morey Farré (Universitat de Barcelona), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra), Teresa Piñeiro Otero (Universidade da Coruña), Pablo R. Prieto Dávila (Universidad Rey Juan Carlos), Belén Puebla Martínez (Universidad Rey Juan Carlos), Paula Arantzazu Ruiz Rodríguez (Universitat Pompeu Fabra), Alan Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Daniel Sánchez Salas (Universidad Rey Juan Carlos), Adrián Tomás Samit (Universidad Nacional de Gyeongnam), Laurent Véray (Université Sorbonne Nouvelle-Paris).

Evaluadores externos (External reviewers): Luis Alonso García (Universidad Rey Juan Carlos), Alejandra Armendáriz Hernández (Universidad Rey Juan Carlos), Fran Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Vicente J. Benet (Universitat Jaume I), Iván Bort (Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez), Valeria Camporesi (Universidad Autónoma de Madrid), Josep M. Català (Universitat Autònoma de Barcelona), Emeterio Díez Puertas (Universidad Camilo José Cela), Hugo Doménech Fabregat (Universitat Jaume I), Ángel Luis Hueso (Universidade de Santiago de Compostela), Sandro Machetti (Universitat de Lleida), José Enrique Monterde (Universitat de Barcelona), Antonio Fernández Munárriz (escritor y crítico cinematográfico), Sergio Fernández Pinilla (Cinemanía/Universidad Pontificia de Comillas), Eulàlia Iglesias Huix (Caimán Cuadernos de Cine), Patty Keller (Cornell University), Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra), M^a Antonia Paz (Universidad Complutense de Madrid), Iván Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Pedro Poyato (Universidad de Córdoba), José Sánchez Sanz (Universidad Europea de Madrid), Josep Torelló Oliver (Universitat de les Illes Balears).

Traductores (Translators): Timothy Barnard, Martin Boyd, Adela Espinós, Lourdes María Hernández Herrero, Teresa Mata, Fernando Nicolás Merlos, Magdalena Vázquez Amer.

Colaboradores (Collaborators): Javier Lorente.

Agradecimientos (Acknowledgments): Olga García de Fez.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Carlos Planes Cortell.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando la fotografía *The Battle Of The Somme, July-November 1916*, realizada por el teniente Castle William Ivor, referencia CO 876 del archivo Canadian First World War Official Exchange Collection.

PRESENTACIÓN

- 7 Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial
Ángel Quintana

CUADERNO

POLÍTICAS DE MEMORIA EN TORNO A LAS IMÁGENES DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

- 19 Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica
Laurent Véray
- 37 Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante
la Gran Guerra (1915-1930)
Xavier Pérez
- 47 El imaginario bélico a través de los carteles del cine norteamericano entre 1914 y 1918
Laura González Díez, Belén Puebla Martínez, Pablo R. Prieto Dávila
- 59 Juguetes rotos: la infancia y la guerra en el cine francés (1908-1916)
M. Magdalena Brotons Capó
- 71 La Primera Guerra Mundial a través del proyecto EFG1914
Mónica Barrientos-Bueno
- 81 Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la
Primera Guerra Mundial en *Oh! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi
Paula Arantzazu Ruiz Rodríguez
- 93 Usos estéticos y narrativos de la trinchera en el cine de Hollywood de 1918 a 1930
Albert Elduque, Alan Salvadó
- 105 Vigilar y castigar. La censura en España de la exhibición de films informativos y de
propaganda sobre la Primera Guerra Mundial (1914-1918)
Daniel Sánchez Salas

DIÁLOGO

- 121 La participación española en el proyecto EFG1914. Entrevista a Juan Ignacio Lahoz
Rodrigo, Jefe de Conservación de la Filmoteca de Valencia
Santiago Barrachina Asensio

(DES)ENCUENTROS

DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL AL PRESENTE: HISTORIA Y MEMORIA, UN SIGLO PARA LA REFLEXIÓN

- 135 Introducción. El pasado y sus usos: reparación, resistencia, manipulación, consenso,
consumo
Ramón Girona, Imma Merino
- 138 Discusión
Maximiliano Fuentes, Miguel Morey, Jordi Font Agulló, Javier Cercas, Xavier Antich,
Carmen Castillo, Mireia Llorens
- 156 Conclusión. Pasado y presente. Historia, memoria y justicia
Ramón Girona, Imma Merino

PUNTOS DE FUGA

- 167 La muñeca en el imaginario tardofranquista. En torno a *No es bueno que el hombre esté solo*
Silvia Guillamón-Carrasco
- 177 Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC)
Teresa Piñeiro-Otero
- 191 Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de
Harun Farocki
David Montero Sánchez
- 203 *Las flores de la revolución*. El cine de propaganda norcoreano
Adrián Tomás Samit

POLÍTICAS DE MEMORIA EN TORNO A LAS IMÁGENES DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

ÀNGEL QUINTANA

La Historia siempre propone al individuo de un determinado presente la posibilidad de llevar a cabo un viaje temporal hacia el pasado. Para comprender lo acontecido en otros tiempos es preciso viajar, como Orfeo, hasta el tenebroso mundo de los muertos y desde su interior rescatar las huellas de la memoria. Esas huellas son las que nos ayudan a reconstruir el pasado para conocer mejor el presente a fin de poder orientar el futuro. En 1969, apareció publicada la obra póstuma del pensador de la escuela de Frankfurt, Siegfried Kracauer. Su título original era *History. The Last Things Before the Last* (1994). El libro fue acogido con cierto escepticismo por parte de los historiadores generalistas, fue vista como la última excentricidad de un viejo filósofo educado en la Alemania de entreguerras que acabó haciendo carrera académica en Estados Unidos. En su libro, Kracauer plantea algunos sugerentes interrogantes sobre los problemas y condicionantes que el historiador puede encontrarse en el transcurso del viaje órfico.

Kracauer se pregunta si la Historia no es más que un «área intermedia de conocimiento» que certifica una serie de verdades sobre el pasado pero que no pueden llegar a adquirir la condición de verdades objetivas porque todo discurso histórico está condicionado por la subjetividad de quién lo elabora. También reflexiona sobre si el pasado puede ser comprendido como un todo coherente o como un flujo de capas no homogéneas.

Para entender mejor la dimensión del viaje órfico, Kracauer otorga una posición relevante a Marcel Proust, quien en su magna obra *En busca del tiempo perdido* se preocupó por definir el enigma del tiempo y las construcciones de la memoria. El elemento clave de la concepción *proustiana* del tiempo consistía en la negación de la cronología. La visión de la memoria que se desprende de su obra literaria no es la de un proceso lineal sino la de una serie de mutaciones de carácter calidoscópico. La memoria no actúa a partir de un determinado flujo temporal, sino como una sucesión

discontinua y no casual de situaciones, mundos o períodos. Kracauer utiliza una bella metáfora para explicar la idea del tiempo en Proust cuando lo compara con el fenómeno físico de las nubes que se unen en el cielo creando formas que posteriormente se disuelven.

La figura de Marcel Proust fue también un útil ejemplo para la teoría filmica de Siegfried Kracauer. En el capítulo introductorio de su *Theory of Film* (1960)¹, dedicado a la fotografía, toma como ejemplo un fragmento de *El mundo de Guermantes* —el tercer volumen de *En busca del tiempo perdido*— en el que el narrador visita a su abuela. Mientras contempla los espacios del pasado, tiene la sensación de asumir la función del fotógrafo que visita unos lugares que nunca volverá a ver. Aunque para Proust el fotógrafo es alguien que actúa de forma contraria al amante, ya que intenta convertir la realidad en una especie de espejo neutro, es evidente que las fotos reflejan la lucha del fotógrafo para llegar a asimilar dicha realidad. Este discurso sobre la Historia y la fotografía se convirtió, años después, en el eje discursivo del último libro de Kracauer, *History. The Last Things Before the Last*. En diversos momentos del libro, Kracauer pone en relación la función que el cine y la fotografía ejercen dentro de las formas de visibilidad de la sociedad moderna y los métodos utilizados por la Historia para poder explorar el pasado. La Historia y la fotografía se ocupan de mundos concretos: la historia de los hechos del pasado y la fotografía de los flujos del presente. Ambas se proponen llevar a cabo un análisis de estos mundos para acabar proporcionando un conocimiento de lo real. Su objetivo consiste en reflejar los trazos contingentes e indeterminados de la realidad hasta poder llegar a trascenderlos y convertirlos en instrumentos para conocer mejor el mundo físico. La historia, la fotografía y el cine preservan las cosas en la memoria pero se enfrentan a un grave problema cuando deben determinar los límites de sus capacidades para dar cuenta de la objetividad².

Al querer preservar la realidad, el fotógrafo preserva los fenómenos del tiempo y del espacio. Como la Historia, la fotografía y el cine, gracias a su poder de registro, proponen la posibilidad de tener acceso a las vidas pasadas pero también se sitúan en un área intermedia de conocimiento porque su aproximación al mundo depende del proceso de selección de lo real que lleva a cabo el sujeto que se sitúa detrás de la cámara. Si la subjetividad del historiador acerca la Historia al relato, la subjetividad del fotógrafo o del cineasta transforma el mundo en una imagen expresiva que lo desplaza hacia el arte. Mientras el reto del historiador es el de privilegiar el peso de sus opiniones, el reto del fotógrafo es el de evitar la destrucción de su materia prima —la realidad— a la que tiene que dar forma.

LAS REFLEXIONES DE KRACAUER SOBRE LAS ESPECIFICIDADES DE LO FOTOGRAFICO/CINEMATOGRAFICO Y SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE ESCRIBIR LA HISTORIA CONTINÚAN ESTANDO VIGENTES EN UN MUNDO EN QUE LA PROLIFERACIÓN DE PANTALLAS Y DE ARCHIVOS HA GENERALIZADO UN DESEO DE INSTRUMENTALIZAR LAS POLÍTICAS DE MEMORIA

Las reflexiones de Kracauer sobre las especificidades de lo fotográfico/cinematográfico y su relación con las formas de escribir la Historia continúan estando vigentes en un mundo en que la proliferación de pantallas y de archivos ha generalizado un deseo de instrumentalizar las políticas de memoria. El pensamiento de Kracauer sobre la Historia y las imágenes gravita plenamente en el proceso de reflexión llevado a cabo en los diferentes artículos que componen este número monográfico de *L'Atalante* titulado *Memoria, archivo e imaginario en torno a la primera guerra mundial*. A

lo largo de los diferentes trabajos las cuestiones de la transmisión de la memoria y la elaboración del discurso histórico no hacen más que gravitar.

El monográfico toma como punto de partida la conmemoración de un momento histórico —la Primera Guerra Mundial—, pero lo hace a partir de las imágenes, tanto documentales como ficticias, que se han ido creando durante más de cien años de historia. El punto de partida de las diferentes líneas de investigación es la idea de que el cine ha creado un depósito de memoria colectiva en torno a los hechos de la Gran Guerra. El cine ha mostrado las imágenes del pasado como documentos de la primera guerra filmada, pero también ha establecido una serie de discursos —tanto desde el documental como desde la ficción— que han ido evolucionando. Todos estos discursos se han transformado a medida que se generaban otros hechos históricos y a medida que la distancia temporal permitía nuevas reinterpretaciones del pasado. La mayoría de las imágenes sobre la Gran Guerra han divulgado los hechos, han focalizado la atención en determinados acontecimientos y han creado un inconsciente óptico sobre el pasado bélico europeo. En el momento en que el centenario del conflicto se transforma es preciso preguntarse: ¿De qué modo todos los discursos establecidos desde el cine han servido para conocer mejor ese pasado? ¿Cuáles han sido los límites de su aproximación hasta dicho pasado?

Los actos y conmemoraciones del centenario de la Primera Guerra Mundial, como todos los gestos propios de la memoria evento, llevan implícita una reflexión sobre los actos de memoria y sobre los modelos que se generan a partir de los discursos. Esta reflexión cambia según la perspectiva que haya sido utilizada. En un momento del debate entre diferentes pensadores en torno a la memoria y la Historia que publicamos en el monográfico, surge la pregunta de por qué la celebración de la Primera Guerra Mundial ha sido acogida con discreción en el interior de la cultura española. La constatación general de los hechos va más allá de

la supuesta neutralidad de España en el conflicto. En la sección *Desencuentros*, las diferentes personas que participan en un debate sobre la relación entre la Historia y la memoria, acaban constatando que el problema tiene que ver con la dificultad de integración de los diferentes discursos históricos que se articulan desde España dentro de una idea Europea más generalizada. Maximiliano Fuentes, Miguel Morey, Xavier Antich, Jordi Font, Mireia Llorens, Javier Cercas y Carmen Castillo desgranar, en una apasionante discusión, las contradicciones que surgen entre la idea de que la memoria del pasado se constituye en cada presente y en torno a la idea de historia como el discurso en torno a un pasado. Una discusión que parte de una reflexión conceptual para acabar observando de qué modo el cine se ha convertido en un ámbito de transmisión colectiva de los diferentes debates sobre la Historia. La discusión sobre el papel de los archivos fílmicos en la conservación y documentación del pasado está presente en la entrevista con Juan Ignacio Lahoz, jefe de conservación de la Filmoteca Valenciana.

En 1995, con motivo del centenario del cine, Jean-Luc Godard rodó una obra de encargo del British Film Institute titulada *Deux fois cinquante ans du cinema français*. En cierto modo el trabajo puede considerarse como una extensión de sus reflexiones sobre el cine y la Historia que marcaron sus *Histoire(s) du cinema* (1987-1997). La característica principal de esta película de cincuenta minutos reside en que el tema central es la conmemoración. El propio Godard asume la función de ser una especie de Sócrates que utiliza el método mayeútico para poner en crisis el discurso oficial del centenario que se ha articulado en torno a la figura del Presidente de la comisión encargada de la conmemoración, Michel Piccoli. En un momento de la conversación, Godard pregunta a Piccoli por qué necesitamos tener siempre un fuerte deseo por celebrar. El cineasta insiste en afirmar que frente a las celebraciones conmemorativas prefiere las continuidades, prefiere que el recuerdo de lo acon-

tecido pueda celebrarse día a día, sin tener que estar sujetos a las excusas mediáticas que rodean la noción de acontecimiento. Godard prefiere que las imágenes de los operadores Lumière estén presentes en el corazón de la sociedad como lugar de reflexión en torno a los orígenes. En cambio, piensa que la creación de los diferentes monumentos simbólicos que han celebrado la memoria del cine no han hecho más que someterlo al olvido³.

LA MEMORIA NO ES EL PRODUCTO DE UN ACTO ESPONTÁNEO DEL RECUERDO, NI EL RESULTADO DEL POSO QUE EL PASO DEL TIEMPO HA DEJADO EN NOSOTROS. LA MEMORIA ES SIEMPRE EL RESULTADO DE UNA ACCIÓN SOCIAL. NO EXISTE MEMORIA SIN LA EXISTENCIA DE UNAS DETERMINADAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA

En una obra fundamental sobre la conceptualización de la memoria, Paul Ricoeur (2000) nos recordaba que la memoria es siempre una herencia que mantiene un equilibrio frágil entre los diversos elementos que lleva incorporados y con todos aquellos que se convierten en patrimonio expuesto y compartido. La memoria no es el producto de un acto espontáneo del recuerdo, ni el resultado del poso que el paso del tiempo ha dejado en nosotros. La memoria es siempre el resultado de una acción social. No existe memoria sin la existencia de unas determinadas políticas de la memoria. Para poder llegar a dar sentido al pasado es necesario gestar una forma que nos pueda ayudar a explicar nuestro presente y nuestro futuro colectivo.

Cuando nos situamos ante un acontecimiento que ha marcado el legado de nuestra historia europea, como es el caso de la Primera Guerra Mundial, es preciso preguntarse qué políticas se han generado para alimentar el recuerdo de esta conmemoración. También debemos saber hasta

qué punto dichas políticas pueden ser el resultado de esa dialéctica entre el olvido y el abuso que muchas veces esconden las diferentes políticas oficiales que se gestan en torno a la memoria. En un breve pero ilustrativo opúsculo, Tzevan Todorov (2008: 36) nos recordó que la existencia de determinados relatos muy determinantes puede llegar a ahogar la existencia de otros que automáticamente son silenciados o marginados.

El problema de los abusos de la memoria enunciado por Todorov está presente en los múltiples discursos que se han articulado sobre la imagen en torno a la Primera Guerra Mundial, desde los monumentos conmemorativos a la figura del soldado desconocido que proliferaron en la Francia de los años veinte hasta las ficciones pacifistas que surgieron en la misma década. Si nos centramos en el ámbito del cine veremos como a partir de 1908, las grandes compañías europeas institucionalizaron la existencia de las actualidades como género clave en la definición de sus programas de exhibición. El estallido de la Gran Guerra coincidió con un momento clave de la historia del cine. A partir del trabajo llevado a cabo por cineastas como David Wark Griffith o Cecil B. De Mille, la ficción encontró sus modos institucionales de articulación narrativa a partir del melodrama. El tema de la Gran Guerra no tardó en estar presente en estas ficciones como trasfondo épico. El historiador francés Laurent Véray considera, en un texto publicado con motivo de la restauración del gran clásico del cine francés sobre la contienda, *Les croix de bois* (1932) de Raymond Bernard, que «el cine, junto a la literatura, fue sin ninguna duda el modo de representación que mejor contribuyó a forjar y transmitir las imágenes de dicha catástrofe humana, muchas de estas imágenes han jugado y aún juegan en la actualidad un papel esencial para el conocimiento. Las películas de ficción participaron en la constitución y en la difusión de los mitos y leyendas que pueblan la historia de la Gran Guerra»⁴. En su artículo *Filmar la guerra: entre información, propaganda y documentación his-*

tórica, Laurent Véray desplaza los diferentes debates sobre la memoria hacia esa «cultura visual de la guerra» que se instauró durante la Primera Guerra Mundial. El recorrido que lleva a cabo resulta representativo de cómo se institucionaliza dicha cultura. El punto de partida son las actualidades informativas para pasar a cuestionar el problema de la censura, la representación del trabajo de las mujeres durante la contienda, las reconstrucciones de hechos históricos, la propaganda política y acabar trabajando la cuestión del archivo. En medio del debate surge el tema de la batalla del Somme, uno de los grandes sucesos trágicos de la contienda, que Véray considera como una gran batalla mediatizada.

Entre los artículos de investigación publicados en el presente número de *L'Atalante*, tres trabajos investigan de forma eficaz el papel que el cine de Hollywood jugó en la creación del imaginario simbólico de la Gran Guerra. Xavier Pérez en el artículo *Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra* parte de la idea de que en 1914, mientras con Griffith el espectáculo cinematográfico se abría hacia la gran épica, el mundo se hundía en la autodestrucción. Griffith sirve de punto de partida para observar cómo el cine clásico nació con la vocación de convertirse en una expresión comunitaria de carácter alegórico en torno a la tragedia del siglo. Esta vocación alegórica, junto con la tentación trágica que la traspasa, quedó perfectamente representada por el propio Griffith en su película *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, 1918), realizada por encargo del ejército inglés, y estuvo presente en otras obras carismáticas como *Civilización* (*Civilization*, 1916) de Thomas H. Ince, rodadas durante el conflicto. Con el armisticio, la alegoría trágica llegó al extremo en *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) de Rex Ingram, donde la contienda «no es vista como la salvadora de la moral, sino como el agente trágico que impide su transgresión». La réplica a este modelo romántico/alegórico vendría determinada

en los años treinta, en el marco del cine sonoro por *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) de Lewis Milestone, a partir de la novela de Erich Maria Remarque.

Albert Elduque y Alan Salvadó también investigan en los modos de la representación de las imágenes del cine de Hollywood, pero lo hacen a partir de uno de los motivos visuales más característicos de la contienda: la trinchera. En el artículo *Usos estéticos y narrativos de la trinchera en el cine de Hollywood entre 1918 y 1930*, parten de la sugerente idea de que durante la Primera Guerra Mundial se alteraron profundamente las formas clásicas de representación del paisaje para sustituirlas por una visión mecanizada y fragmentada. En este cambio de la representación del paisaje jugará un papel central la trinchera, tanto por el modo como a partir de este espacio se establecen nuevas formas de movilidad de la cámara, como en la manera la que se establece un diálogo entre el interior —espacio melodramático— y el exterior —espacio de peligro—. Entre las películas canónicas que los autores del estudio llevan a discusión se encuentran *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918) de Charles Chaplin, *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925) de King Vidor o *What Price Glory* (1926) de Raoul Walsh.

Mientras las películas son la fuerte primaria esencial para el análisis del cine del periodo, para estudiar la recepción, el impacto y la configuración que del imaginario de la Gran Guerra llevó a cabo el cine de Hollywood existe otro documento esencial como son los carteles cinematográficos. Laura Gómez, Belén Puebla y Pablo R. Prieto han investigado en los carteles que se conservan partiendo de la idea de que «para la Primera Guerra Mundial el cartel supuso la entrada en la parcela de la movilización de conciencias» a partir de motivos como la exaltación de la patria o la visión del combatiente como héroe. En su trabajo *El imaginario bélico a través de los carteles del cine norteamericano entre 1914 y 1918*, delimitan tres campos de análisis. El primer campo se encuentra situado entre 1914 y 1916, en que el cartel es reflejo de un cine

bélico historicista. El segundo periodo se situaría en el final de la contienda entre 1917 y 1918, en el que surge un cine oficialista, al mismo tiempo que surge un tercer campo de análisis en el mismo periodo en torno a un cine comercial que presenta un carácter más pacifista.

UNO DE LOS GRANDES ARGUMENTOS UTILIZADOS POR EL CINE DEL PERIODO PARA MODULAR EL IMAGINARIO BÉLICO DE LOS ESPECTADORES FUE LA CUESTIÓN DE LA INFANCIA. LOS NIÑOS FUERON EL ARGUMENTO UTILIZADO PARA JUSTIFICAR LA MOVILIZACIÓN DE LOS ADULTOS. SE LUCHABA POR LOS NIÑOS Y SE HACÍAN SACRIFICIOS POR SU FUTURO

Uno de los grandes argumentos utilizados por el cine del periodo para modular el imaginario bélico de los espectadores fue la cuestión de la infancia. Los niños fueron el argumento utilizado para justificar la movilización de los adultos. Se luchaba por los niños y se hacían sacrificios por su futuro. Esta idea estuvo presente en las imágenes de propaganda, en la publicidad de juguetes infantiles en que tuvieron una importancia especial los soldaditos de plomo y en algunas ficciones. Magdalena Brotons estudia el problema de cómo la infancia jugó un papel clave en el inconsciente del cine francés en el artículo *Juguetes rotos: la infancia y la guerra en el cine francés (1908-1916)*. El artículo se sitúa en los años pre-bélicos para poder establecer un puente entre dos películas de animación de Émile Cohl realizadas con soldados de plomo —*Le petit soldat qui devient dieu* (1908) y *Les Beaux-Arts mystérieux* (1910) junto con otras obras del periodo como *Les petits soldats de Plomb* (1914) de Pierre Bressol. A partir de los juguetes, el trabajo acaba demostrando cómo la temática bélica no solo estaba presente en las historias y los melodramas sino también en el cine de animación.

Mientras todo esto pasaba, las actualidades permitieron que la Gran Guerra funcionara como un auténtico laboratorio para la creación de algunos modelos claves en la configuración de las imágenes informativas. Los operadores de las diferentes empresas que realizaban actualidades filmaron los desfiles militares, los soldados en el campo de batalla, los prisioneros capturados por las dos grandes coaliciones, las largas esperas en los campamentos antes del combate y los efectos de la imagen de la guerra en el cuerpo de los heridos. El mismo Laurent Véray, que ha dedicado una parte significativa de su investigación académica al estudio de las imágenes del bando aliado, también afirmaba que «la guerra que estalló entre 1914 y 1918 fue la primera guerra mediatizada. Una parte significativa de los planos rodados en el frente fue mostrada a la retaguardia en los diarios, las revistas semanales y en los documentales realizados por las firmas Pathé, Gaumont, Éclair y Éclipse, bajo el estrecho control de la sección cinematográfica del ejército» (1995: 15).

Tal como constata Daniel Sánchez Salas en el artículo, *Vigilar y castigar. La censura en España de la exhibición de films informativos sobre la Primera Guerra Mundial (1914-1918)* durante el periodo de la Gran Guerra se pasó de las antiguas actualidades a la creación del formato del noticiero. En España, que se declaró neutral el 30 de julio de 1914, la Gran Guerra llegó a partir de estos noticieros provenientes de casas como la Pathé, Gaumont y Éclair. Sin embargo, una parte importante de estos materiales estuvo sujeta a la censura por parte de los gobiernos civiles de las diferentes provincias. La guerra era vigilada con la excusa de proteger la infancia, pero en el fondo se intentaba mantener una imposible neutralidad ante las tensiones que se generaron entre aliadófilos y germanófilos. Las tensiones generadas por la censura permiten al autor del trabajo acabar abonando la hipótesis de que a pesar de no participar militarmente en la contienda, la vida española estuvo plenamente inserta en la guerra.

La conciencia de que es preciso poder dar a conocer las imágenes que se conservan de las actualidades filmadas durante la Gran Guerra se ha llevado a cabo a través del proceso de digitalización del material existente en algunos de los principales archivos cinematográficos europeos. A pesar de que en la actualidad se calcula que menos del veinte por ciento de la producción cinematográfica de esta época habría sido conservada, las películas de las que disponemos constituyen un catálogo muy amplio sobre la Primera Guerra Mundial. Como buena parte de este material conservado hasta ahora estaba en los archivos fílmicos guardado en soporte fotoquímico, su conocimiento era muy difuso para el público y para los historiadores generalistas interesados en el periodo. Para favorecer el acceso a las colecciones se ha llevado a cabo el proyecto EFG1914. Dicho proyecto empezó a gestarse en el mes de febrero de 2012 con el objetivo de digitalizar el material guardado en los diferentes archivos fílmicos para que pueda ser consultado. En el proyecto EFG1914 han participado 26 socios europeos, entre los que destacan 21 archivos y filmotecas. El mes de enero de 2014, cuando empezaron los actos de conmemoración del centenario de la Primera Guerra Mundial, se habían colgado *online* unas 661 horas de películas y cerca de 5600 fotos, documentos de censura, carteles y textos. Todos ellos pueden ser consultados a partir de las páginas web www.europeanfilmgateway.eu y www.europeana.eu. Las películas digitalizadas en el proyecto EFG1914 abarcan diferentes géneros y subgéneros relativos al conflicto como son las actualidades, las creaciones de carácter documental, las ficciones sobre el conflicto, las películas de propaganda y las películas ejemplificadoras de carácter pacifista. La vida en las trincheras, en la retaguardia, en las colonias ocupadas por las grandes potencias beligerantes y la descripción de la vida cotidiana son algunos de los ejemplos más destacados de los temas que se han tratado en las películas conservadas. Como complemento del trabajo de preservación de los

archivos en las páginas web European Film Gateway y Europeana, se ha articulado una exposición virtual que tiene como objetivo la posibilidad de sacar a la luz una selección de documentos excepcionales en torno a los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial pero también sobre la industria cinematográfica y su público. Este proyecto se ha llevado a cabo a partir del trabajo de coordinación entre el Deutsche Film Institut y la Association de Cinémathèques Européennes. El contenido y la función de este importante archivo que pone la Primera Guerra Mundial *online* centra la atención de la ponencia *La Primera Guerra Mundial en los archivos digitales. Un recorrido por las películas del proyecto EFG1914* de Mónica Barrientos.

El trabajo con los archivos representa un paso importante para la conservación y recuperación de las imágenes diseminadas en torno a aquello que se filmó durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, la utilización de los archivos puede conllevar algunos problemas conceptuales y prácticos si no se articula una reflexión sobre qué es el archivo hoy y sobre la forma en la que la noción de archivo se ha transformado en la época de las redes sociales. En primer lugar, debemos considerar que después de los trabajos de Michel Foucault en su libro *La arqueología del saber*, el concepto de archivo se ha convertido en un concepto complejo. El archivo ya no es únicamente el certificado de la «totalidad de textos que han sido conservados por una civilización, ni el conjunto de huellas que se han podido salvar de su desastre, sino también el conjunto de reglas que determinan en una cultura la aparición y desaparición de los enunciados, su permanencia y su desaparición, su existencia paradójica como certificado de acontecimientos y de cosas» (1997: 708). La reflexión apuntada por Foucault en su *Arqueología* tomó como elemento clave y punto de partida el problema de la constitución de los enunciados. Lo que le importa no es el documento, ni lo que se dice, sino el puro hecho de lo que se está diciendo, «los enunciados como acontecimientos» (1969: 69).

Si trasladamos el debate propuesto por Michel Foucault hacia la cuestión de los archivos de imágenes, resulta evidente que ya no resulta suficiente con el acto de pensar los archivos como un simple depósito de imágenes. Es preciso hacer hablar a los archivos desde la distancia generada desde el presente. Es preciso establecer nuevas miradas y nuevos puntos de vista. En el caso de las actualidades que se filmaron durante la Primera Guerra Mundial debemos tener siempre presente que la marca de los enunciados tiene que ver con los modos de filmar. Todo archivo filmado es un archivo de diferentes miradas sobre el mundo, sobre los seres humanos y sobre el conflicto entendido como acontecimiento. Toda imagen de archivo, incluso las imágenes de los orígenes como las que filmaron los operadores durante la guerra, es sobre todo un archivo de los modos de filmar.

En la mayoría de series de divulgación histórica y en los diferentes trabajos compilatorios que han surgido en torno a la Primera Guerra Mundial uno de los problemas clave reside en el estudio de cómo se borran y diluyen las formas de filmar —los enunciados— para poder crear a partir del montaje otros enunciados que, a veces, pueden llegar a crear una violencia de los flujos visuales. En sus trabajos sobre las imágenes de la Segunda Guerra Mundial, la historiadora Sylvie Lindeperg ha recogido una serie de fórmulas que reflejan la uniformización creciente de la escritura de la historia. Estas fórmulas, que pueden desplazarse al estudio de los modos en los que en la actualidad se están utilizando las imágenes de la Primera Guerra Mundial, se caracterizan según Lindeperg por «una estética de las cosas excesivamente llenas, por una hipervisibilidad, por el cabalgamiento y la hibridación entre las épocas y los diferentes regímenes de lo visible, por una inmersión en la imagen y el sonido que puede llegar a crear una nueva aproximación en torno a los conceptos de verdad y de realidad, por una pulverización de las duraciones originales para crear un formateo de las temporalidades» (2013: 18). Muchos de estos problemas expuestos por Sylvie Lindeperg

están presentes en la mayoría de documentales televisivos de carácter didáctico en torno a la Primera Guerra Mundial. Estas producciones que indagan en la historia a partir del montaje de imágenes de archivos preexistentes van desde la producción de la BBC, *World War One Centenary* hasta la polémica serie francesa *Appocalypse Première Guerre Mondiale*, donde las imágenes originales en blanco y negro de las actualidades son remontadas y coloreadas. Todas estas series documentales de corte didáctico no hacen más que crear discursos unificadores, sin respetar los enunciados presentes en las múltiples actualidades y acaban generando un discurso didáctico en el que la transmisión de saberes se lleva a cabo a partir de una dudosa mezcla entre, por una parte, el conocimiento, la razón, la didáctica y la comunicación de saberes y, por otra parte, el espectáculo, la distracción y la expresión de corte pseudo-artístico.

Frente a la economía de la memoria histórica de lo visible que han articulado la mayoría de instituciones televisivas es preciso relanzar un debate sobre algunas cuestiones claves como la de preguntarse: ¿Qué significa ser actualmente espectadores frente a las imágenes del pasado, como las imágenes de la Primera Guerra Mundial? ¿Cómo se puede llegar a establecer una relación compleja entre la distancia y la proximidad respecto a los documentos históricos? ¿Cómo tomar conciencia de las diferentes formas de filmar y de los enunciados escondidos que se encuentran en el mismo centro de las imágenes?

Para responder a estas cuestiones en las que las relaciones entre lo dicho y lo no dicho van a ser fundamentales para articular discursos nos pueden servir de interesante ejemplo los trabajos articulados por Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi en torno a las imágenes de archivo y en particular sus trabajos en torno a la Primera Guerra Mundial. La obra de estos cineastas se mueve a medio camino entre el trabajo arqueológico, en el sentido establecido por Foucault, que consiste en la búsqueda, recuperación y clasificación de las imágenes

nes para encontrar su sentido, y el trabajo como artistas que creen en la imagen dialéctica surgida del *found footage* como forma para sumergirse y volver a trabajar los enunciados de las imágenes y reactualizar su discurso (BLÜMLINGER, 2013: 20-21).

El trabajo de Paula Arantzazu Ruiz, *Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en Oh! Uomo de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi*, se centra en una de las tres películas que componen la llamada trilogía de la guerra, para abordar el problema de los efectos devastadores de la Gran Guerra en las ideologías sociales, científicas y tecnológicas que las auspiciaron. El artículo parte de un estudio del material científico y de la forma cómo los cineastas diseccionan la imagen de archivo con su cámara analítica. La reflexión en torno a *Oh! Uomo* cierra con coherencia un recorrido que nos demuestra que la historia de la modernidad y sus nociones de cuerpo no pueden ser separadas de las concepciones que se impusieron en torno al colonialismo occidental. Una reflexión que parte del archivo para cuestionarlo, interrogarlo y acabar interrogando los discursos oficiales que se han tejido en torno a la Primera Guerra Mundial. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial* (HAR2012-34854).
- 1 Existe traducción castellana: Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- 2 Un estudio crítico clave del último texto de Kracauer es: Barnow, Dagmar (1994). *Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- 3 Véray, Laurent (2014). *Filmer la Grande Guerre à hauteur d'homme*. En *Les croix des bois*. Folleto complementario a la edición del DVD restaurado. Paris: Pathé.

- 4 *Deux fois cinquante ans du cinema français* (1995) de Jean-Luc Godard ha sido editado en el pack: Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinema*. Gaumont/Intermedio, 2006.

REFERENCIAS

- BARNOW, Dagmar (1994). *Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- BLÜMLINGER, Christa (2013). *Cinema de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'archéologie de savoir*. Paris: Gallimard.
- (1997). *Dits et écrits*. Paris: Gallimard.
- KRACAUER, Siegfried (1960). *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*. Nueva York, Oxford University Press.
- (1994). *History. The Last Things before the Last*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- LINDEPERG, Sylvie (2013). *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil.
- TODOROV, Tzevan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- VÉRAY, Laurent (1995). *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*. Paris: SIRPA /AFRH.

POLÍTICAS DE MEMORIA EN TORNO A LAS IMÁGENES DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Resumen

El artículo parte de las llamadas políticas de memoria orientadas a conservar la memoria de los hechos del pasado y rescatarlos del olvido. A partir de las reflexiones de Siegfried Kracauer en torno a los puntos de contacto entre la historia y la fotografía como instrumentos para conservar lo acontecido, el artículo se pregunta cuál es el papel del cine como instrumento transmisor de memoria histórica. Para encontrar una respuesta, el artículo parte del caso específico de la Primera Guerra Mundial y se interroga sobre el papel del archivo cinematográfico, la función que desarrollaron las actualidades o el lugar que el cine de ficción ha ejercido para conmemorar un pasado clave para la historia europea. El texto se enmarca en la reflexión en torno al factor conmemorativo derivado del centenario de la contienda y en la reflexión en torno a los principales artículos que componen el número monográfico de la revista *L'Atalante*.

Palabras clave

Memoria; archivo; cine; conmemoración; actualidades; Primera Guerra Mundial.

Autor

Àngel Quintana (Torroella de Montgrí, 1960) es profesor titular —con acreditación de catedrático— de Historia y Teoría del cine en la Universitat de Girona. Ha sido profesor invitado en diferentes universidades como la Université de Lausanne o la Universidad de los Andes en Bogotá. Ejerce la crítica en diversos medios como *Caimán Cuadernos de cine* y *Elpuntavui*. Entre los diferentes libros publicados destacan *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2003), *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du cinema), *Virtuel? À l'ère du numérique le cinema est le plus réaliste des arts* (Cahiers du cinema, 2008) y *Después del cine* (Acantilado, 2011). Ha sido investigador principal del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad, “La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial” HAR2012-34854. Contacto: angel.quintana@udg.edu.

Referencia de este artículo

QUINTANA, Àngel (2016). Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 7-16.

POLICIES OF MEMORY RELATED TO IMAGES FROM THE FIRST WORLD WAR

Abstract

This article examines the political uses of memory aimed at preserving the memory of past events and rescuing them from oblivion. Based on the reflections of Siegfried Kracauer on the points of contact between history and photography as tools for preserving an event, the article asks what role cinema plays as a tool for transmitting historical memory. An answer to this question is sought in the specific case of the First World War, interrogating the role of the film archive, the function served by newsreels and the place that fiction films have occupied in the commemoration of a key moment in European history. This examination is framed by a reflection on the nature of commemoration on the occasion of the centenary of the war and a reflection on the main articles included in the monograph issue of the *L'Atalante* journal.

Key words

Memory; Archive; Cinema; Commemoration; Newsreels; First World War.

Author

Àngel Quintana (b. Torroella de Montgrí, 1960) is a senior professor in film history and theory at Universitat de Girona. He has been a visiting professor at various universities, including Université de Lausanne and Universidad de los Andes in Bogotá, Colombia. He is a contributing critic to various journals, including *Caimán Cuadernos de cine* and *Elpuntavui*. His published books include *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2003), *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du cinema), *Virtuel? À l'ère du numérique le cinema est le plus réaliste des arts* (Cahiers du cinema, 2008) and *Después del cine* (Acantilado, 2011). He has also worked as principal investigator on the research project of the Ministry of Economy and Competitiveness, *La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial* (HAR2012-34854).

Article reference

QUINTANA, Àngel (2016). Policies of memory related to images from the First World War. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 7-16.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

POLÍTICAS DE MEMORIA EN TORNO A LAS IMÁGENES DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

**FILMAR LA GRAN GUERRA: ENTRE
INFORMACIÓN, PROPAGANDA Y
DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA**

Laurent Véray

**ALEGORÍA, REDENCIONISMO Y TENTACIÓN
TRÁGICA EN EL CINE DE HOLLYWOOD ANTE
LA GRAN GUERRA (1915-1930)**

Xavier Pérez

**EL IMAGINARIO BÉLICO A TRAVÉS DE LOS
CARTELES DEL CINE NORTEAMERICANO
ENTRE 1914 Y 1918**

Laura González Díez, Belén Puebla Martínez, Pablo
R. Prieto Dávila

**JUGUETES ROTOS: LA INFANCIA Y LA GUERRA
EN EL CINE FRANCÉS (1908-1916)**

M. Magdalena Brotons Capó

**LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DEL
PROYECTO EFG 1914**

Mónica Barrientos-Bueno

**OPERAR EL FOTOGRAMA: INTERVENCIONES
EN EL GÉNERO DEL CINE MÉDICO DEL
NOVECENTO Y LA PRIMERA GUERRA
MUNDIAL EN OH! UOMO, DE YERVANT
GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI**

Paula Arantzazu Ruiz Rodríguez

**USOS ESTÉTICOS Y NARRATIVOS DE LA
TRINCHERA EN EL CINE DE HOLLYWOOD DE
1918 A 1930**

Albert Elduque, Alan Salvadó

**VIGILAR Y CASTIGAR. LA CENSURA EN
ESPAÑA DE LA EXHIBICIÓN DE FILMS
INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA SOBRE LA
PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)**

Daniel Sánchez Salas

FILMAR LA GRAN GUERRA: ENTRE INFORMACIÓN, PROPAGANDA Y DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA

LAURENT VÉRAY

TRADUCCIÓN DE TERESA MATA

La Primera Guerra Mundial es el primer conflicto ampliamente representado. Todas las partes beligerantes recurrieron notablemente a la fotografía y al cinematógrafo, que ocupan desde entonces un puesto central para constituir eso que podríamos llamar «una cultura visual de guerra». En efecto, los dos medios realizan una doble misión: la de información cotidiana y la de documentación histórica. De ahí la existencia hoy en día, en Francia y en el extranjero, en diversos centros de archivo o colecciones privadas, de innumerables imágenes fijas o en movimiento registradas entre 1914 y 1918. Este conjunto heterogéneo constituye para los investigadores, pero también para los realizadores, un material documental rico y apasionante. Sin embargo, aun siendo interesantes e impactantes, esas imágenes —como todos los documentos de época— son portadoras de lo real, de olvido y de mentiras que hace falta ser capaz de descryptar.

LOS NOTICIARIOS Y LOS DOCUMENTALES DE GUERRA

En Francia, al comienzo de la guerra, el cine todavía se percibía como un aparato de registro mecánico de hechos reales. Creados en 1908, como ventanas abiertas al mundo, los noticiarios —*les bandes d'actualité filmées*—, atraían a la multitud curiosa. Pero tanto los profesionales de la imagen como las autoridades políticas y militares no tenían ideas realmente claras de lo que podría ser un cine de información y de propaganda¹. Tomando poco a poco conciencia del contenido social de las imágenes, tanto unos como los otros buscaron utilizarlas. Por las mismas razones que la prensa ilustrada, las imágenes de guerra interesaban fuertemente a las empresas comerciales, quienes veían una forma de atraer al público de la retaguardia. Ciertamente es que este estaba ávido de descubrir los acontecimientos, de ver y comprender lo

que pasaba en el frente. No obstante, en un primer momento, las autoridades prohibieron acercarse a los operadores de cámara a las zonas de combate. Finalmente, bajo la presión de las personalidades del microcosmos cinematográfico, como Léon Gaumont y Charles Pathé, quienes insistieron en el hecho de que el film constituía el vector más apropiado para conmover a un público de masas, el ministro de la Guerra Alexandre Millerand —de acuerdo con los militares— decidió crear en el curso del primer trimestre de 1915 dos estructuras: la Sección Fotográfica del Ejército (Section Photographique de l'Armée, SPA) y la Sección Cinematográfica del Ejército (Section Cinématographique de l'Armée, SCA). Esta medida tenía por objetivo satisfacer las exigencias de información en el país, de la propaganda en el extranjero, y constituir los archivos del conflicto. Desde esta óptica, se firmó un convenio entre el Ministerio de la Guerra y los sindicatos de profesionales. Jean-Louis Croze, quien había sido dramaturgo, crítico teatral y más tarde crítico cinematográfico de la revista *Comœdia*, se convirtió en jefe de la SCA. Esta última reagrupó a numerosos operadores movilizados pertenecientes a las cuatro grandes firmas de la época: Pathé, Gaumont, Éclair y Éclipse.

EN UN PRIMER MOMENTO, LAS AUTORIDADES PROHIBIERON ACERCARSE A LOS OPERADORES DE CÁMARA A LAS ZONAS DE COMBATE

Cuando uno de los operadores era designado por la Oficina de Informaciones Militares (Bureau des informations militaires, BIM), que dependía de la SCA, para filmar en tal o cual sector del frente, era acogido por un oficial de Estado Mayor que tenía por misión hacer de guía en la elección de sus reportajes, ya que había temas que convenía mantener en secreto. Pero los oficiales, sabiendo que todas las imágenes serían controladas y selec-

cionadas posteriormente, podían ser relativamente flexibles, dado que conocían la necesidad de almacenar los archivos para el futuro. Un criterio doble que Pierre Marcel, quien comandaba las dos Secciones, resumía en estos términos en septiembre de 1915: «La SPCA debe asegurar una propaganda leal a la hora de autenticar documentos y constituir archivos cuya sinceridad sea irrecusable por el historiador escrupuloso de un trabajo imparcial».

Los negativos registrados en el frente eran enviados a una de las cuatro empresas cinematográficas para ser revelados. Después, cada editor montaba las pruebas obtenidas. Los títulos, subtítulos e intertítulos (los cartones) se redactaban e integraban entre las imágenes para comentarlas. Las piezas definitivas tenían una duración variable de cinco a quince minutos para los noticiarios², pudiendo ser de una hora para los documentales. Para las películas destinadas a la venta, importaba sobre todo que las imágenes pudieran dar «una fuerte impresión del potencial material o moral de la armada francesa y de su disciplina»³. Por lo que concierne a las películas que debían exportarse a los países neutrales, se trataba sobre todo de crear una contrapartida eficaz a la propaganda enemiga, y de «dar a conocer por todos los sitios el esfuerzo prestado desde el comienzo de la guerra por parte de Francia»⁴. Por ello, se aconsejaba tomar imágenes de armas, desfiles de infantería, tiros de artillería... Se demandaba también multiplicar las escenas mostrando el rol positivo de los dirigentes, el buen estado y la buena organización de las tropas, la importancia de su equipamiento, la abundancia de sus municiones y el buen funcionamiento de los servicios de abastecimiento y de sanidad.

De manera general, hacía falta multiplicar las imágenes alentadoras susceptibles de reforzar la unión sagrada por la defensa nacional. Como dijo en junio de 1915 Georges Dureau, el director de la revista *Ciné-Journal*: «El cine, justamente porque tiene el favor popular, debe ser un elemento ma-

ravilloso de acción moral» (DUREAU, 1915). Desde entonces, película tras película, todas las secuencias se parecían. Ese comienzo de la guerra tiene imágenes de las grandes maniobras donde cada uno tiende a poner de manifiesto la supremacía de sus soldados y de su material. Un armamento industrial que, sobre el campo de batalla, provoca hecatombes masivas, pero cuyas imágenes no revelaban más que los daños colaterales. La representación en las pantallas nacionales y extranjeras de los estragos sufridos en territorio francés se sucedieron de manera regular a lo largo del conflicto. Los planos de ruinas, especialmente de iglesias —erigidas en verdaderas pruebas del sufrimiento padecido por Francia— hacían hincapié en demostrar «el salvajismo de la agresión alemana». Como señaló el redactor jefe de la revista *Hebdo-Film*, esas imágenes son necesarias para «mantener en nosotros el sano odio del bárbaro y del asesino». El más bello ejemplo del género es sin duda *Les monuments historiques d'Arras victimes de la barbarie allemande* (Pathé, junio de 1915). También se puede citar la cinta de *Éclipse*, consagrada al simbólico caso de la catedral de Reims, regularmente bombardeada por la artillería o la aviación y cuya silueta sobresale en un medallón en la última imagen de la película con la leyenda: «¡No lo tendrán!».

LA CENSURA

El cine que trataba de películas de actualidad, documentales o ficciones no escapaba de las redes de la censura. En Francia, en primer lugar fue ejercida —en aquello que concierne a los noticiarios— por las autoridades locales (gobernadores y alcaldes). Posteriormente, a partir de abril de 1915 y hasta marzo de 1917, fue la Oficina de Prensa, creada por el Ministerio de la Guerra al comienzo del conflicto para controlar y verificar los textos y las imágenes antes de hacerse públicos. La Oficina visionaba cada semana, en preestreno, todas las películas realizadas por Pathé, Gaumont, Éclair y Éclipse. Este areópago tenía el poder, no únicamente de aceptar

o rechazar el visado necesario para la difusión de las cintas, sino que también podía recortar las imágenes y cambiar el contenido con sus comentarios. De hecho, su acción se cristalizaba alrededor de dos objetivos: primero, no alarmar a la opinión pública, después, no dar información al enemigo. En el primer caso, hacía falta tomar todas las precauciones necesarias para tranquilizar a las familias, atenuando notablemente los acontecimientos dolorosos (se eliminaban casi prácticamente todos los planos de heridos agonizando y cadáveres, más aún tratándose de franceses). En el segundo caso, hacía falta supervisar y evitar mostrar toda información que la inteligencia militar pudiera ofrecer al adversario (esta consigna se aplicaba sobre todo a las películas destinadas al extranjero que podían ser vistas por los espías a sueldo de Alemania). Es así como la Oficina exigía eliminar de los intertítulos los números de regimiento, los nombres de los oficiales o de localidades. Igualmente, estaba prohibido mostrar determinados materiales (por ejemplo los primeros tanques). Tampoco se permitía proyectar, al menos en un primer momento, películas sobre el uso de líquidos inflamables o gases lacrimógenos por parte de las tropas francesas. Sobra decir que muchas de las rectificaciones reclamadas por los censores, en particular en relación a los intertítulos de los films, pretendían atemperar la exaltación a menudo complaciente de las productoras. Las películas que se prohibían no eran destruidas sino archivadas y reservadas para la posguerra. Las autoridades estaban convencidas de que no podían temer ninguna indiscreción, como prueba esta nota, datada en 1917, del general Lyautey, entonces ministro de la Guerra: «He tomado las más rigurosas medidas para que se estableciera una minuciosa selección entre los documentos que podían ser mostrados al público, tanto en Francia como en el extranjero, y aquellos que constituirán exclusivamente piezas de archivo destinadas a ser conservadas con el mayor secreto»⁵.

A partir de marzo de 1917 los noticiarios fueron supervisados por una nueva comisión compuesta

por civiles y militares pertenecientes a la SCA, a los ministerios de la Guerra, de Asuntos extranjeros y de Bellas Artes. Estos nuevos censores dieron muestra de una menor severidad que la Oficina de Prensa, y como resultado se eliminaron muchas prohibiciones. El convenio entre las autoridades de la Cámara Sindical de la Cinematografía se mantuvo hasta enero de 1917. Después de esta fecha, la Sección se desmarcó de las productoras privadas. Tras esta separación, que no fue una ruptura ya que la Cámara Sindical continuaba colaborando notablemente por la difusión de las películas, la SCA se fusionó con la Sección de fotografía naciendo así la SPCA. Situada bajo la tutela conjunta de los ministerios de la Guerra y de Bellas Artes,

A PARTIR DE MARZO DE 1917 LOS NOTICIARIOS FUERON SUPERVISADOS POR UNA NUEVA COMISIÓN COMPUESTA POR CIVILES Y MILITARES PERTENECIENTES A LA SCA, A LOS MINISTERIOS DE LA GUERRA, DE ASUNTOS EXTRANJEROS Y DE BELLAS ARTES. ESTOS NUEVOS CENSORES DIERON MUESTRA DE UNA MENOR SEVERIDAD QUE LA OFICINA DE PRENSA, Y COMO RESULTADO SE ELIMINARON MUCHAS PROHIBICIONES

sus objetivos eran comparables a aquellos que anteriormente incumbían a sus respectivos servicios. Pero esta puesta en marcha administrativa se caracterizaba por una verdadera preocupación en la producción. A partir del mes de marzo de 1917, vieron la luz ambiciosos proyectos, como el largometraje documental *La Puissance militaire de la France* de Henri Desfontaines. Estructurado en cinco partes («La France en armes», «La France entière mobilisée», «Aviation et aérostation», «La bataille» y «Après la bataille»), el film traza de manera muy didáctica, a través de una declaración del general Joffre dirigida al general Pershing y al pue-

blo americano «aquello que Francia hizo, después de tres años, para improvisar una guerra por la que había tenido el honor de no prepararse». El alcance del film fue considerable, no solo en Francia, sino sobre todo en Estados Unidos. Desfontaines, en una correspondencia con el realizador André Antoine, creador del Teatro Libre —donde fue alumno y después asistente antes de hacer cine— explica que las exigencias de los servicios de propaganda en el extranjero (en concreto, en relación a un film destinado a América) le obligaron a hacerlo muy simple, lejos de cualquier planteamiento artístico: «No debemos tener como fin particular llegar a contemplar el cine desde el punto de vista general (...) Se trata de mantener la moral, de mostrar las responsabilidades, los crímenes alemanes (...) El futuro no es inquietante para nuestro arte cinematográfico, pero en el presente, la propaganda se hace y debe hacerse con tarjetas postales y no con obras de arte... De otro modo no se alcanzaría el fin, esto es, llegar a la clase sencilla... Los educaremos poco a poco, a pequeñas dosis»⁶.

En 1917 apareció una nueva crónica de actualidad semanal, de aproximadamente quince minutos, titulada *Les Annales de la Guerre*. Se proyectaron un centenar de ellas hasta enero de 1919. El número 13 de esta serie merece una mención especial. Para ser más precisos, se trata del reportaje registrado en junio de 1917 que muestra una interesante visita a un cuartel por parte de Pétain. Esta secuencia es singular por diversos motivos. El primero porque es aquí donde encontramos la famosa escena, a la que muchos autores hacen referencia, que muestra al general degustando sopa y vino. Degustación durante la que, siempre según los autores, era consciente de hacer el gesto de «vencedor de Verdun» pensando que esas imágenes no pasarían nunca a la pantalla⁷. Un supuesto que, probablemente, pertenece a la leyenda. Los planos en cuestión (no un solo plano como a menudo se piensa, sino que hay dos, uno por cada brebaje) que existieron realmente, no muestran ninguna contorsión en el rostro de

Pétain y fueron completamente difundidos. Pero eso no es lo esencial. Si creemos las palabras pronunciadas tras la guerra por el anciano jefe de la SCA (CROZE, 1927: 20), el rodaje habría sido organizado por él en colaboración con el oficial asistente del general. El recorrido y los gestos que este último tenía que realizar delante de cámara se habían preparado minuciosamente para establecer una trama narrativa susceptible de captar la mayor atención del público. Una afirmación que confirma el desglose de la secuencia constituida por nueve planos muy bien compuestos y perfectamente encadenados. Esta película se grabó apenas un mes después del nombramiento de Pétain como cabeza de la armada francesa, reemplazando a Nivelle, tras la letal ofensiva del Camino de las Damas. Y por tanto, en el mismo

ESTA IMPLICACIÓN PERSONAL DEMUESTRA HASTA QUÉ PUNTO PÉTAİN TOMA CONCIENCIA, MÁS QUE CUALQUIER OTRO MILITAR, DE LA IMPORTANCIA DEL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

momento donde, en diferentes regimientos, habían tenido lugar graves actos de desobediencia (los famosos motines) llevados en secreto por los altos mandos. Desde entonces, se entiende por qué en esas circunstancias el representante toma parte en el conflicto, preocupado por la suerte de sus soldados. En efecto, convenía mostrar que se había restablecido el contacto y la confianza con su líder. Esta implicación personal demuestra hasta qué punto Pétain toma conciencia, más que cualquier otro militar, de la importancia del cine como medio de comunicación. Esto le permite dar valor a su imagen, reforzar el mito del héroe nacional, del salvador de la nación, muy presente ya en la prensa escrita tras de su papel decisivo en el transcurso de la batalla de Verdun.

EL CINE: UNA HERRAMIENTA MODERNA AL SERVICIO DE LA MODERNIDAD DE LA GUERRA

Parece lógico que, en el contexto de una guerra industrial y tecnológica, la utilización del cine como instrumento reciente sea múltiple. Como señalaba un redactor del periódico *L'Excelsior* en 1915: «El cine ocupa demasiada parte en la sociedad moderna para que, en la guerra moderna, no tenga un gran rol a desempeñar». Así, las películas fueron utilizadas en Reino Unido, desde el comienzo de las hostilidades, para facilitar el reclutamiento de voluntarios antes del alistamiento de enero de 1916. También se utilizaba el cine para la instrucción de los combatientes, los estudios médicos, la balística o la observación aérea. Asimismo, en Francia, desde la creación de la SCA en 1915, se recurrió a las imágenes animadas para constituir los archivos del conflicto. Archivos de un nuevo tipo (aparece, de hecho, el concepto de *imágenes de archivo*) que se creía serían la memoria de esta catástrofe humana para futuras generaciones. Así, los operadores debían filmar los sitios y los monumentos dañados, de cara a reconstituir (una vez terminada la guerra) las diferentes etapas de su destrucción, y así facilitar la reconstrucción.

Todos los gobiernos recurrieron al cine en el contexto de las campañas en favor de los préstamos internos (bonos nacionales) para hacer frente al esfuerzo bélico. Las películas también se proyectaron en las salas de la retaguardia para incitar a los espectadores a comprar bonos de la defensa nacional. Una de ellas, titulada *Pour la Victoire* (1916) mezcla con originalidad diferentes formas de expresión: ficción, documental, dibujos animados, fotografía de carteles y grabados, textos de discursos oficiales... Articula, en dos partes, argumentos sentimentales, morales y económicos para asegurar el éxito de la movilización nacional que debía agilizar la victoria final. La primera parte, *Par les armes* [Por las armas], asocia el gesto del combatiente al del suscriptor poniendo en paralelo

imágenes del frente —con una carta animada del campo de batalla que muestra el desplazamiento de los ejércitos y la evolución de la línea del frente para ilustrar de manera concreta los efectos estratégicos— y la historia de un escolar cuyo padre está movilizado, que rompe su hucha para comprar un bono de la defensa nacional (secuencia de ficción). La segunda parte, *La bataille à l'arrière* [La batalla en la retaguardia], compara la suscripción con la actividad de la industria de guerra que contribuía a respaldar el país y demostraba igualmente que constituía una excelente inversión financiera. Podemos ver que, a través de esta forma híbrida de propaganda cinematográfica, la intención era llegar al mayor público posible. Todos los medios eran buenos para captar fondos. Tanto en Alemania como en Francia se utilizaron diversas formas narrativas para alcanzar este fin. Es lo que se conoce como los *Kriegsanleihe-Werbefilm, der Reichsbank*. Si en 1918 apelábamos al célebre héroe de la mitología nacional *Jung Siegfried*, frecuentemente era para tratar el miedo de la invasión alemana. Por ejemplo, *Der Heimat Schikengrab* [Las trincheras de la patria], una mezcla de ficción y documental, cuenta la historia del saqueo, por parte de las tropas rusas, de un pueblo situado en la frontera del Este. Asimismo, se empleaba la moda humorística: *Rentier Kulicke's Flug zur Front* [La fuga del frente del rentista Kulikes] muestra a un hombre de negocios que rechaza invertir un céntimo en acciones de guerra hasta el momento en el que en un sueño es transportado en avión, a su pesar, al frente Oeste. Descubre entonces con pavor una parte del territorio francés totalmente destruido (se trata de auténticas tomas aéreas de ruinas de Péronne y Saint-Quentin). Una vez despierta, reconoce cómo la patria debe agradecer al ejército el haber preservado Alemania manteniendo la guerra más allá del Rin. Después, corre a un banco de Berlín a comprar bonos de la defensa nacional.

Las *vedettes* de la pantalla estaban también muy solicitadas. La actriz Henny Porten, considerada como la primera *star* del cine alemán⁸

desempeña su propio papel en *Hann, Hein und Henny* (Rudolf Biebrach, 1917), un cortometraje donde se encuentra con submarinistas para incitar al público a suscribirse al séptimo empréstito de guerra. En Inglaterra, junto a los eslóganes del estilo «Save your money and save the World!», las películas o las secuencias de actualidad dirigidas a los empréstitos muestran igualmente a personalidades participando del esfuerzo de guerra. Por ejemplo, el gran escritor Hall Caine fue filmado en su despacho escribiendo un guion para los servicios oficiales (*Pictorial News* n°327). Encontramos también una propaganda comparable en los Estados Unidos tras el inicio de la intervención militar junto a los aliados en abril de 1917. Geraldine Farrar, quien había tenido un éxito inmenso encarnando al personaje de Juana de Arco en *Joan the Woman* (Cecil B. DeMille, 1916), pero también Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, actuaron en muchas películas a favor de los *Liberty Bonds*.

LA IMAGEN DEL TRABAJO DE LAS MUJERES

En una guerra total, larga y mortífera, donde el papel de la retaguardia fue tan determinante como el de los combatientes, las mujeres accedieron a actividades profesionales hasta entonces masculinas. Tanto en la ciudad como en el campo, las *sustitutas* de los maridos o de los hijos movilizados adquirieron nuevas responsabilidades. Sin embargo, a partir de 1916, la filmación del trabajo de las mujeres en las fábricas y en los campos fue habitual. Se trataba de películas de propaganda que ponían en valor el lugar de las Francesas de la Unión Sagrada. Pretendían igualmente glorificar la labor femenina difuminando su dureza. Principalmente destinadas a los países neutrales, estas películas pertenecen a la inmensa producción de imágenes comandadas y controladas por la Oficina de Información, cuyas consignas a la prensa eran entonces muy claras: dar a conocer por todos los sitios y todos los medios los formida-

bles esfuerzos de Francia para ganar la guerra. Las empresas, en relación a la propaganda en el extranjero, buscaban dar —como hemos visto— una impresión de fuerza y de potencia, mostrando notablemente las imponentes fábricas metalúrgicas fabricando material militar, principalmente las de Creusot o Saint-Chamond. Se pone de manifiesto por tanto el interés en mostrar a las francesas a las que la guerra conmociona su cotidianeidad. Mujeres activas, muestra del sentimiento patriótico. Las películas que las consagran las representan de manera moderna, haciéndose eco de su nuevo lugar dentro de la sociedad en ausencia de los hombres, de su importante contribución en cada actividad profesional, de su sentido del sacrificio y de su dedicación. Es el caso de *Fabrication des bombes* *Wanderen en aux usines Niclausse* (sin fecha) y *La Main d'oeuvre féminine dans les usines de guerre* (1916) donde descubrimos los talleres casi únicamente atendidos por obreras. Los intercambios regulares de imágenes entre las naciones aliadas permitían descubrir al público francés, entre otras cosas, como las mujeres inglesas sustituían a los hombres llamados al combate. Así podemos ver en una secuencia de *les Annales de la guerre* n°29 (del 27 de septiembre de 1917), que muestra mujeres en el campo conduciendo tractores para la cosecha o el rastrillado, en la fábrica donde efectuaban trabajos de soldadura, y en el ejército, desfilando con el uniforme de voluntarias de la Women Legion por las calles de Londres.

Pero el ejemplo más característico es, sin ninguna duda, el documental *La Femme française pendant la guerre* (Alexandre Devarenne, 1918). Se trata de un film de montaje constituido por tomas de actualidad grabadas durante el conflicto, introducidas por una pequeña ficción y reorganizadas unas en relación a otras. Sintetiza el nuevo lugar de la mujer en la guerra, y su dedicación por el país. En la ciudad, ella es la limpiadora de la estación, conductora de transportes o sirvienta. En la fábrica, la trabajadora asignada a diferentes puestos que únicamente se detiene para amamantar a

su pequeño. En el pueblo, conduce el arado para la labranza, siembra y cosecha durante la recolección. El film exalta también su valía y heroísmo y muestra las recompensas destinadas a las viudas, enfermeras o trabajadoras heridas por las bombas enemigas. En todos los casos, sea la mujer paisana o municionera⁹, madre, esposa o enfermera, ocupa un puesto determinante. Estas imágenes son extremadamente frecuentes en la propaganda, pero las investigaciones históricas dentro de los *gender studies* demuestran que la emancipación de las mujeres por el trabajo, en muchas ocasiones, era vivido por los hombres como una amenaza¹⁰. Se temía su masculinización, y se denunciaban los riesgos de la confusión de tareas y sexos. Desde este punto de vista, el análisis de las películas de actualidad y documentales es significativo. Algunos ponen en valor los importantes cambios sociales ligados a la actividad de las mujeres. Pero, simultáneamente, en cada film, se multiplican la metáforas maternas, se buscan las cualidades femeninas y, aunque se vistan y trabajen como los hombres, había un esfuerzo de feminización y de recordar que sobre todo seguía habiendo mujeres cuya tarea esencial, en el contexto de una guerra letal, era la de repoblar Francia. Y es que no hay que olvidar que, en un contexto de muerte masiva, la natalidad era una prioridad absoluta.

DE LA REALIDAD A LA RECONSTRUCCIÓN

Todas las imágenes construyen realidades y producen sentido. Únicamente es necesario pensar en la noción fundamental del punto de vista del que depende la composición de cualquier plano. La intencionalidad de los operadores de cámara no se reducía a las circunstancias del rodaje, o a las consignas oficiales que recibían y a los requisitos técnicos, sino que también estaba ligada a su formación profesional y a la influencia que experimentaban del mismo medio cinematográfico. Esto explica el frecuente desvío hacia una cierta escenificación de la realidad. Desde entonces,

la frontera entre lo *real* y la puesta en escena es a menudo confusa. *L'Aide des colonies à la France* (Henri Desfontaines, 1917) es emblemática en este sentido. A través de este documental, que muestra el aprovisionamiento de Francia en mercancías y tropas a través de sus colonias (Marruecos, Senegal, Indochina), asistimos al intercambio de una correspondencia imaginaria entre un padre y su hijo artillero (ambos senegaleses) que debía ilustrar la devoción de las colonias a la madre patria. Este relato en torno a un testimonio escrito del fervor y el coraje de los africanos es en realidad consecuente con la opinión de los altos mandos franceses en relación a «*la force noire*» (la fuerza negra, según la teoría del general Mangin) y su supuesta capacidad para destacar en los «*coups durs*», es decir, los momentos más duros en el frente. Esas imágenes, cada vez más frecuentes, fueron recogidas por la contrapropaganda alemana. En efecto, es frecuente encontrar en las películas de actualidad o en los documentales de guerra, planos de prisioneros de las tropas coloniales francesas reunidos unos junto a otros para posar delante del objetivo (es el caso de una secuencia de *Bei unseren Helden an der Somme*, 1917). Estas puestas en escena se utilizaban para denunciar, de manera sarcástica, la pretensión de los aliados de defender la cultura y la civilización mediante el uso de soldados de color. Esta forma de racismo evidente se amplificaría tras el Tratado de Versalles. En el momento de la ocupación francesa a orillas del Rin, se hablaría, en efecto, de la «vergüenza negra». Así, fueron difundidas terroríficas historias de muertes y de violaciones a manos de los soldados de la legión extranjera. Este condicionamiento de la opinión pública alemana durante la Gran Guerra facilitó, sin duda, la aceptación, a partir de 1933, de la propaganda nazi que retomaba este tipo de imagen para demostrar la supremacía de la raza aria en Europa.

Si nos centramos en la naturaleza de las imágenes registradas sobre el terreno, podemos decir que existían tres tipos: las imágenes ficticias, las imáge-

nes reales codificadas y las reales poco codificadas. En el primer caso, el operador dispone de una gran libertad de acción, puede organizar su tema, inventar una narración, ponerlo en escena para hacerlo más entendible o darle más fuerza dramática. En el

ESTAS PUESTAS EN ESCENA SE UTILIZABAN PARA DENUNCIAR, DE MANERA SARCÁSTICA, LA PRETENSIÓN DE LOS ALIADOS DE DEFENDER LA CULTURA Y LA CIVILIZACIÓN MEDIANTE EL USO DE SOLDADOS DE COLOR. ESTA FORMA DE RACISMO EVIDENTE SE AMPLIFICARÍA TRAS EL TRATADO DE VERSALLES

segundo caso, asiste a un acontecimiento sobre el que no puede intervenir directamente, únicamente a través de la selección de un punto de vista mediante los encuadres. Finalmente, en el tercer caso, el operador hace frente a una situación peligrosa que no puede controlar y tiene que contentarse con filmar lo mejor que puede aquello que ve. La imagen obtenida muestra las peripecias del rodaje. Por razones tanto técnicas como de seguridad, no se filmaba en la línea de fuego. No vemos, por tanto, los combates, sino únicamente los bombardeos y explosiones lejanas, los cañones que disparan o la gama de armas utilizadas. Las imágenes más comunes son las de *entre bastidores*: los desfiles, las visitas de los generales o de personalidades políticas al frente, la vida cotidiana de los soldados en las trincheras y en los acantonamientos de descanso. Las escenas donde vemos hombres dedicados a diferentes actividades de ocio (bricolaje, jardinería, juegos) pueden verse en la película de Pathé titulada *Après 305 jours guerre, le moral du soldat français au front*. En la retaguardia, se decía, «encontramos con razón el testimonio más vivo del excelente estado de moral del ejército»¹¹. Estas situaciones no son falsas en el sentido en que los soldados, fuera de su

puesto en primera línea, pasaban mucho tiempo en los acantonamientos. Sin embargo, descansaban poco, ya que debían efectuar todo tipo de tareas. Podemos decir entonces que las actualidades filmadas mentían sobre todo por omisión de imágenes; se prohibía en pantalla toda imagen de muerte de soldados franceses, y la deshumanización absoluta del campo de batalla únicamente aparecía de forma sutil. En definitiva, era lo que podemos llamar un rechazo ligado a una cierta forma de obscenidad ligada a la muerte. Si las imágenes de cadáveres eran inadmisibles, es porque permitían un proceso identificatorio insoportable, y por consiguiente podían «chocar a las familias». Sin olvidar tampoco la preocupación ética de ciertos operadores, que en ocasiones habría funcionado como autocensura. De ahí la multiplicación de planos de animales muertos o de paisajes devastados como metáfora de la muerte humana.

FUE EN LA OFENSIVA DEL SOMME EN JULIO DE 1916 CUANDO LOS OPERADORES DE CÁMARA, DE CADA LADO DEL FRENTE, OBTUVIERON LA AUTORIZACIÓN NECESARIA PARA DESPLAZARSE A PRIMERA LÍNEA

Fue en la ofensiva del Somme en julio de 1916 cuando los operadores de cámara, de cada lado del frente, obtuvieron la autorización necesaria para desplazarse a primera línea. Hasta esta fecha, con el propósito de dar una apariencia plausible a esa guerra que no podían ver de cerca, recurrieron a diferentes estratagemas. La más habitual era proceder, con la complicidad de los soldados, a simulaciones de ataques ofensivos y defensivos. Como testimonio, el film de Gaumont de 1915 titulado *En Artois la défense de nos lignes*, que reconstruye en una treintena de planos las diferentes etapas entre una alerta señalizada por un puesto de observación y la réplica por parte de la artillería antiaérea. Igual-

mente, en un film de Éclair¹² vemos como inicio, en plano general lateral, a cazadores alpinos tendidos en tierra a lo largo de un camino junto a un bosque, de quienes se supone que van a disparar la ametralladora hacia la posición alemana. Un intertítulo anuncia: «El enemigo responde con obuses de pequeño calibre. Dos estallan a menos de 40 metros de las metralletas francesas». Efectivamente, se descubre en el plano siguiente, idéntico al anterior, dos ligeras explosiones delante de los soldados que habían cesado el fuego para protegerse. Con toda seguridad, teniendo en cuenta la posición de cámara (el operador graba desde un ángulo superior) y la actitud de los protagonistas (uno de ellos, como por azar, se pone a cubierto en el momento de las explosiones), se trata de una reconstrucción en el curso de la cual, de forma muy verosímil, otros soldados situados en contracampo, lanzan las granadas. Estas imágenes grabadas en zonas de entrenamiento o dentro de sectores relativamente tranquilos, aun estando identificadas como puestas en escena, podían sin embargo parecer como concebibles, ya que se fundaban sobre una realidad plausible. Así, instauraron una relación de semejanza admitida por el público. Un público habituado a esas prácticas, presentes ya en las actualidades reconstruidas que surgieron desde 1897¹³ como prolongación de los cromos de los periódicos ilustrados muy utilizados en el siglo XIX, y que reconstruían los grandes acontecimientos imposibles de filmar en el terreno, resumiéndolos, adornándolos o dramatizándolos. En el periodo 1914-18, si los operadores realizaban reconstrucciones en el propio terreno y con la participación de protagonistas reales, sin buscar desnaturalizar la realidad filmada (situaciones donde los soldados imitaban sus propios gestos por las necesidades de cámara), ninguna reproducción concernía al combate en sí mismo.

EL SOMME: UNA BATALLA MEDIATIZADA

La gran insuficiencia de la mirada documental se sitúa en la imposibilidad de mostrar la violencia

del enfrentamiento. La batalla queda invisibilizada. Por el contrario, se registran verdaderas escaramuzas. Fue el 1 de julio de 1916, en el transcurso de la ofensiva del Somme, frente al pueblo de Dompierre, cuando los operadores de cámara tuvieron derecho a aproximarse a las líneas de fuego para filmar el comienzo de un ataque. Esta película muestra a los soldados dentro de una trinchera metiendo su bayoneta en el cañón, lanzándose en sucesivas oleadas sobre el terraplén, antes de desaparecer en el *no man's land*. Otras imágenes de este tipo fueron rodadas posteriormente, en concreto en abril de 1917, durante la ofensiva del Camino de las Damas, delante de la granja de Godat. Pero las condiciones técnicas (la permanente obligación de filmar, la pesadez y la acumulación de material...) constituían un verdadero hándicap: en consecuencia, era imposible que el operador siguiera a los soldados tras el comienzo del ataque. Desde esta decisiva fecha, se hizo evidente que la batalla en sí misma permanecería invisible.

Tanto para el bando inglés como para el francés, el Somme constituye un momento crucial para la filmación de una batalla. Dado que habían tomado el mando de las operaciones y que pensaban que la ofensiva provocaría un avance decisivo para salir de la guerra de desgaste, los británicos tomaron las disposiciones necesarias para permitir lo que llamaríamos hoy en día una «cobertura mediática» excepcional. En este contexto, como señala Nicolas Hitley, los operadores de cámara, al igual que sus compañeros fotógrafos, se beneficiaron de autorizaciones especiales para circular libremente (relativamente), y les invitaron a grabar numerosas imágenes (HILEY, 1994: 194). Las películas de Geoffrey Malins y John McDowell sirvieron para el montaje de un largometraje documental titulado *The Battle of the Somme*. En él, vemos los preparativos de la ofensiva inglesa, la impresionante explosión, el primer día del ataque, de la mina de Hawthorn Ridge bajo las líneas alemanas de Beaumont Hamel, un asalto (en concreto una reconstrucción en una decena de planos filmados sobre un terreno de ma-

niobras, con dos soldados que parecen estar muertos) y sobre todo el retorno de los heridos y de los prisioneros tras la batalla (cabe señalar el terrible plano de un Tommy cargando sobre su cuerpo a uno de sus camaradas) y, finalmente, el entierro de los muertos. Esta producción era inspiradora y patriótica, pero al mismo tiempo dura y realista. Por primera vez, los espectadores civiles presenciaron imágenes violentas de la guerra. El éxito del film fue inmenso, y su impacto enorme. Se estima que el alcance fue de cerca de un millón de espectadores londinenses desde la primera serie de proyecciones en el otoño de 1916, y que fue visto por 20 millones de espectadores en todo Reino Unido y sus territorios. Tras haber asistido a una sesión, el operador de cámara Geoffrey Malins constataba lo siguiente: «Realmente pensaba que algunas de las mórbidas escenas del film ofenderían al público británico. Pero, en realidad, ¿por qué razón? En definitiva, no se trata más que de una pintura muy edulcorada de lo que pasa día tras día, semana tras semana, en las ensangrentadas llanuras de Francia y Bélgica» (MALINS, 1920: 183). Como reacción al documental inglés, difundido entre los países neutrales, los alemanes decidieron realizar, a finales de 1916, un film equivalente. El montaje de elementos dispares, reagrupando las imágenes auténticas con las reconstrucciones de asaltos, se tituló *Bei unseren Helden an der Somme* [Nuestros Héroes en el Somme]. Producido por el nuevo servicio de propaganda cinematográfica *Bild-und Filmamt* (BUFA) (ROTHER, 1995: 525-542), estaba estructurado en tres partes: «La situación tras el frente», «El avance a través del bosque de Saint-Pierre-Vaast» y «El avance cerca de Bouchavesnes». A pesar de los defectos evidentes, probablemente dados por la urgencia con la que se realizó, el impacto de este film en el público alemán durante el mes de enero de 1917 estuvo lejos de ser desdeñable. Es cierto que la batalla se presenta como un éxito militar para Alemania. Un crítico de *Der Kinematograph* escribía «Tomamos conciencia de la inmensa victoria que el cinematógrafo ha obtenido con esta película. Esta escribe la Historia

universal, cumpliendo así su más alta misión». Un periodista del *Berliner Tageblatt* se pronunciaba en el mismo sentido, insistiendo en la secuencia del comienzo del ataque, que, según él, logra sugerir la intensidad de la acción:

Finalmente, el ataque, al mismo tiempo que la explosión de la mina. Humo negro por todos lados, nubes blancas de vapor, proyecciones de tierra, sectores destrozados: seguidamente, las tropas de asalto enloquecen fuera de las trincheras, aparecen por todos lados los soldados alemanes, dentro del resplandor rojo del fuego, hasta desaparecer en la trinchera enemiga. La imaginación más hastiada se despierta y completa mediante el alboroto del combate esta descripción de la realidad. Todos los espectadores callan, a nadie se le ocurre aplaudir estas escenas. Pero nadie sale indiferente. Respeto al cine, tan denostado anteriormente. Allí, hace la Historia.

El hecho de que el antiguo polemista vienes —ahora convertido en gran dramaturgo— Karl Kraus concediera un sitio a *Bei unseren Helden an der Somme* en *Les Derniers jours de l'humanité* (acto IV, escena 14 de la versión escénica establecida por el autor) (KRAUS, 2005: 154)¹⁴ acredita la importancia de este documental de propaganda cuya influencia ha sido sin duda considerable desde su estreno en las salas de cine de los Imperios Centrales en 1917. En cambio, en los países neutrales, no tuvo mucho éxito en comparación con las producciones de los aliados.

Si las elecciones efectuadas por los operadores eran limitadas por las consignas que recibían, la utilización de la cámara, en el campo de investigación que les estaba autorizado, permitió en ocasiones registrar lo imprevisto, lo inusitado. Además, el poder sugestivo de ciertos planos no es desdeñable. Algunos escapaban de las tijeras de los censores y mostraban imágenes apocalípticas del frente, de los pueblos colapsados, dejaban entrever los horrores de la guerra¹⁵. La presencia de tales indicios reenvía al fuera de campo, al espacio no visible en la pantalla, a la tragedia de la guerra con su desfile

de sufrimientos. Además, muchas imágenes están dotadas de una incomparable fuerza expresiva y de una auténtica dimensión emocional. Es particularmente cierto en el caso de los soldados heridos o mutilados. Sus rostros, sus cuerpos, sus miradas habitadas por un indecible horror, son las huellas más marcadas de la violencia extrema que vivían los combatientes. Estas imágenes aparecían como las revelaciones más evocadoras de la guerra. En efecto, los cuerpos no se reducen únicamente a figuras emblemáticas al servicio de la propaganda. Son hombres con una historia que traspasa ampliamente el marco del acontecimiento por el que fueron filmados. La proeza de ciertos planos viene, en parte, porque hacen posible el intercambio de afecto y la creación de vínculos con el público. Como dijo el gran crítico cinematográfico Émile Vuillermoz en 1917, en la columna del periódico *Le Temps*, gracias a las películas de actualidad «toda Francia pudo reunirse alrededor de la pantalla, como si el rectángulo de tela blanca fuera el espejo de un misterioso periscopio donde el ojo habría vigilado el campo de batalla. Habría sido el verdadero agente de enlace entre el pueblo del frente y el de la retaguardia» (VUILLERMOZ, 1917).

Es muy difícil evaluar el grado de influencia de las películas de actualidad sobre la opinión pública. Pero, teniendo en cuenta el contexto, podemos suponer que no estaba muy alejado de lo que los espectadores, que en su gran mayoría tenían un pariente movilizado y se encontraban en una situación de espera angustiosa frente a una guerra que percibían con malos resultados, querían ver. Y es evidente que ni las autoridades ni las compañías tenían interés, dentro de una lógica política o comercial, de ir más allá de aquello que el público podía aceptar.

LA PROPAGANDA A TRAVÉS DE LA IMAGEN: UN ARMA DE DOBLE FILO

Incluso dentro del contexto de una propaganda controlada, ciertas imágenes pueden disuadir a sus

usuarios. En este sentido, cabe citar el caso de la representación del enemigo. El mapa de las operaciones militares puso, desde el principio, a los alemanes como agresores. Francia no hacía otra cosa que defenderse. La cuestión de la barbarie enemiga se convirtió, entonces, en omnipresente en la prensa. Había una utilización política del discurso anti-alemán pero las autoridades no detenían, ni mucho menos, todos los resortes de la propaganda. En las actualidades y los documentales de guerra, el objetivo de mostrar prisioneros era probar la eficacia de las ofensivas. No obstante, viendo las imágenes, nos golpea el sinsentido que producían. Surgen con el fin de nublar la visión unánime de la época, de perturbar los clichés establecidos. Los alemanes no correspondían con la galería de retratos caricaturizados que los espectadores conocían. Evidentemente, eran los adversarios vencidos los que se exhibían delante de la cámara como trofeos militares, pero no se parecían nada a los «monstruos sanguinarios» que cierta propaganda presentó a lo largo del conflicto con un lujo de detalles inquietante. Conviene igualmente señalar que, salvo en las primeras cintas realizadas al comienzo de 1915, la terminología elegida para designarlos no era peyorativa. Se habla de alemanes, de prisioneros alemanes, de adversarios, de enemigos. Los términos, hasta entonces habituales, de *Fritz*, Hunos y Boches no aparecían prácticamente jamás en las actualidades francesas (los encontramos, sin embargo, en las *Pictorial News* inglesas). La cámara muestra al otro en carne y hueso sin caer en el juego del desprecio. Incluso hay tanta ambigüedad que la lectura emocional es posible. Las expresiones reconocibles de los rostros filmados van más allá de los discursos germanófilos que prevalecían en la época. Pronto se impuso una evidencia desconcertante: el enemigo, en su apariencia física, no es tan diferente.

Otros ejemplos emblemáticos de imágenes de propaganda podían provocar el efecto opuesto: las cintas de carácter científico y médico ordenadas por el Servicio de Salud para operaciones quirúrgi-

cas, experimentos y casos clínicos muy particulares. Algunas estaban destinadas a los especialistas para estricto uso interno, otras se proyectaban al público. Estas últimas, cercanas a la divulgación científica, se sitúan en la línea de los famosos films rodados por los doctores Doyen (desde 1897) y Commandon (a partir de 1904). Entre los diferentes casos, los más eficaces eran los relativos a la reinserción de los mutilados y traumatizados. Detengámonos en *Traitement des troubles nerveux fonctionnels dans le Service du docteur Clovis Vincent* (este film data probablemente de 1916), difundido ante el público bajo un título más explícito: *Progrès de la science française au profit des victimes de la guerre. Une grande découverte du docteur Vincent* [Progreso de la ciencia francesa para el provecho de las víctimas de la guerra. Un gran descubrimiento del doctor Vincent]. Vale la pena citar esta película ya que es característica de la ambigüedad polisémica de ciertas obras de propaganda, pero ¿qué muestra? En el hospital Descartes en Tours vemos una sucesión de hombres conmocionados en un pasillo mientras un médico les aplica un electrodo en la columna vertebral. Los pacientes se retuercen de dolor bajo el efecto de los electrochoques. El film, como todos los de propaganda, funciona según la lógica de la prueba: lo visible da confianza, la verdad de la imagen certifica el fenómeno y pretende probar la eficacia del procedimiento terapéutico. Pero, al mismo tiempo, esas imágenes de neurosis¹⁶, ligadas a los traumatismos causados por el combate, revelan la marca de la guerra sobre el cuerpo. Por su violencia, hacen más convincente toda la monstruosidad del enfrentamiento moderno. Desde este enfoque, no se teme mostrar las consecuencias de la brutalización extrema de la guerra (es cierto que con los films del servicio de sanidad estamos a menudo en los límites de lo visible), simplemente porque están relacionadas con el pretexto del estudio científico, del documento médico. «El maravilloso método electrofisiológico del doctor Vincent», como dice un intertítulo, sería incluso capaz de enderezar a

los mutilados, de curar a los conmocionados, los traumatizados (o a los que lo simulaban, como se creía a menudo en la época) con el fin de volver a luchar en el frente. En este sentido, el intertítulo final del film no puede ser más significativo: «Los admirables resultados que coronan las investigaciones del doctor Vincent, y los esfuerzos de sus colaboradores, rinden a la patria hombres válidos capaces de volver a la guerra».

Si el contenido de ciertas imágenes no era fácil de controlar, la importancia de un enunciado puede ser suficiente para modificar radicalmente el sentido y cambiar su percepción de manera tendenciosa. Tenemos un excelente ejemplo en uno de los numerosos films de propaganda realizado por los alemanes en 1917 sobre la guerra submarina que llevaban a cabo para intentar romper el bloqueo que privaba al país de importaciones vitales para la alimentación de su población¹⁷. El estatus de este film fue en efecto reconvertido. Inicialmente conocido como una prueba del heroísmo de los submarinistas del Reich, se convirtió tras el armisticio, según la visión de los aliados, en un verdadero acto de acusación a los crímenes perpetrados por los alemanes. Inicialmente se aprovechó por parte del almirantazgo británico bajo el título *The Exploits of a German Submarin U-35*. Y enseguida se proyectó en Estados Unidos. Gaumont logró adquirir los derechos para Francia en enero de 1920 y lo difundió con el título de *La Croisière de l'U-35*. Una reseña publicitaria en la revista corporativa *Hebdo-Film*, en el momento del estreno en las pantallas parisinas, demuestra la facilidad con la que el sentido del film de propaganda fue modificado:

El crimen pintado por sí mismo, el ataque complaciente, ampliamente contado por su propio autor con el más minucioso cinismo [...] Una pieza de archivo de ese museo de los horrores que constituye la historia teutona del siglo xx [...]. Es un deber para todo francés poseedor de una pantalla contemplar este testimonio abrumador del salvajismo de nuestros ex-enemigos, dado que es un deber para todo

francés con corazón no olvidar jamás, incluso en el momento donde puede cesar todo odio¹⁸.

CONSTITUIR LOS ARCHIVOS DEL CONFLICTO

Una de las prioridades de los principales países beligerantes, que tenemos tendencia a olvidar, es la de constituir los archivos visuales de la guerra. Conviene precisar, sin embargo, que esta voluntad de recopilar imágenes de la guerra con el fin de conservarlas, así como los métodos utilizados, se inscriben en la línea de los procedimientos de archivo fotográfico empleados en el siglo anterior.

Este proyecto toma especial dimensión con la guerra moderna, donde se registra sistemáticamente todo lo que concierne al conflicto para mantener un registro de la magnitud del desastre. El caso más emblemático es, sin duda, *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919). Las imágenes, tomadas desde lo alto de un globo aerostático Zodiac de la Marina que sobrevuela a baja altitud, fueron registradas durante una hora por cuenta del operador de la Sección Fotográfica y Cinematográfica del ejército Lucien Le Saint¹⁹. Instalado en la parte trasera de la barquilla del globo, el operador filma el terreno —por momentos con los cables del dirigible en primer plano—, el cuadro de mandos y el piloto. El resultado muestra cómo era la línea del frente en el comienzo de 1919. Es una especie de movimiento casi ininterrumpido, de largos planos secuencia del Mar del Norte hasta Alsacia, pasando por pueblos belgas o franceses enteramente destruidos, donde la mirada se desliza hasta perderse. El objetivo era constituir un archivo del campo de batalla tras el fin de los combates, un testimonio visual anterior a los trabajos de reconstrucción. El resultado es una impronta única, a vista de pájaro, de la aniquilación provocada por la guerra moderna. En esta vasta extensión melancólica, nada subsiste, excepto las ruinas y los restos de metralla. Es necesario pensar que a ojos de los contemporáneos tal visión constituye pro-

bablemente un choque, dado que muestra un inmenso cementerio. Nos encontramos, en efecto, en un paisaje vasto que sirve de tumba (la mitad de los muertos de la Primera Guerra Mundial no tuvo sepultura, y este film, figura cinematográfica de la presencia ausente, es en cierto modo la única huella de su desaparición). Es aquí, sobre ese terreno desolado pero ahora asombrosamente tranquilo, donde se resume la historia europea de esos cuatro largos años. Imagen material, total, del vacío de la guerra que se encuentra aquí representada como ninguna otra forma de expresión conocida en la época puede hacer.

ES SOBRE ESE TERRENO DESOLADO PERO AHORA ASOMBROSAMENTE TRANQUILO, DONDE SE RESUME LA HISTORIA EUROPEA DE ESOS CUATRO LARGOS AÑOS. IMAGEN MATERIAL, TOTAL, DEL VACÍO DE LA GUERRA QUE SE ENCUENTRA AQUÍ REPRESENTADA COMO NINGUNA OTRA FORMA DE EXPRESIÓN CONOCIDA EN LA ÉPOCA PUEDE HACER

Por su carga afectiva, se termina por considerar las imágenes de guerra, desde el final del conflicto, como reliquias, las únicas huellas de todos esos seres queridos, los combatientes anónimos caídos sobre el «campo de honor», como se decía entonces. En 1919, en el momento de la desaparición de la SPCA, se pone de manifiesto la cuestión de la gestión de las imágenes registradas. Para asegurar su permanencia, el estado constituye una sociedad anónima: los Archivos Fotográficos de Arte e Historia, *les Archives photographiques d'Art et d'Histoire*. Creados con la aprobación del Ministerio de la Guerra, y del Ministerio de la Instrucción Pública y de Bellas Artes, ponen a su disposición las instalaciones del subsuelo del Palacio Real. Esta estructura no es una empresa comercial propiamente dicha, aunque pudiera vender

copias de los documentos que posee²⁰. Dirigida sucesivamente por los funcionarios de Bellas Artes, fue la concesionaria de un rico fondo de 2.000 films (es decir, casi 250.000 metros de película) y de 120.000 fotografías que se consideran como «un testimonio histórico del más alto interés»²¹, de ahí el nombre de la citada sociedad. El 26 de febrero de 1920, la revista *Sciences et Voyages* publica un importante dossier titulado El cine y la historia, donde se puede leer: «En diez siglos, la posteridad asistirá a la gran guerra que acaba de terminar. Verá vivir y crecer a nuestros soldados y generales. ¿Quién no comprende que estas fotografías animadas valdrán siempre más que cualquier historia escrita por el más famoso historiador?»²². Convertidas con el tiempo en documento, se utilizarán las imágenes de actualidad en cada película sobre la Gran Guerra, como una garantía histórica indispensable. Serán montadas regularmente para memoriales, hasta hacer más recientemente un reciclaje televisivo regular en periodo de conmemoración. Como si la mirada al 1914-18 no fuera posible sin ellas. Sin embargo, podemos lamentar que más allá de su capacidad ilustradora, raramente nos preguntamos por su verdadero valor como testimonio o por sus características propias. ■

NOTAS

- 1 Sobre las condiciones de realización, difusión y recepción de noticiarios en Francia, ver VÉRAY (1995).
- 2 En 1915, la SCA propuso a los espectadores 156 noticiarios, y 400 en 1916, siendo la media en este año de treinta novedades por mes.
- 3 Instrucción relativa a la selección de películas y de fotografías de la Oficina de las informaciones a la prensa, 1 de noviembre de 1915, SHAT 5N 550.
- 4 Informe resumido relativo a la creación y al funcionamiento de la SCA, octubre de 1917, documentación de la ECPAD, sin signature.
- 5 Nota del general Lyautey al general Nivelles, 6 de febrero de 1917, SHAT 5N 346.

- 6 Carta de Henri Desfontaines a André Antoine, 6 de junio de 1918, colección BnF, fondos de las Artes del espectáculo.
- 7 Cita de Marcel Lapiere recogida por Georges Sadoul en SADOUL (1975: vol. 4, p. 40).
- 8 La actriz danesa, Asta Nielsen, es igualmente muy popular en la Alemania de aquel momento.
- 9 Nota de la T. En Francia, las obreras de las empresas de armas se llamaron *munitionnettes*, municioneras.
- 10 Sobre esta cuestión, y de manera general sobre el papel de las mujeres en la Gran Guerra ver MORIN-ROTUREAU (2004).
- 11 Nota relativa a la elección de películas por la Oficina de las informaciones a la prensa, 1 de noviembre de 1915, SHAT, 5N 550.
- 12 *Devant Metzeral: un épisode de la guerre de montagne* (1915).
- 13 Cabe señalar que la primera serie de actualidades reconstruidas realizadas por Georges Méliès se compone de cuatro cintas sobre la guerra greco-turca. Ver MALTHÈTE (1989).
- 14 Para más detalles sobre este texto excepcional, ver BESSON (2011: 39-46).
- 15 Cabe añadir que numerosas fotografías fueron también publicadas en la prensa ilustrada a lo largo del conflicto e incluyen imágenes violentas dado que las consignas de la censura, ahí todavía más que en el cine, no eran sistemáticamente respetadas por los periodistas franceses. Ver, entre otros, el libro de BEURIER (2007). Además, igualmente existen las fotografías tomadas por los soldados, destinadas a uso privado que permiten levantar el velo sobre ciertas realidades.
- 16 Era una de la patologías más corrientes, la menos reconocida y la peor curada del conflicto. Para la cuestión general de heridas de guerra, ver DELAPORTE (2003).
- 17 Realizado en el mes de mayo de 1917 a bordo del submarino U-35, el film muestra, desde su salida de la base naval de Cattaro y durante una semana, la acción del sumergible alemán operando en el Mediterráneo. El operador de cámara a bordo filma íntegramente la misión en superficie de este navío de guerra. Le vemos abordar y enviar al fondo a seis navíos mercantes ingleses, italianos y americanos.
- 18 Un document formidable: la croisière de l'U-35 (17 de enero de 1920). *Hebdo-Film*.
- 19 Lucien Le Saint (1881-1931), fotógrafo y operador, trabajó para Gaumont antes de 1914 (graba las películas de Émile Cohl), después, en la SPAC entre mayo de 1917 y marzo de 1918. Forma parte de los *Archives de la Planète* de Albert Kahn entre 1918 y 1923. Finaliza su carrera en la casa Pathé de 1925 a 1929.
- 20 Poseía también un servicio para el público quien podía obtener los positivos al precio de 1,35 francos el metro.
- 21 Les films français de guerre. Nous avons interviewé les Archives photographiques d'Art et d'Histoire (10 de diciembre de 1927). *La Cinématographie française*, 475.
- 22 Le cinématographe et l'histoire (26 de febrero de 1920). *Sciences et Voyages*, 26, 401.

REFERENCIAS

- BESSON, Jean-Louis (2011). Les Derniers jours de l'humanité. Un théâtre martien. En David LESCOT y Laurent VÉRAY, *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinema*, pp. 39-46. París: Nouveau Monde.
- BEURIER, Joëlle (2007). *Images et violence. 1914-1918. Quand le miroir racontait la Grande Guerre*, París: Nouveau Monde.
- CROZE, Jean-Louis (1927). *La cinématographie française*, 471, 20.
- DELAPORTE, Sophie (2003). *Les Médecins dans la Grande Guerre - 1914-1918*. París: Bayard-Centurion.
- DUREAU, Georges (1915). Le goût du jour. *Ciné-Journal*, 10.
- Event. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 15, 4, 525-542.
- HILEY, Nicolas (1994). La bataille de la Somme et les médias de Londres. En Jean-Jacques BECKER, Jay M. WINTER, Gerd KRUMEICH, Annette BECKER, Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *Guerre et cultures* (p. 194). París: Armand Colin.
- KRAUS, Karl (2003). Les Derniers jours de l'humanité, p. 154. Marsella: Agone.
- Le cinéma mobilisé. (26 de diciembre de 1915). *L'Excelsior*.
- Le cinématographe et l'histoire (26 de febrero de 1920). *Sciences et Voyages*, 26, 401.
- Les films français de guerre. Nous avons interviewé les Archives photographiques d'Art et d'Histoire (10 de

diciembre de 1927). *La Cinématographie française*, 475.

MALTHÈTE, Jacques (1989). Les actualités reconstituées de Georges Méliès. *Archives*, 21.

MALINS, Geoffrey (1920). *How I Filmed the War*. Londres: Herbert Jenkins.

MORIN-ROTUREAU, Évelyne (2004). *Combats de femmes 1914-1918. Les femmes piliers de l'effort de guerre*. París: Éditions Autrement.

ROTHER, Rainer (1995). *Bei unseren helden an der Somme* (1917): The Creation of a Social

SADOUL, Georges (1975). Le cinéma devient un art (1909-1920). En *Histoire générale du cinéma* (vol. 4, p. 40). París: Denoël.

Un document formidable: la croisière de l'U-35 (17 de enero de 1920). *Hebdo-Film*.

VÉRAY, Laurent (1995). *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*. París: AFRHC/SIRPA.

VUILLERMOZ, Émile (24 de abril de 1917). Devant l'écran. *Le Temps*.

FILMAR LA GRAN GUERRA: ENTRE INFORMACIÓN, PROPAGANDA Y DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA

Resumen

La Primera Guerra Mundial es el primer conflicto ampliamente representado. Todas las partes beligerantes recurrieron notablemente a la fotografía y al cinematógrafo, que ocupan desde entonces un puesto central para constituir eso que podríamos llamar «una cultura visual de guerra». En efecto, los dos medios realizan una doble misión: la de información cotidiana y la de documentación histórica. De ahí la existencia hoy en día, en Francia y en el extranjero, en diversos centros de archivo o colecciones privadas, de innumerables imágenes fijas o en movimiento registradas entre 1914 y 1918. Este conjunto heterogéneo constituye para los investigadores, pero también para los realizadores, un material documental rico y apasionante. Sin embargo, aun siendo interesantes e impactantes, esas imágenes —como todos los documentos de época— son portadoras de lo real, de olvido y de mentiras que hace falta ser capaz de descifrar. En este artículo se analizan los temas clave relacionados con dicho conjunto de imágenes a través de diversos epígrafes: los noticiarios y los documentales de guerra, la censura, el cine como una herramienta moderna al servicio de la modernidad de la guerra, la imagen del trabajo de las mujeres, el proceso de la realidad a la reconstrucción, El Somme como caso de batalla mediatizada, la propaganda a través de la imagen como un arma de doble filo y la constitución de los archivos del conflicto.

Palabras clave

Primera Guerra Mundial; cinematógrafo; documentación histórica; imágenes de archivo; censura; noticiarios; documentales; propaganda.

Autor

Laurent Véray, profesor en la Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, es historiador del cine. Ha sido presidente de la Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) de 2005 a 2010 y, desde 2009, es director artístico del festival de cine de Compiègne Le cinéma témoin de l'histoire. Ha publicado numerosas obras, entre las cuales destacan *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Ramsay, 2008) y *Les images d'archives face à l'histoire* (Scérén/CNDP, 2011). También ha coordinado o co-coordinado diversas obras colectivas, entre ellas *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma* (AFRHC, 2007), y, junto a David Lescot, *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma* (Nouveau Monde, 2011). Contacto: laurent.veray@univ-paris3.fr

FILMING THE GREAT WAR: INFORMATION, PROPAGANDA AND HISTORICAL DOCUMENTATION

Abstract

The First World War was the first major conflict to be widely represented in visual media. All sides involved made considerable use of photography and cinema, which since then have become cornerstones of what could be called “a visual culture of war”. Indeed, these two media perform a twofold mission, as sources of both daily information and historical documentation. Hence the existence today, in France and elsewhere, of various centres of archives and private collections containing countless still images and moving pictures taken between 1914 and 1918. These diverse collections offer rich and exciting documentary material for researchers, and for filmmakers as well. However, as interesting or striking as they may be, these images—like all documents of another time—are bearers of the real, of the forgotten and of the spurious which we must be able to decode. This paper analyses the key issues related to these images under various headings: newsreels and war documentaries, censorship, cinema as a modern tool at the service of the modernity of war, the image of the women's work, the process from reality to reconstruction, the Somme as an example of an on-screen battle, propaganda through image as a double-edged sword and the establishment of war archives.

Key words

First World War; Cinematograph; Historical documentation; Archive images; Censorship; Newsreels; Documentaries; Propaganda.

Author

Laurent Véray, professor in Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, is a film historian. He was President of the Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) from 2005 to 2010 and, since 2009, has been the art director of Le cinéma témoin de l'histoire film festival in Compiègne. He has published numerous works, including *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Ramsay, 2008) and *Les images d'archives face à l'histoire* (Scérén/CNDP, 2011), and has also edited or co-edited various anthologies, such as *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma* (AFRHC, 2007), and, together with David Lescot, *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma* (Nouveau Monde, 2011). Contact: laurent.veray@univ-paris3.fr

Referencia de este artículo

VÉRAY, Laurent (2016). Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 19-36.

Article reference

VÉRAY, Laurent (2016). Filming the Great War: Information, propaganda and historical documentation. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 19-36.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

ALEGORÍA, REDENCIONISMO Y TENTACIÓN TRÁGICA EN EL CINE DE HOLLYWOOD ANTE LA GRAN GUERRA (1915-1930)

XAVIER PÉREZ

Este artículo ensaya rastrear los usos intuitivos de una estética alegórica y redencionista –y la tentación trágica que la traspasó– en algunas significativas producciones hollywoodienses nacidas en los años sincrónicos e inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Partimos, al respecto, de una significativa coincidencia cronológica: *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, David Wark Griffith, 1915), la película que la historiografía asocia con naturalidad al nacimiento mismo del cine como gran espectáculo narrativo, empieza a rodarse durante los mismos días trágicos de 1914 en que estalla la Primera Guerra Mundial. El espectáculo cinematográfico nace a la gran épica al tiempo que el mundo se hunde en un océano de autodestrucción. La alusión alegórica a dicha confluencia está presente en dicho film, y es el primer eslabón de un instintivo gesto retórico en clave redencionista que films posteriores harán evidente. La naturaleza melodramática de estas operaciones cinematográficas queda hibridada

dada con un osado imperativo trágico que a veces queda apaciguado, pero que en algunas ocasiones la trasciende.

ANTES DE LA INTERVENCIÓN AMERICANA: LA TENDENCIA ALEGÓRICA

Que, en el momento de dar a conocer *El nacimiento de una nación*, Griffith tenía ya una idea clara de lo que el cine debía representar como expresión comunitaria de la tragedia de su siglo, se deja ver con claridad en los ambiciosos rótulos que abren y cierran su película. El primero de ellos es programático: «Si con este trabajo hemos conseguido trasladar a los ojos del público los estragos de la guerra para convencerlo de que esta ha de ser erradicada de la faz del mundo, nuestro esfuerzo no habrá sido en vano». La impudicia del que cierra la película (acompañado de imágenes alegóricas del Juicio Final) es todavía mayor: «Atrevámonos a soñar el día dorado en el que no nos gobernará nunca

LA CONTRADICCIÓN GRIFFITHIANA (ENTRE LAS SERVIDUMBRES DEL ENCARGO Y SU PASIÓN PREDICADORA) SE HACE EVIDENTE: ¿CÓMO MOTIVAR EN EL PÚBLICO EL DESEO DE COMBATE Y A LA VEZ REFLEJAR LAS CONDICIONES VERDADERAMENTE MISERABLES DE LA GUERRA EN LAS TRINCHERAS?

más la Bestia de la Guerra sino el Príncipe Gentil en el Salón del Amor Fraternal en la Ciudad de la Paz. Libertad y Unión, unas e inseparables, ahora y siempre».

Los rótulos que enmarcan el largometraje fundacional de la historia del cine asumen, sin complejos, la representación de un pensamiento nacido para penetrar en la globalidad receptiva de las masas. Hay que tener en cuenta que el relato fílmico que nace del intuitivo trabajo de Griffith no es una simple adecuación de las convenciones del folletín decimonónico al cinematógrafo, sino un híbrido apasionante entre esas convenciones y la necesidad de un primitivo registro épico inherente a una comunidad nacional relativamente moderna que encuentra, en el cine, un medio privilegiado para la legitimación de sus orígenes. En esta mixtura paradójica entre Dickens y Homero el espectáculo fílmico canaliza una energía sintética comparable al modelo operístico wagneriano (SMITH: 2008), y es a través de ese sincretismo megalómano que se forja la poética del nuevo sistema narrativo que propone *El nacimiento de una nación*.

En el siguiente film del director, *Intolerancia* (Intolerance, David Wark Griffith, 1916), esta conciencia universalista no es solo un marco de impostación para el relato, sino el fundamento mismo de su tejido compositivo. Por eso, y aunque no trate aparentemente de la Guerra Europea, su mentalidad pacifista se vehicula a partir de un osado intento de radiografía global de la historia humana, en el que los destinos individuales –los

cuatro episodios que tejen su contrastada dramaturgia (LENNING: 2005)– quedan integrados en una lógica histórica de carácter trágico¹, aunque con necesario final redencionista. Trágico, porque, en su discurso fílmico a favor de la tolerancia, Griffith rompe la jerarquía del progreso histórico, y sustituye lo que Michael Maffessoli ha llamado el «linealismo de la historia» por el «ciclo o la espiral del destino» (2003: 14). Redencionista, sin embargo, porque la retórica del film necesitará encontrar, nuevamente, la alegoría religiosa de ascendente judeocristiano en su apoteósica clausura.

El nuevo largometraje de Griffith concluye, en efecto, con un imaginario escatológico que trasciende sus cuatro relatos: los ejércitos paran el combate y abandonan las armas, los muros de las prisiones caen, y los prisioneros liberados se integran a un cielo irreal, habitado por niños angelicales, mientras un rótulo anuncia la salvadora intervención divina que, al final de los tiempos, pondrá fin a los pilares de la *intolerancia*.

Si la película de Griffith invoca la imagen apocalíptica es, desde luego, porque este es el horizonte de trágicas expectativas en que naufraga la conciencia de Occidente. El anhelo pacifista en el film es todavía posible el año de su estreno, aunque el debate sobre la intervención americana en el conflicto empezaba a decantar la balanza de la opinión pública hacia un patriotismo beligerante al que también se opone el otro gran film alegórico del momento: *Civilización* (Civilization, Thomas H. Ince *et alii*, 1916)². Aunque la coyuntural neutralidad de los Estados Unidos obliga todavía a situar la acción de esta película en un reino imaginario, la alusión a la guerra real es meridiana, como también lo es su abierto redencionismo. En su segunda mitad, el propio Jesucristo vuelve a la tierra reencarnado en un conde que ha muerto desobedeciendo órdenes para proteger civiles inocentes, y que ha descendido a un Purgatorio en el que el film se delecta siguiendo una iconografía deudora de Gustave Doré. Cuando luego Cristo, como un *dickensiano* fantasma de las Navidades, se lleva al monarca responsable

de haber entrado en guerra a mostrarle las catástrofes que ha causado su cruzada, hasta provocar su arrepentimiento, *Civilización* ratifica el interés que desvelaban las alegorías mesiánicas en un momento en que la neutralidad americana permitía a sus creadores observar el camino autodestructivo de Europa desde el redencionismo religioso.

AMÉRICA EN GUERRA: EL MELODRAMA DE COMPENSACIÓN ROMÁNTICA

La entrada de América en el conflicto, en abril de 1917, obligó a convertir los alegatos en pura propaganda. Ello explica la ausencia de alegorías religiosas en *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, David Wark Griffith, 1918), obra que su director empieza a preparar por encargo del ejército inglés, pero que rueda cuando el presidente Wilson ya ha declarado la guerra (LENNING: 2011). La contradicción *griffithiana* (entre las servidumbres del encargo y su pasión *predicadora*) se hace, entonces, evidente: ¿cómo motivar en el público el deseo de combate y a la vez reflejar las condiciones miserables de la guerra en las trincheras? Según las fuentes diversas que lo han testimoniado, la visita que, antes de empezar el rodaje, Griffith hizo a los campos de batalla, le trastocó toda idea previa sobre cómo representar la acción. La mirada arquitectónica de Paul Virilio lo supo acotar, muchos años más tarde, al contraponer la mirada panorámica que suscita el dinámico plano general de la batalla en *El nacimiento de una nación* (una guerra que se puede captar todavía desde la perspectiva romántica de una representación *à plein air*) y el descubrimiento, *in situ*, de «un conflicto convertido en estático, donde la acción principal consiste, para millones de hombres, en arrastrarse por tierra escondiéndose durante meses, de años en algún caso como Verdún, en medio de la proliferación pavorosa de cementerios» (VIRILIO, 1984: 19).

Contra esta evidencia estructural, Griffith se obliga a una solución de compromiso: expresar

el horror general y, a la vez, imaginar plausibles soluciones particulares para los protagonistas de su película. La construcción de una trama romántica que pone en relación sentimental a un voluntario americano, Douglas (Robert Harron), y una joven de un pueblo francés, Mary (Lillian Gish), decanta la temporalidad del film hacia el feliz reencuentro final de la pareja, después de una serie de incidencias traumáticas que los han llevado a separarse cuando, a punto de celebrar su boda, el pueblo ha sido bombardeado por los alemanes, que han acabado con la familia de la chica. Miseria, incertidumbre, temor a la muerte de él, y un salvamento final donde Douglas vuelve para liberar a Mary de una ejecución inmediata, puntúan un film que bascula entre la plasmación nada reconfortante de las condiciones de vida en tiempo de guerra y una superación final de cualquier imaginario pesimista con el recurso a la elevación melodramática del héroe particular. Por un lado, son significativas las secuencias que muestran cómo una ciudad es destruida bajo el impacto de las bombas, o cómo mueren los civiles entre los escombros saqueados por los invasores. Por otro lado, la salvación de la pareja protagonista instala una promesa de triunfo desprovista de sentido trágico.

No será, pues, hasta la llegada de la paz, y con la perspectiva de la contemplación del campo de muertos dejado atrás, que el cine americano, sin necesidad de alimentar inútiles patriotismos, podrá definir un eventual territorio trágico para la reflexión dramática sobre el conflicto.

DESPUÉS DEL ARMISTICIO: LA ALEGORÍA TRÁGICA

Los padres de la protagonista de *Corazones del mundo* morían, debido al ataque de los invasores germánicos, en el primer tercio de la película. La dramaturgia de Griffith se orientaba, a partir de este mal trance inicial, hacia la plausible reconstrucción de la felicidad de los hijos. Por terrible

que sea, este es un ciclo natural, que el corazón de los hombres acepta, porque la circularidad del cambio generacional es abordada desde un punto de vista que mira siempre adelante. Si los padres mueren para que los hijos ocupen su lugar, el episodio macabro de la guerra puede encontrar formas dramáticas de compensación.

Cuando se cambia la organización redencionista del tiempo narrativo, entramos en el ámbito de la tragedia. Esto es lo que plantea la secuencia final de la adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (The Four Horsemen of the Apocalypse, Rex Ingram, 1921), situada en el inmenso cementerio del campo francés. En medio del laberinto de lápidas, el patriarca Marcelo Desnoyers (Josef Swickard) y su esposa Luisa (Bridgetta Clark) velan la tumba de su único heredero Julio (Rodolfo Valentino), mientras, en la vecina Alemania, sus parientes de sangre germánica, Karl von Hartrott (Alan Hale) y Elena (Mabel Van Buren) lloran la pérdida de Otto (Stuart Holmes), el último hijo que les quedaba con vida. Los dos primos, alistados en ejércitos opuestos, han muerto juntos, debido a la explosión de una granada caída en la trinchera donde la coherencia de un destino tajante los ha hecho coincidir.

EN LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS, LA CONTIENDA NO ESTÁ VISTA COMO LA SALVADORA DE LA MORAL, SINO COMO EL AGENTE TRÁGICO QUE IMPIDE SU TRANSGRESIÓN

En esta dramaturgia donde todo queda orientado hacia una geometría del desastre, la Historia actualiza la imagen de los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, asesinándose al pie de la muralla de *Los siete contra Tebas*. Marcelo y Karl, los dos cuñados que, después de haber heredado la fortuna de un terrateniente argentino, vuelven a Europa, en una decisión fatal que acabará comportando

que sus respectivos hijos mueran en la guerra, son, también, representantes contemporáneos de los viejos jefes destruidos por el destino en las tragedias griegas. Reflejar este sentimiento de desesperación final es uno de los retos que asume el director Rex Ingram a la hora de visualizar el campo de muertos donde los padres de Julio Desnoyers se enfrentan a la certeza de la muerte del hijo. Se trata de una visión levemente contrapicada, donde el cielo no se deja ver, mientras una montaña de cruces ocupa la superficie del plano. Imposible leer esta multiplicidad de cruces de forma optimista. Aquello que la imagen propicia es una desaparición del horizonte, un motivo visual que la iconografía americana ha asociado habitualmente a la esperanza (BALLÓ, 2000: 189-190). En una intuición lúcida del oscuro camino que tenía que emprender la historia inmediata, el futuro que dibuja el plano del cementerio contiene la premonición de nuevos episodios de violencia.

Que esta energía destructora esté encarnada visualmente por los jinetes del Apocalipsis permite la homología que acerca la figuración arquetípica de los caballeros bíblicos a la magnificencia alegórica de *Intolerancia*, con su famosa imagen de la Madre (Lillian Gish) meciendo la cuna de la Humanidad, y las Parcas hilando el destino en historias violentas que se repiten.

Esta inmersión cosmogónica viene facilitada por las capacidades intrínsecas de la materia fílmica a la hora de usar metafóricamente los accidentes meteorológicos. Uno de los rótulos de la película equipara la Historia a un torbellino que se desborda y otro dice que su vórtice «amenaza con engullir a toda Europa» mientras, en el fondo de la pantalla, se sobreimprimen imágenes agitadas de fuego y agua. El efecto de la sobreimpresión es, también, el de la metáfora del regreso cíclico de este huracán. Su uso recurrente para la invocación de la guerra permite acentuar la conciencia pesimista de unas instancias oscuras que precipitan una y otra vez a la humanidad a la catástrofe³.

Como ya sucedía en los finales alegóricos de Griffith, esta desolada percepción proyecta la imaginación hacia la promesa de una pacificación más allá de la Historia. El rótulo final de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es explícito: «La paz ha vuelto. Pero los cuatro jinetes continuarán trayendo destrucción al mundo, hasta que todo el odio desaparezca, y solo el amor reine en el corazón de los hombres». Una mirada a los imperativos judeo-cristianos de redención hace cristalizar, en esta solemnísimas clausura, aquella energía utópica que, en palabras de Stéphane Mosès (1997: 15), «se consagra en su totalidad –a modo de compensación– a ensoñaciones escatológicas, a la espera de la catástrofe final, para que de sus ruinas pueda surgir una humanidad nueva».

Dicho imperativo queda apuntado en la figura de Tchernoff (Nigel de Brulier), místico revolucionario ruso que, en la mencionada secuencia final, interpelado por el viejo Desnoyers sobre si conocía a su hijo Julio, abre sus brazos en cruz como acogiendo el resto de las tumbas, y responde escuetamente que «los conocía a todos». Pero si la imagen de Tchernoff remite a la de un Cristo hipotético, este no adopta ya la gestualidad serena de un líder que aviva la esperanza, como en *Civilización*, sino del dios derrotado, que ha de contentarse con velar la tumba de una hilera infinita de hijos muertos.

¿Qué papel juega, en un relato tan enmarcado por la conciencia de catástrofe comunitaria, la historia de amor prohibido entre Julio Desnoyers y la mujer casada, Marguerite (Alice Terry), sobre la que se sustentó, al fin y al cabo, buena parte del éxito del film? Los dos amantes no tienen, cuando inician su apasionada aventura, en el París anterior a la llegada de la guerra, el menor sentimiento de culpa. Julio no manifiesta mala conciencia por desatender el llamamiento militar, si el resultado es seguir compartiendo el amor. No es el deber patriótico el que acaba condicionando el alistamiento del héroe, sino el conflicto afectivo con su padre. Es para satisfacer el deseo de este que acaba in-

corporado a filas, permitiendo que el carácter trágico del relato se traslade al viejo, responsable de haber traído al hijo a una muerte que nunca será vista como un castigo a la aventura erótica. En la película de Ingram, no es la confianza en el poder expiatorio del sacrificio, sino una muerte inútil en el campo de batalla, la que obliga a Alice a aceptar la vida futura con un marido que, para más escarnio, ha quedado ciego debido a la guerra. En *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, la contienda no está vista como la salvadora de la moral, sino como el agente trágico que impide su transgresión.

LOS HAPPY TWENTY: DEL ROMANTICISMO PACIFISTA AL MELODRAMA TRIANGULAR EN CONTEXTO BÉLICO

Las tramas de amor ya no serán llevadas a extremo trágico en ninguna de las siguientes películas de guerra realizadas en Hollywood durante los años veinte. Tampoco el discurso alegórico de *Los cuatro jinetes del apocalipsis* se repetirá en las obras posteriores. La imparable tendencia de la producción al «dramatismo amable de los géneros evolucionados» (DEL AMO, 1945: 204) orienta la resolución de los guiones hacia una acomodaticia sutura de las heridas. Por más que se esté aludiendo a una catástrofe, las películas ya no se cierran con la visión de un campo de tumbas veladas por viejos estériles. Se trata de obras que siguen ayudando a explicar la deriva trágica de la Historia reciente. Pero no renuncian a algún tipo de cobijo romántico que oponga, a la desgracia colectiva de los caídos, la salvación particular de aquellos que vuelven. Por citar la más indiscutible obra maestra de este ciclo, solo hay que recordar *El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) donde, siguiendo el modelo de *Corazones del mundo*, un voluntario americano y la chica francesa que ha conocido se acabarán reencontrando en un final agrisado. La pierna amputada que oscurece su regreso del combate sirve como recordatorio de la felicidad que se

ha perdido en el camino, pero la imagen que cierra el film es mínimamente esperanzada.

Otros films del final de la década hacen, de determinadas muertes en el combate, dispositivos catárticos para la felicidad de los protagonistas. En muchas reelaboraciones romántico-idealistas de la guerra, se propone un esquema argumental eficaz: la rivalidad amorosa entre dos soldados enamorados de la misma chica⁴. El historiador Shlomo Sand ha visto en este motivo un tipo de conflicto que lleva inscrita la inevitable muerte final de uno de los rivales amorosos: «la muerte redentora inherente a toda guerra rehabilita la pareja eterna y deshace esta trinidad tan poco santa» (SAND, 2004: 88). He aquí una forma diáfana de discernir la eventual presencia de la muerte de la auténtica sustancia trágica.

Para acomodar la imaginería de la guerra a este romanticismo delicado, algunos films alejan al espectador de la visión infernal de las trincheras (un elemento que todavía es esencial en el pacifismo indiscutible de *El gran desfile*) a partir de una estrategia que hará fortuna a partir de *Alas* (Wings, William A. Wellman, 1927): la ubicación de la trama en las fuerzas aéreas, con la conversión de los personajes en héroes alados, a quienes la muerte (si se tercia) aporta la base expiatoria y sacrificial inherente al cine bélico propagandístico. Las historias particulares han prevalecido tan claramente sobre el protagonismo del espacio comunitario, que la necesidad de dar cuerpo figurativo a la catástrofe mundial ya no aparece como sustento dramático. La guerra es el contexto, pero no el texto.

Solo una película, con la entrada del sonoro, se plantea retomar una poética trágica en clave colectiva. Pero este film, *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930), no puede ya usar el transcendentalismo alegórico de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* para expresar el rostro más negro del conflicto. El realismo (exigencia colateral del incipiente sonoro) propicia, más bien, el descenso, sin retorno posible, al caos de sangre, sudor y barro.

LA EXCEPCIÓN DE 1930: UNA TRAGEDIA A RAS DE TIERRA

Películas como *Intolerancia*, *Civilización* o *Los cuatro jinetes del apocalipsis* habían enmarcado la imagen de la guerra en un contexto grandilocuente donde la historia humana se sometía a la totalidad de un *axis mundi* regido por instancias superiores. En la decantación del cine americano hacia las historias de amor con trasfondo bélico, el transcendentalismo metafísico se desvaneció, pero el precio a pagar fue la pérdida del antiguo carácter universalista. El gran reto que supuso *Sin novedad en el frente* para la cinematografía bélica consistía en seguir eludiendo la antigua cosmogonía verticalizante del *axis mundi*, sin renunciar a un espíritu sincrético que intentara comprimir la experiencia colectiva de la guerra en un único relato. Esto significaba, por un lado, desnuclarse de cualquier trama amorosa que incorporase particularidades folletinescas a una historia humana que aspiraba a representarlas todas. Y, por otro lado, proponer una poética realista del *aquí* y el *ahora* que no aludiera a mundos superiores. *Sin novedad en el frente* consiste en una sucesión imparables de secuencias traumáticas, construidas según una milimetrada idea de progreso pervertido, que instala al público en la certeza de que cada situación será, para los protagonistas, peor que la anterior.

La posibilidad de que el cine norteamericano realizara una película tan desesperanzada podría entenderse a partir de la constatación de que todos sus protagonistas son alemanes; que la catástrofe es soportable porque sus víctimas ocupan el recuerdo ya amortiguado del que fue el bando enemigo. Pero este es un punto de partida que el ilusionismo de la narrativa filmica deja en un lugar muy secundario. Instalando una convención que pronto sería habitual en el Hollywood sonoro, estos soldados germánicos hablan todo el rato en un perfecto inglés y la búsqueda de proximidad emotiva entre ellos y el público es idéntica a la que el cine americano aplicaba a otros films bélicos protagonizados por norteamericanos. El hecho de

que tanto el autor de la novela Erich Maria Remarque como el director del film Lewis Milestone hubieran combatido en las trincheras, justamente en los bandos opuestos, ayuda a entender la transversalidad antropológica que suscita el film, su capacidad expresiva para convertir el género humano, más allá de toda pertenencia nacional, en el depositario único de las afrentas de la guerra. *Sin novedad en el frente* no busca la acusación a un país enemigo (OCHLING, 1973; CHAMBERS II, 1994), sino el reconocimiento crítico de una conciencia de luto universal causado por la *hybris* de los nacionalismos militarizados.

La película de Milestone asume la dramaturgia canónica de todos los films de guerra creados por Hollywood: alistamiento, instrucción, espera y batalla, para acabar con un no tan frecuente apocalipsis privado a ras de tierra. *Sin novedad en el frente* no dibuja un marco contextual de vencedores y vencidos, ni documenta históricamente el devenir de los acontecimientos. Tiene bastante con centrar la mirada en la peripecia claustrofóbica de una pequeña unidad de soldados en una caída progresiva hacia la extinción total. No hay, esta vez, camino de vuelta, ni paliativo sentimental.

La radical economía expresiva con que el film va dando cuenta del derrumbe, comprende la dimensión figurativa de sus símbolos. A la grandeza alada de los jinetes apocalípticos de Rex Ingram se opone, en la secuencia final de *Sin novedad en el frente*, el vuelo minúsculo de una mariposa que la mano del soldado Paul (Lew Ayres) intenta atrapar sin ningún éxito, momentos antes de que una bala enemiga se lleve su vida.

Esta figuración minimalista del tiempo fugaz en la metáfora dinámica del insecto inaferrable, mientras el cadáver de Paul queda inerte en la trinchera que ha constituido el centro nuclear de la película, permite universalizar su peripecia trágica. Lo mismo sucede en el célebre momento en que un combatiente francés se esconde en la trinchera que ocupa Paul, y este se ve obligado a matarlo. En su convivencia con el cadáver, Paul ve una proyección

de su propio futuro inminente, y asume una prototípica situación del drama de guerra: el velatorio del enemigo muerto, el momento en que el cuerpo todavía vivo identifica en el vencido inerte la condición fatal que los hermana. El remordimiento de Paul no tiene regreso ni sirve a su salvación: no es tanto un hombre vivo que siente haber matado a un hermano, sino un inminente muerto que se sabe ya víctima de un despropósito que se cobrará, también, tarde o temprano, su propia vida.

CON LA PELÍCULA DE MILESTONE, EL HOLLYWOOD INSTITUCIONAL HUMANIZA, EXCEPCIONALMENTE, EL RECUERDO DE LOS VENCIDOS, EVIDENCIANDO SU CONDICIÓN DE MUERTOS INÚTILES

En la caída de telón de *Sin novedad en el frente*, las imágenes del ejército alejándose hacia el horizonte, sobreimpresas a las de un cementerio superpoblado de cruces son, de cuando en cuando, interrumpidas por los jóvenes rostros de los soldados que el público ha visto morir, girándose para mirar a cámara, sin que dicho artificio retórico nos pueda consolar con la idea de que su sacrificio sirvió de algo. Con la película de Milestone, el Hollywood institucional humaniza, excepcionalmente, el recuerdo de los vencidos, evidenciando su condición de muertos inútiles. En el incierto interludio de la paz de 1930, su rememoración constituye uno de los ensayos más radicales de depurada tragedia cinematográfica, sin idealismos redentores ni alegorías religiosas, que el Hollywood clásico se llegó a permitir en toda su historia. ■

NOTAS

- 1 La hipótesis de un Griffith «trágico» fue audazmente considerada, hace setenta años, por Antonio del Amo, en su intuitiva y muy singular *Historial universal del cine*: «Pero

ante todo, Griffith era algo más que el forjador de actores y el maestro de directores: era el creador del primer gran género serio del arte naciente –la tragedia» (1945: 204). También José Javier Marzal se ha referido al *fatum* en las obras de Griffith, incluyendo la guerra entre una de sus manifestaciones (MARZAL, 1998: 267).

- 2 A pesar de su atribución funcional a un único director, Thomas H. Ince, *Civilización* fue rodada por diferentes realizadores al servicio de la idea de Ince: Raymond B. West, Jay Hunt, Reginald Baker, J. Parker Red, Walter Edwards y David Hartford (LEUTRAT, 1997: 251).
- 3 Sobre el relieve cronosófico de la sobreimpresión en los primeros films históricos, véase BOSSENO, 1995: 56-57.
- 4 El esquema ya aparece formulado en el film francés *Yo acuso* (*J'accuse!*, Abel Gance, 1918), que, sin formar parte de nuestro campo de estudio, tuvo significativas influencias en los films americanos de postguerra.

O'LEARY, Liam (1993). *Rex Ingram: Master of the Silent Cinema*. Londres: British Film Institute.

OCHLING, Richard A. (1993). Germans in Hollywood Films, The changing Image, 1914-1939, *Film & History*, 3(2), 1-10.

SAND, Shlomo (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.

SIMMON, Scott (1993). *The Films of D. W. Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SMITH, Mathew Wilson (2008). American Walkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith and the Birth of Classical Cinema. *Modernism/Modernity*, 15(2), 221-242.

VIRILIO, Paul (1989). *War and Cinema: the Logistics of Perception*. Londres: Verso.

REFERENCIAS

BALLÓ, Jordi (2000). *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama.

BOSSENO, Christian-Marc (1995). La surimpression. *Cahiers du cinéma, hors-série n° 11H: Le siècle du cinéma*, 56-57.

CHAMBERS II, John Whiteclay (1994). *All Quiet on the Western Front* (1930): The Antiwar Film and the Image of the First World War. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 14(4), 377-412.

DEL AMO, Antonio (1945). *Historia Universal del cine*. Madrid: Plus Ultra.

LENNING, Arthur (2011). Hearts of the World, *Film History, an International Journal*, 23(4), 428-458.

— (2005). The Mother and the Law. *Film History, an International Journal*, 17, 4, 405-431.

LEUTRAT, Jean-Louis (1997). El cine bélico. En J. TALENS y S. ZUNZUNEGUI (coords.), *Historia Universal del Cine*, vol. IV. América (1915-1928). Madrid: Cátedra.

MAFFESSOLI, Michel (2003). *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. París: La Table Ronde.

MARZAL, José Javier (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

ALEGORÍA, REDENCIONISMO Y TENTACIÓN TRÁGICA EN EL CINE DE HOLLYWOOD ANTE LA GRAN GUERRA (1915-1930)

Resumen

El artículo rastrea los usos intuitivos de una estética alegórica –y la tentación trágica que la traspasó– en algunas producciones hollywoodienses nacidas durante la Primera Guerra Mundial y los inmediatos años veinte. La alusión alegórica a la guerra, en clave pacifista y religiosa, se produce ya en los finales de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, y se manifiesta plenamente en *Civilización*. La entrada del país en el conflicto revierte en un romanticismo de trama amorosa no exento de connotaciones trágicas (*Corazones del mundo*), aunque será con el armisticio cuando la alegoría trágica llegará a su extremo en *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. La recuperación del romanticismo de trama amorosa cada vez más evasivo durante los años veinte será replicada, en 1930, con una tragedia realista, sin asomo de transcendentalismo alegórico: *Sin novedad en el frente*.

Palabras clave

Primera Guerra Mundial; tragedia; alegoría; Griffith; Ince; *Corazones del mundo*; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; *Sin novedad en el frente*.

Autor

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor titular de Narrativa Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y coordinador del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) del Departamento de Comunicación de dicha universidad. Entre sus libros destacan *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) y *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (2015). Contacto: xavier.perez@upf.edu.

Referencia de este artículo

PÉREZ, Xavier (2016). Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 37-45.

ALLEGORY, REDEMPTIONISM AND TRAGIC TEMPTATION IN HOLLYWOOD FILMS IN RESPONSE TO THE GREAT WAR (1915-1930)

Abstract

The article traces the intuitive uses of an allegorical aesthetic – and the tragic temptation with which it was imbued – in a few Hollywood productions made during the First World War and in the 1920s. Allegorical allusions to the war, with religious and pacifist overtones, can be found in the ending to *The Birth of a Nation* and in *Intolerance*, finding full expression in *Civilization*. The country's entry into the conflict led to the recourse to the romanticism of the love-story plot, albeit with tragic connotations (*Hearts of the World*), but it would not be until after the armistice that the tragic allegory would reach its peak, in *The Four Horsemen of the Apocalypse*. The recovery of the increasingly elusive romanticism of the love story in the twenties would be challenged in 1930, with a realist tragedy without a hint of allegorical transcendentalism: *All Quiet on the Western Front*.

Key words

First World War, Tragedy, Allegory, Griffith, Ince, *Hearts of the World*, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, *All Quiet on the Western Front*.

Author

Xavier Pérez (b. Barcelona, 1962) is Professor in Audiovisual Narrative at Universitat Pompeu Fabra and coordinator of the Department of Communication's Centre for Aesthetic Research on Audiovisual Media at the UPF. The books he has authored include *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) and *El mundo, un escenario. Shakespeare, el guionista invisible* (2015).

Article reference

PÉREZ, Xavier (2016). Allegory, Redemptionism and Tragic Temptation in the Great War Hollywood Films (1915-1930). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 37-45.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

AHORA **TAMBIÉN** EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- ✂ Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- ✂ Comparta textos en las redes sociales
- ✂ Guarde los recortes de lo que le interesa
- ✂ Lea o escuche los textos
- ✂ Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (**Caimán Cuadernos de Cine**) se pueden comprar a través de nuestra web: www.caimanediciones.es
Año 2011: en nuestra web y en ARCE



SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99
euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:



EL IMAGINARIO BÉLICO A TRAVÉS DE LOS CARTELES DEL CINE NORTEAMERICANO ENTRE 1914 Y 1918

LAURA GONZÁLEZ DÍEZ

BELÉN PUEBLA MARTÍNEZ

PABLO R. PRIETO DÁVILA

I. INTRODUCCIÓN

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, el cine tenía una andadura de solo dos décadas y estaba inmerso en una fase decisiva de transformaciones técnicas, industriales y estéticas. Fue la primera vez que una guerra y sus atrocidades fueron filmadas, bien a modo de películas de propaganda, de ficción, documentales o noticiarios, lo que conllevó un considerable incremento de la producción cinematográfica. Actualmente, la mayor parte de esta producción ya no existe: se cifra en torno al 80% el porcentaje de películas filmadas entre 1914 y 1918 que han desaparecido (CULTURARTS IVAC). Y aún es menor el número de carteles que ha llegado hasta nosotros.

El objetivo del presente artículo es ofrecer una aproximación a los carteles de las principales películas filmadas en Estados Unidos en este período y que tienen a la guerra, en su enfoque más general, como protagonista, bien fueran de carácter bélico

o pacifista. El estudio nos permitirá determinar si existió una gráfica de la guerra que permitiera la construcción de un imaginario bélico, manifestado a través de una serie de carteles cinematográficos seleccionados a modo de ejemplo.

Desde la aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX el cartel ha sido uno de sus principales aliados, convirtiéndose en un compañero inseparable esencial para la promoción de las películas que, como cualquier otro producto, están destinadas a ser consumidas por un público objetivo. Los carteles cinematográficos tienen, por tanto, un claro componente publicitario y comercial.

El cartel de cine responde a una doble naturaleza, ya que es al mismo tiempo un medio de comunicación y un instrumento de persuasión, que «al mismo tiempo, informa (título, actores, director, etc.) y persuade (“Star System”, géneros, productoras, etc.)» (GÓMEZ PÉREZ, 2002: 203). Podemos encontrar en él dos lecturas, una denotativa —informativa— y otra connotativa —persuasiva—.

En esta línea se pronuncia Enel (1977: 16) cuando afirma que «el cartel no debe ser solo argumental, sino sobre todo sugestivo e insinuante. Combina en el seno de una misma configuración símbolos intencionales que constituyen el enunciado de la denotación: representación del producto, sus funciones, sus cualidades... y símbolos interpretativos que constituyen el enunciado de la connotación». Ruiz Melendreras (1985: 30) incide en esta idea cuando señala que la imagen contenida en los carteles responde a dos niveles: «uno, de carácter semántico, denotativo, explicitado muchas veces con ayuda de un texto que permita la interpretación adecuada del otro nivel, el estético o connotativo». Mientras que el nivel semántico aporta la información relativa a la película, el estético se encarga de captar la atención del receptor y, en el caso de la muestra que nos ocupa, de contribuir a la creación de un imaginario bélico que ha perdurado en el tiempo. En líneas generales, en los carteles cinematográficos de la Primera Guerra Mundial predominó más la eficacia comunicativa y propagandística que la calidad artística.

EN LOS CARTELES CINEMATOGRÁFICOS DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL PREDOMINÓ MÁS LA EFICACIA COMUNICATIVA Y PROPAGANDÍSTICA QUE LA CALIDAD

Esta vertiente persuasora fue especialmente evidente durante la contienda, un momento histórico en el que el cine se erigió en una verdadera arma propagandística, como también lo fueron los carteles que promocionaban las películas. Como señala Vaccaro (2008: 920), «los cines se convirtieron en un escaparate patriótico» de primera magnitud; de hecho, muchas salas de proyección estaban adornadas con banderas estadounidenses de forma profusa cuando se exhi-

bían las películas oficiales de guerra rodadas por el Comité de Información Pública o CPI (Committee on Public Information). Dicho comité se sirvió de los carteles, entre otros medios, para conseguir el apoyo a la guerra por parte de la opinión pública.

Los carteles de cine durante este período pueden considerarse «elementos de juicio enormemente valiosos, porque permiten reconstruir la imagen que ofrecía de sí misma tal o cual obra, y el contexto con el que se presentaba ante su público natural» (SÁNCHEZ, 1997: 12). El cartel, más que ninguna otra manifestación artística, tiene la doble faceta de ejercer un impacto en la sociedad, al tiempo que la refleja (TABUENCA, 2009: 28). En el análisis de un medio de masas como es el cartel no se pueden separar los aspectos formales de las realidades políticas y sociales en las que ese medio se desarrolla y manifiesta y esto era así también durante la etapa de la Gran Guerra.

Enzensberger consideraba que los carteles formaban parte de lo que él denominaba «industria elaboradora de la conciencia» (VV. AA., 2007: 17) pues este tipo de soporte gráfico permitía modificar las creencias del espectador sobre el mundo que le rodeaba. Para Coronado e Hijón (2002: 21), «bajo la función primordial de refuerzo del propio sistema publicitario, el cartel contribuirá también a modificar las creencias del individuo [...] apareciendo de manera latente una segunda función igualmente importante como es su función social, y el aporte cultural que su imagen ha supuesto para la sociedad en su conjunto [...] El cartel puede alcanzar a modificar nuestra percepción ya no solo del producto o del mensaje anunciado sino además de la concepción que llegamos a configurarnos de nuestra sociedad y de nosotros mismos».

La Primera Guerra Mundial supuso para el cartel la entrada en la parcela de la movilización de conciencias, tendencia a la que no escapó el cartel de cine, en muchos de los cuales era evidente la exaltación de la patria y del combatiente como héroe.

2. ESTADOS UNIDOS EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Inicialmente Estados Unidos vive ajeno a la Primera Guerra Mundial hasta el extremo de que los periódicos estadounidenses se refieren a ella como la «Guerra Europea».

El primer cambio en la relación de Estados Unidos con la IGM vendría marcado por el hundimiento del Lusitania, el 7 de mayo de 1915. El Lusitania era un transatlántico británico concebido para el traslado de personas y mercancías que unía de forma regular Estados Unidos y el Reino Unido, pero su diseño le permitía también convertirse en crucero auxiliar armado. Cuando fue torpedeado y hundido por un submarino alemán, que provocó la muerte de 1.198 personas, 123 de ellas estadounidenses, puso a la opinión pública norteamericana en contra de los alemanes y acercó la posibilidad de la entrada en la guerra.

El presidente Wilson trató de mantener la neutralidad de Estados Unidos. Pero dos iniciativas alemanas terminarían con esta neutralidad y desembocarían en la declaración de guerra de Estados Unidos contra Alemania el 6 de abril de 1917. Por un lado, la decisión de Alemania de retomar, en ese mismo año, la guerra submarina sin restricciones, atacando y hundiendo sin previo aviso mercantes británicos y estadounidenses. Por otro lado, la oferta alemana de alianza y ayuda a México en el caso de que Estados Unidos declarara la guerra a Alemania, a través del famoso telegrama Zimmermann. El telegrama fue interceptado y decodificado por la inteligencia británica y, al hacerse público, inclinó la opinión pública estadounidense a favor de la declaración de guerra contra Alemania.

Como señala Brunetta (2011: 234), «Estados Unidos declara la guerra a Alemania en abril de 1917, pero la participación material de sus tropas en el conflicto no comenzará hasta más de un año después. En el período comprendido entre 1914 y la intervención propiamente dicha, Estados Uni-

dos —dada la naturaleza multiétnica de su población y su neutralidad declarada— es el escenario de una verdadera guerra mediática entre la propaganda alemana y la inglesa, en la que el cine tuvo un papel predominante».

Consciente del origen multiétnico de la población estadounidense, y de las diferentes opiniones respecto de la intervención en la guerra por parte de los distintos grupos de opinión por razón de origen, religión, opción política e, incluso, norte y sur, Wilson crea el CPI, también conocido como Comité Creel en referencia a su director, George Creel. El CPI fue la mayor maquinaria de propaganda puesta en marcha hasta la fecha y tuvo como objetivo influir en la opinión pública estadounidense a favor de la intervención. El CPI empleó todos los medios a su alcance, también el cine. Y contribuyó, a través de tres películas, a establecer el lenguaje del cine bélico de propaganda dirigido a la retaguardia y a la propia opinión pública.

3. ANÁLISIS DENOTATIVO DE LOS CARTELES DEL CINE BÉLICO ESTADOUNIDENSE

Como se muestra a continuación, el cine de tema bélico estadounidense producido entre 1914 y 1918 y sus carteles acompañan y, a veces, forman parte de la evolución de la relación de Estados Unidos con la IGM.

Se pueden distinguir dos períodos: el anterior a la entrada en la contienda (1914-1916) y el cine producido tras la declaración de guerra a Alemania (1917-1918). A su vez, en el segundo período, es obligado distinguir entre el cine producido por el CPI, al que denominaremos oficialista, del cine comercial.

3.1 Período 1914-1916: cine bélico historicista y pacifista

En los ejemplos que se muestran a continuación se puede observar la evolución de la relación de Estados Unidos con la contienda mundial antes de su intervención en la misma.



Figura 1

Los carteles de las dos primeras películas, ambas de 1915, aunque contribuyen a la construcción de la imagen del héroe —o heroína—, emplean una imagería medievalista europea que nada tiene que ver con IGM. Sin embargo, las dos siguientes, de 1916, aunque no se ambientan en la IGM, ya presentan opinión sobre la misma. Son posteriores al hundimiento del Lusitania, y contribuyen a la creación de otro tipo de imagen respecto de la guerra, la de los valores que justifican por qué se lucha: sean los valores propios que se defienden —la paz, el hogar, la familia— o contra los que se combate, las atrocidades que comete el enemigo.

En *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915), el cartel muestra a un miembro de Ku Klux Klan como héroe libertador. La composición dinámica en diagonal de un miembro del Klan sobre un caballo rampante, visto en contrapicado sobre un fondo de cielo azul, domina el cartel. La simbología completa el mensaje: una cruz en llamas en la mano derecha del «libertador» y hasta cuatro veces el símbolo del Klan en la ropa del caballo y el caballero. El título de la película, y destacado en segundo lugar el nombre del director, en texto con serifa y al pie, completan la composición. El retrato ecuestre es un icono reconocible para representar a los libertadores, a los padres de la patria, o de exaltación de los líderes de una nación, empleado aquí de forma

evidente en conjunción con el título de la película. La inspiración medievalista, templaria, de la imagería de Ku Klux Klan se ve reflejada en el propio cartel.

La película *Juana de Arco* (*Joan the Woman*, Cecil B. DeMille, 1915) sí hace referencia argumental a la I Guerra Mundial, pero es a través de un soldado británico que en ella participa y que, la noche anterior a una misión suicida, tiene una visión de la vida de Juana de Arco. Así, las referencias tanto narrativas como en el propio cartel siguen siendo las de un medievalismo europeo idealizado.

El cartel, con una composición clásica cuasi-simétrica en la que la espada forma el eje, muestra la evolución de Juana de Arco de campesina a heroína. El primer plano, a la derecha de la composición, representa al fantasma de Juana de Arco que se aparece en la película al soldado, dotada de todos los atributos de la heroína guerrera: brillante armadura, capa, yelmo, de rodillas y mirando a lo alto a la empuñadura de la espada.

De los horrores de la guerra no hay referencia, solo la exaltación de la figura de la heroína. Y muestra también la exaltación de la actriz protagonista: en el texto, al pie, destaca en mayor cuerpo el nombre de la actriz que el título de la película, y estos por encima de los del director y el productor.

Figura 2



Civilización (Civilization, Reginald Barker, Thomas H. Ince, Raymond B. West, 1916) es una película pacifista. Narra la historia del comandante de un submarino que rechaza cumplir la orden de hundir un barco civil que supuestamente lleva armamento para el país enemigo del imaginario reino de Wredpryd. El paralelismo con la historia del hundimiento del Lusitania es evidente.

La imagen que domina el cartel juega con los contrastes para aportar dramatismo. Contraste en lo compositivo a través de una escena narrativamente estática —un soldado arrodillado que parece recibir la bendición de una anciana— pero compositivamente dinámica por el cruce de la diagonal principal —formada por las cabezas, mano bendiciendo y cuerpo del soldado— y la diagonal secundaria —el fusil con bayoneta que porta el soldado—. Y contraste en lo cromático y la luz, con un dominio de los colores cálidos y fuertemente iluminados de las figuras humanas de primer plano frente a un fondo que apenas sugiere un hogar que se funde en profundos negros.

El texto cobra importancia en el cartel no solo por el tamaño y el dinamismo compositivo

del título, sino por los varios textos de apoyo, especialmente los que se destacan en amarillo, que enmarcan la intención de la película a través de palabras como «Paz», «Épica», «Humanidad», «Madres» y «Muertos».

Intolerancia (Intolerance, David W. Griffith, 1916), si bien no es una película que trate directamente el tema de la guerra, sí es una película especialmente relevante por su mensaje pacifista a un año de que Estados Unidos entrara en la contienda mundial. A través de cuatro relatos enmarcados en diferentes momentos de la historia, alternadas con el relato de una mujer injustamente separada de su hijo y de su marido, Griffith denuncia las injusticias de la intolerancia. El dramatismo del cartel es precursor de los que expondrá el cine comercial estando ya Estados Unidos en guerra, en su vertiente que incide en mostrar las atrocidades que comete el enemigo. Una mujer aterrorizada sujeta a su hijo en brazos en gesto protector frente a una mano amenazadora y grotescamente deformada. El juego con el color y el claroscuro contribuyen fuertemente al dramatismo de la escena: cálidos saturados en primer plano, fríos oscuros y

Figura 3



negros de fondo. El texto calado, que destaca casi por igual el nombre del director y el título de la película, simplemente enmarca la imagen central dominante.

3.2 Período 1917-1918: cine oficialista (CPI)

El CPI produjo tres películas documentales en un cortísimo período de tiempo. Todas se estrenaron en 1918: la primera, *Pershing's Crusaders* (Herbert C. Hoagland), en mayo; *America's Answer* (Edwin F. Flenn) en julio; y *Under Four Flags* (S. L. Rotha-fel) en noviembre.

Hay una clara evolución narrativa en los tres carteles. El primero muestra la llegada del héroe; el segundo, el avance de las tropas —aún solo estadounidenses—; el tercero, la exaltación del ataque junto a los aliados. Casi podrían ser planos de una misma narración: las tropas formadas en cuadro antes de la batalla, el avance y la batalla propiamente dicha.

Cada uno de los tres carteles establecerá un modelo a seguir para el cartel de cine bélico.

El cartel de *Pershing's Crusaders* representa la exaltación del héroe, por primera vez nombrado de forma explícita en una persona real: el general Pershing, al que se muestra en primer plano a caballo frente a sus tropas y en ligero contrapicado para mayor dominio de la situación. La simbología que le acompaña es a la vez evidente, explícita y eficaz: una gran bandera estadounidense y dos cruzados a modo de espíritus que inspiran el sentido libertador. El texto del cartel no deja lugar a dudas: el título, calado y en tipografía de gran cuerpo, blanco y puro, nombra a los cruzados de Pershing. Y en menor cuerpo se explicita el origen del film, auspiciado por el gobierno de los Estados Unidos como la primera película americana oficial de la guerra.

El cartel de *America's Answer* también se convertirá en un prototipo de imagen para el cartel de película bélica. Muestra a las tropas avanzando, en vista lateral, a contraluz y portando una gran bandera. Contribuyen al carácter épico de la ima-

gen el fondo amarillo, color excitante a modo de amanecer o atardecer, y el avance esforzado de las tropas en un terreno complicado bajo las explosiones. Y domina, en este caso en la parte superior del cartel, el texto en caja alta y gran cuerpo, en rojo con borde azul y blanco —los colores de la bandera de Estados Unidos—: la palabra «América» y la razón de la acción, «respuesta».

Finalmente, el cartel de *Under Four Flags* combina elementos de los anteriores: vista frontal, contrapicado y avance de tropas, pero de una forma nueva. Cuatro soldados, ataviados con elementos y uniformes característicos para hacerlos reconocibles de sus países de origen, avanzan hacia el espectador. Al fondo, las explosiones de la batalla que ya va quedando detrás, están triunfando. Y al pie, como en el primer cartel, con tipografía en blanco sobre fondo negro y ocupando un tercio de la composición, el título que hace evidente el mensaje: «Bajo cuatro banderas». Curiosamente, la imagen no muestra las banderas; la única referencia en imagen a estas es el pequeño elemento gráfico a la izquierda de la A. El resto del texto de apoyo sigue explicitando el origen de la película: es una película oficialista del CPI.

3.3 Período 1917-1918: cine comercial

Dentro de esta tercera vertiente abordamos los carteles de las películas estrenadas entre 1917 y 1918 que tenían el trasfondo de la Gran Guerra como protagonista, pero con un marcado carácter comercial. Fueron bien acogidas aquellas películas que incitaban al alistamiento de los hombres y a la contribución de las mujeres en la guerra. También destacaron los films en los que los protagonistas masculinos se convertían en ciudadanos heroicos norteamericanos que mostraban su lealtad a la patria y la bandera.

The Pride of New York (Raoul Walsh, 1917) pertenece al grupo de películas centradas en un ciudadano heroico. En su cartel, observamos al protagonista en acción disparando recio, poderoso, erguido y en el que se muestra el armamento



Figura 4

utilizado en la batalla en lugar de la destrucción provocada en el conflicto bélico o la indefensión de los humanos. Una vez más el protagonismo recae en la ilustración, quedando el texto relegado a la base del cartel, compuesto con mayúsculas de palo seco que indican el nombre de la película, la productora y sus protagonistas, estos últimos en una tipografía de mayor cuerpo. El tono amarillo dominante refuerza el carácter enérgico de la acción representada y se asocia con la fuerza y el orgullo del soldado.

En esta línea nos encontramos también con la propuesta gráfica para *Over the Top* (Wilfrid North, 1918), donde destaca la calidez y energía de los colores empleados, que reflejan el calor en el frente provocado por la pólvora. El cartel presenta a un soldado heroico avanzando al frente bayoneta en mano, y su estructura responde al mismo patrón que el anterior: un dominio absoluto de la ilustración sobre el texto, situándose este en la parte inferior, calado en la imagen para no restar protagonismo a esta.

En los últimos meses de la Primera Guerra Mundial se estrenaron dos películas que se convirtieron en las más populares de la guerra: *Corazones del mundo* (Hearts of the world), de Griffith y *Armas al hombro* (Shoulder Arms!) de Chaplin, ambas de 1918 y que suponían una continuación de la

estela marcada por *To Hell with the Kaiser* (George Irving, 1918), cuyo cartel reflejaba ya la identificación de los alemanes, representados en la figura del Kaiser, con auténticos demonios. También se podía observar en él la tendencia gráfica a representar con bigote al enemigo prusiano. La combinación de colores reforzaba el carácter agresivo del mismo.

Corazones del mundo fue considerada como el paradigma del cine de propaganda que se inició para apoyar la intervención en la guerra. El público acogió de forma excepcional la película, ya que estaba ávido de historias patrióticas. En los dos carteles que publicitaban el film, y que reproducen escenas de la película, se presentaba a los alemanes como unos bárbaros capaces de las mayores atrocidades, aniquiladores de la familia, la armonía y felicidad. En las dos versiones del cartel de la película se observan escenas violentas protagonizadas por el enemigo alemán,

SE PRESENTABA A LOS ALEMANES COMO UNOS BÁRBAROS CAPACES DE LAS MAYORES ATROCIDADES, ANIQUILADORES DE LA FAMILIA, LA ARMONÍA Y FELICIDAD

representado siempre con grandes bigotes y rudeza en su rostro. La ilustración es la protagonista absoluta quedando relegado el texto a un segundo plano en la zona inferior, centrado en ambos casos y en mayúsculas de color claro. Ambos incorporan una paleta de colores recesiva y apagada que refuerza el carácter sombrío de las escenas representadas.

Armas al hombro fue una película crítica con la guerra, al tiempo que conmovedora, en la que se mezclaba pacifismo y belicismo. En ella se ridiculizó a los prototipos militares prusianos y, a su vez, se aceptaban algunos aspectos de la lógica militar. Brunetta (2011: 246) afirma que «en el panorama



Figura 5

del cine de guerra norteamericano, *Armas al hombre* muestra que, al margen de la aceptación del deber militar del estadounidense en la base de la pirámide social, existe, sobre todo, la aspiración a la paz. En este sentido, Chaplin triunfa donde Griffith ha fallado e interpreta de la mejor forma posible la voluntad del Gobierno y de la nación estadounidense que, aun vistiendo el uniforme, no tiene ninguna simpatía por el espíritu marcial y

guerrero, y se declara lista en cualquier ocasión para una solución humanitaria de los conflictos de los pueblos».

En las dos versiones del cartel de la película podemos observar a Chaplin vestido de soldado, empuñando el arma y con casco militar. Ambos se basan en una ilustración sobre la que se coloca, al pie y en rojo, el texto con el título de la película y el nombre del protagonista, pero sin apenas inter-

ferir en la parte icónica para que esta se recuerde sin problema. El texto queda reducido al mínimo con el fin de que todo el impacto resida en la imagen. El resultado es una atmósfera cálida a pesar de la presencia del arma, la cual contrasta con la sonrisa y la pose desenfadada del actor.

A ellas se suma *Heart of humanity*, una película de 1918, dirigida por Allen Holubar, y que narra la historia de una familia separada por la Gran Guerra. La protagonista es una mujer estadounidense, aterrorizada por los estragos de la contienda, y que se convierte en enfermera destinada en el extranjero. El cartel de la película contrasta con la dureza del film. El protagonista del mismo es un gran corazón rojo tras la foto silueteada de la protagonista que, por otro lado, se lleva la mano al corazón. La ilustración del ángel que flanquea el título dulcifica el tono de la apuesta gráfica realizada, a lo que contribuye también la tipografía elegante y femenina empleada, poco habitual en este período. El resultado es un cartel almibarado, muy femenino, que contrasta con la brutalidad de la contienda y en el que no aparece ningún elemento asociado al belicismo.

4. CONCLUSIONES

Los carteles que representaban las películas realizadas en Estados Unidos de 1914 a 1918 reflejaban el carácter del film, bien a través de las imágenes —casi siempre ilustraciones o dibujos—, bien a través de los rótulos y las frases publicitarias que estaban contenidas en ellos. También los colores se convirtieron en un lenguaje de primer nivel para determinar la creación de una atmósfera determinada, así como la composición realista o simbólica en ellos representada.

Los carteles de películas sobre la guerra o de carácter bélico utilizaban unos códigos en los que predominaban imágenes de carácter patriótico, que exaltaban la moral. Recurrían a clichés generalizados sobre los conflictos bélicos: la tropa avanzando, la bandera... Sitúan en primer plano

al héroe, representado en la figura del soldado y cuya misión era proteger a los más débiles. Los carteles de las películas oficiales del Comité de Guerra representan a soldados que luchaban por la defensa de la libertad y la justicia.

Los carteles de películas que trataban el tema de la Gran Guerra, pero que no tenían carácter bélico, empleaban unos códigos en los que primaba la ternura, la compasión, con una figuración convencional que permitía llegar a un público mayoritario y que presentaba estereotipos y emociones como el amor familiar o el amor a la patria.

En ambos casos se imponían las imágenes figurativas, ya que estas estaban más asentadas en un público mayoritario, y reflejaban valores significativos del relato narrado en la película. Eran claramente reconocibles, con colores planos y tipografías que, en muchos casos, estaban rotuladas a mano.

Los carteles que aunaban texto e imagen fueron los más habituales, por encima de los que se basaban solo en ilustraciones o en tipografía, debido a que la interacción de ambos elementos posibilitaba una comunicación más eficaz del mensaje ya que evitaban cualquier posible ambigüedad de las imágenes. No obstante, en ellos la imagen era el elemento principal, y el título el componente textual más evidente. Los textos eran muy cortos, se reducían al mínimo, todo quedaba en manos de las ilustraciones. En las primeras décadas de vida del cine era difícil encontrar carteles donde hubiera más información tipográfica que el título de la película. Posteriormente, comenzó a rotularse el nombre de intérpretes, directores y productoras, imprimiendo un carácter de «marca» a las películas. Poco a poco empezaron a incorporarse frases publicitarias en el interior de los carteles.

En líneas generales, el texto se ubicaba al ancho del cartel. El título solía aparecer en el tercio inferior del mismo, aunque también podíamos encontrarlo en el tercio superior. El título de la película solía aparecer en mayor tamaño, aunque tras el establecimiento del «star system» será fácil en-

contrar carteles donde el nombre del actor tenga un tamaño superior.

Existía también una tendencia hacia el uso de los caracteres en mayúscula frente a las minúsculas, la letra impresa frente a la manuscrita y las letras de palo seco frente a las romanas. No obstante, cualquier letra podía ser utilizada en el cartel cinematográfico, siempre y cuando respondiera a las necesidades persuasivas y comunicativas perseguidas.

En cuanto al componente cromático, en líneas generales, y con contadas excepciones, la paleta de colores dominante era recesiva y apagada, buscando la creación de una atmósfera tenebrosa que se asociara a la barbarie originada por el conflicto. Los colores cálidos se usan para generar contraste o exaltación dramática.

El grafismo de estos carteles buscaba sobre todo impactar, utilizando imágenes dominantes que permitieran al espectador recordar mucho mejor la película a pesar de que la exposición al mismo fuera reducida. Así, el objetivo principal del cartel era «dejar una huella eficaz que sirviera para recordar fácilmente al producto, e impregnar en él una serie de valores inconscientes que ayudaran a la función persuasiva» (GÓMEZ, 2002: 214); en el caso que nos ocupa, esos valores inconscientes fueron, de un lado, la ternura, el amor a la patria, el amor familiar y, de otro, la valentía, el patriotismo, el heroísmo, el rechazo a los teutones, etc., lo que permitió la creación de un imaginario bélico que se consolidaría décadas después en la Segunda Guerra Mundial. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

REFERENCIAS

- BRUNETTA, Gian Piero (2011). *Historia Mundial del Cine (I): Estados Unidos*. Madrid: Akal.
- CORONADO E HIJÓN, Diego (2002). *La metáfora del espejo: teoría e historia del cartel publicitario*. Sevilla: Alfar.
- ENEL, Françoise (1977). *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- GÓMEZ PÉREZ, Francisco Javier (2002). La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión. *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, 203-216.
- CULTURARTS IVAC. *EFG1914 European Film Gateway. El cine y la I Guerra Mundial*. Valencia: Generalitat Valenciana. Recuperado de <http://ivac.gva.es/efg1914/index.php/que-es-efg1914/el-cine-y-la-i-guerra-mundial>.
- RUIZ MELENDERAS, Emeterio (1985). *100 años de cartel español*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto (1997). *El cartel de cine: arte y color*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- TABUENCA BENGUA, María (2009). *Evolución histórico-artística del universo posmoderno de Almodóvar. La cartelística de su obra*. Madrid: Universidad CEU San Pablo.
- VACCARO, Juan (2008). Hollywood va a la guerra: la primera Guerra Mundial y el cine estadounidense (1917-1918). *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III; Instituto de Cultura y Tecnología.
- VV. AA. (2007). *100 pósters para un siglo*. Vigo: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

EL IMAGINARIO BÉLICO A TRAVÉS DE LOS CARTELES DEL CINE NORTEAMERICANO ENTRE 1914 Y 1918

Resumen

El objetivo del presente artículo es ofrecer una aproximación a los carteles de las principales películas filmadas en Estados Unidos durante el periodo en el que transcurre la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y que tienen como tema principal cualquier tipo de conflicto bélico. El estudio nos permite determinar la existencia de una gráfica específica de la guerra, la cual permitió la construcción de un imaginario bélico, manifestado a través de una serie de carteles cinematográficos seleccionados a modo de ejemplo. Durante este periodo el cine realizado y estrenado en Estados Unidos presenta una triple vertiente: de un lado tendríamos el cine bélico historicista, de otro el cine bélico oficialista y, finalmente, el cine comercial, que presenta un carácter más pacifista. En las tres corrientes el cartel cinematográfico desempeñó un papel esencial, no solo desde el punto de vista comercial, sino también en la creación de discurso intencionado, de carácter denotativo, ya fuera de índole social, política o incluso filosófica.

Palabras clave

Cartel cinematográfico; Primera Guerra Mundial; imaginario bélico; CPI; Comité de Información Pública; cine pacifista; cine oficialista.

Autores

Laura González Díez (Madrid, 1968) es profesora agregada de Diseño Periodístico en la Universidad CEU San Pablo. Autora de *Principios de diseño periodístico y 30 años de diseño periodístico en España*, ha publicado artículos sobre tipografía y diseño gráfico en revistas españolas como *Revista Latina de Comunicación Social*, *Icono 14*, *Doxa* o *Fonseca*, *Journal of Communication*. Es IP del grupo ICOIDI. Contacto: design@ceu.es.

Belén Puebla Martínez (Madrid, 1972) es profesora visitante de la Universidad Rey Juan Carlos. Doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos. Licenciada en Periodismo y en Comunicación Audiovisual. Es directora del grupo de investigación Visual. Investigando la comunicación en España, grupo multidisciplinar de jóvenes investigadores. Autora de libros como *Ficcioneando. Series de televisión a la española*. Contacto: belen.puebla@urjc.es.

Pablo R. Prieto Dávila (Madrid, 1972) es arquitecto y profesor contratado doctor de Comunicación Gráfica en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Ha publicado diversos artículos

THE IMAGINARY OF WAR AS DEPICTED IN AMERICAN FILM POSTERS FROM 1914 TO 1918

Abstract

The objective of this article is to offer an analysis of the posters for the most prominent movies filmed in the United States during the First World War (1914-1918) that have any kind of military conflict as their main theme. This analysis will make it possible to identify the existence of a particular graphic style associated with military conflict that contributed to the construction of an imaginary of war, expressed in a series of film posters that exemplify that style. The films produced and released in the United States during this period can be divided into three main categories: historical war films; government war films; and commercial pictures, generally characterised by a more pacifist message. For all three categories film posters played a key role, not only from a commercial point of view, but also in the creation of an intentional denotative discourse, whether social, political or even philosophical.

Key words

Film poster; First World War; Imaginary of war; CPI; Committee on Public Information; Pacifist films; Government films.

Authors

Laura González Díez (Madrid, 1968) is professor to Newspaper Design at San Pablo CEU University. Author of *Principles of Newspaper Design, 30 years of Newspaper Design in Spain*, has published articles on typography and graphic design in spanish magazines like *Revista Latina Social Communication*, *ICONO14*, *Doxa* or *Fonseca Journal of Communication*. She is IP group ICOIDI. Contact: design@ceu.es.

Belén Puebla Martínez (Madrid, 1972) is visiting professor at the Rey Juan Carlos University. PhD in Communication Sciences by the Rey Juan Carlos University. BA in Journalism and Audiovisual Communication. She is IP of the research group Visual. Communication research in Spain, multidisciplinary group of young researchers. Author of books like *Ficcioneando. Series de televisión a la española*. Contact: belen.puebla@urjc.es.

Pablo R. Prieto Dávila (Madrid, 1972) is an architect and Associate Professor of Graphic Communication at the Rey Juan Carlos University (URJC). He has published several articles

sobre comunicación gráfica y diseño de la interacción en revistas españolas e internacionales. Actualmente es coordinador del Grado en Diseño Integral y Gestión de la Imagen en la URJC. Contacto: pablo.prieto@urjc.es.

Referencia de este artículo

GONZÁLEZ Díez, Laura, PUEBLA MARTÍNEZ, Belén, PRIETO DÁVILA, Pablo R. (2016). El imaginario bélico a través de los carteles del cine norteamericano entre 1914 y 1918. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 47-58.

on graphic communication and interaction design in Spanish and international journals. He is currently Coordinator of the Degree in Comprehensive Design and Corporate Image Management at the URJC. Contact: pablo.prieto@urjc.es.

Article reference

GONZÁLEZ Díez, Laura, PUEBLA MARTÍNEZ, Belén, PRIETO DÁVILA, Pablo R. (2016). The Imaginary of War as Depicted in American Film Posters from 1914 to 1918. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 47-58.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

JUGUETES ROTOS: LA INFANCIA Y LA GUERRA EN EL CINE FRANCÉS (1908-1916)

M. MAGDALENA BROTONS CAPÓ

Primer conflicto internacional, primera guerra filmada, verdadero paso del siglo XIX al XX... La Primera Guerra Mundial ha sido analizada desde múltiples puntos de vista. Uno de los elementos por los que también se considera a esta guerra como pionera es en la incorporación de los niños como verdaderos actores del conflicto junto con el resto de la población civil. Los niños son el argumento utilizado para justificar la movilización de los adultos: se lucha por ellos, se hacen sacrificios por su futuro. Desde 1915 la familia ocupa un lugar predominante en el espíritu de los soldados y se forja una camaradería especial entre el niño y el soldado. En el frente, el soldado defiende su hogar, a su mujer y a sus hijos y con su victoria, les asegura un futuro sin guerras. Esta relación queda claramente reflejada en las imágenes de propaganda, que hacen de ella un uso masivo y recurrente (PIGNOT, 2012b: 130-131).

Desde el comienzo de la guerra los niños son objeto de un verdadero esfuerzo de movilización

en todos los países, a través de la educación en las escuelas, los sermones en la Iglesia y también con un amplio abanico de juguetes, libros ilustrados y juegos de recreación. Libros y juguetes vehiculan los temas de una propaganda patriótica y germanófoba con gran eficacia, a partir del desarrollo de formas, colores y nuevos diseños, susceptibles de seducir al público más joven. Se recurre a esta estrategia con la finalidad de justificar la guerra, y se integra a los niños a través de la exaltación patriótica: se les inculca que pertenecen a una nación, que ellos son pequeños soldados, y que por lo tanto deben participar en su defensa (PIGNOT, 2012b: 133). Los dibujos de los escolares son un claro reflejo: muestran al padre que se marcha a la guerra, a los soldados en la batalla, el odio al enemigo, y la dura situación que se vive a su alrededor (PIGNOT, 2004).

El cine fue utilizado durante los años de la contienda como herramienta de exaltación de los valores nacionales que tanto los soldados como los civiles, con su esfuerzo, debían defender. Los pro-

ductores se dedicaron a lanzar películas con un mensaje patriótico como justificación de su ocupación en una industria considerada frívola en un momento tan dramático (VÉRAY, 2008).

Los niños y la guerra es uno de los argumentos presentes en las películas de ficción realizadas durante la Primera Guerra Mundial en Francia, tanto en el cine cómico como en los melodramas patrióticos. Por lo que se refiere a los films cómicos, tuvieron mucho éxito y se filmaron un buen número, la mayoría protagonizados por actores famosos de la escena francesa como Max, Rigadin, Boireau, Onésime, etc., que interpretaron a excelentes patriotas en las pantallas. La estrella infantil fue Bout-de-Zan, el niño-actor protagonista de la serie dirigida por Louis Feuillade para Gaumont. René Poyen, que tenía 4 años cuando empezó la serie en 1912, siguió interpretando al mismo pequeño travieso entre 1914 y 1918, en títulos como *Bout-de-Zan pacifiste* en 1914, a la que seguirán en 1915 *Bout-de-Zan est patriote*, *Bout-de-Zan et le poilu* y *Bout-de-zan va t'en guerre*; en 1916 *Bout-de-zan et le boche*, etc.

En los melodramas patrióticos los niños aportan siempre una nota de melancolía. Es frecuente la presencia del niño que contempla con resignación cómo su padre se marcha a la guerra dejando con tristeza el hogar, al niño que besa la fotografía del padre, como en *Le Noël du Poilu* (Gaumont, 1916) o desde el otro lado, al soldado, al *poilu*, mirar con melancolía una foto de su familia desde una trinchera (*Les Poilus de la revanche*, Gaumont, 1915). Manon Pignot habla de una «paternidad de papel», una nueva figura paternal surgida durante los años de la guerra, construida sobre angustias hasta ese momento insospechadas (2012a: 19).

En estos melodramas se integra a los niños en tramas contemporáneas, como las relativas a los territorios perdidos en la guerra de 1870 o a los espías. En *Ce qu'ils ont fait* (dirigida por G. Honoré Lainé en 1917) dos niños huérfanos consiguen desenmascarar a un espía alemán que les había maltratado antes de la guerra.

Aunque la mayoría de las películas suelen mostrar ambientes burgueses, *Noël de guerre* (Pathé, 1916) es un melodrama sentimental que cuenta la tragedia de una madre que no puede comprar juguetes a su hijo en Navidad. El pequeño André decide escribir una carta a Jesús para que le envíe los juguetes deseados. El azar quiere que la carta llegue a manos de un militar jubilado que ha perdido a su hijo. Con su mujer, deciden regalar a André los juguetes que su pequeño ya no podrá utilizar. En un momento de la película se ve cómo André le muestra a su madre sus viejos juguetes rotos, entre ellos un fusil.

LOS NIÑOS Y LA GUERRA ES UNO DE LOS ARGUMENTOS PRESENTES EN LAS PELÍCULAS DE FICCIÓN REALIZADAS DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN FRANCIA, TANTO EN EL CINE CÓMICO COMO EN LOS MELODRAMAS PATRIÓTICOS

Junto con las armas de cartón-piedra, los soldaditos y otros juguetes de temática bélica eran regalos muy comunes para los niños de la época, pues a través de juegos y juguetes de guerra se transmitía el patriotismo y el valor para defender a la nación.

Con la industrialización de finales del siglo XVIII el juguete experimentó un importante desarrollo, y con ello una transformación profunda, que llevó a mediados del siglo XIX a convertir al niño en un desafío político y pedagógico. Al estallar la Primera Guerra Mundial, la rivalidad franco-alemana se plasmó también en la creatividad de los fabricantes de juguetes. El juego, actividad de ocio sujeto a reglas comúnmente aceptadas por los integrantes, es especialmente útil en el contexto de una situación traumática, donde los puntos de referencia diarios han sido totalmente modificados por la movilización, la incertidum-

bre y el miedo. El juego crea un universo con un principio y un fin, un espacio y una temporalidad específica. Si durante el desarrollo del juego no agradan los acontecimientos, pueden cambiarse, o se empieza de nuevo, como si nada hubiera pasado (HADLEY, 2010: 70). Los niños juegan a ser soldados, construyen barricadas, utilizan fusiles y cascos de juguete, y emulan la guerra en la que sus padres están combatiendo. En sus juegos el valiente *poilu* luchará con valentía y será siempre el vencedor.

Desde 1914 las imágenes publicitarias de juguetes se llenan de referencias a la actualidad de la guerra, como muestra la imagen publicitaria que reproducimos, del catálogo de *Au Printemps* de 1916, diseño de Armand Rapeño, en la que

Figura 1. Imagen publicitaria, Armand Rapeño, 1916.



aparecen unos niños en la cama que ven (¿sueñan, imaginan?) unos soldados de juguete con un cañón encima de su cama (DAENINCKX, 2013; VIAL KAYSER y CHOPIN, 2014: 13). O la portada del catálogo de Navidad de 1917, diseño de L. Peltier, en el que aparece un grupo de niños en la ciudad, jugando a la guerra. Los fabricantes y comerciantes aprovecharon la actualidad para ofrecer juguetes de temática bélica, y los grandes almacenes como *Bon Marché*, *Printemps* o los *Magasin du Louvre* llenan sus escaparates y las páginas de sus catálogos con juguetes de guerra. La contienda sirve también para frenar el monopolio que ejercía Alemania antes de la guerra en cuanto a la fabricación de juguetes: se exhorta a los niños y a sus padres a deshacerse de los juguetes fabricados en el país enemigo, como muestra, con un mensaje muy directo, la portada del catálogo de Navidad de 1919 de los almacenes *Bon Marché*, diseñada por Poulbot, en el que una niña acude a felicitar a un pequeño valiente que con su espada de madera ha derrotado a un juguete alemán, un *boche*/soldado que lleva en su etiqueta «Made in Germany» (AUDOIN-ROUZEAU, 2004).

A pesar de la omnipresencia de los juguetes bélicos en las imágenes publicitarias, es importante señalar que, debido a su elevado precio, únicamente la burguesía urbana adquiría estos productos (PIGNOT, 2012a: 62). Ello no quiere decir que el hecho de «jugar a la guerra» no fuera muy popular entre todas las clases sociales, como lo demuestran las fotografías y los dibujos realizados por los escolares durante estos años.

Uno de los juguetes que experimentó mayor fortuna fueron los soldaditos de juguete. De plomo, de estaño o de madera policromada, constituían un pequeño ejército junto con cañones, tanques, y otros elementos para recrear la acción. Parece ser que el origen de estas figuritas fue militar, pues eran usadas para simular estrategias de batallas, antes de pasar a la acción. Las primeras figuritas de plomo tienen su origen en las ciudades de Nuremberg y Furt, a mediados del siglo XVIII

(CLARETIE, 1920: 44-45). Estaban hechas de estaño y eran bidimensionales. En Francia, a finales del mismo siglo, el metalúrgico francés Lucotte fabricó los pequeños hombrécitos en bulto redondo, con una aleación de estaño, plomo y antimonio, que se popularizaron con el nombre de los *petits bons hommes de Lucotte*. En 1825 Cuperly, Blondel y Gerbeau fundaron en París la CBG Mignot, que se convirtió en la fábrica más importante de soldaditos de plomo. A los soldaditos hay que añadir los elementos para la guerra, como cañones y armas en miniatura.

LOS SOLDADITOS DE JUGUETE TAMBIÉN ESTÁN PRESENTES EN LA LITERATURA INFANTIL DE ESTOS AÑOS. UNO DE LOS AUTORES MÁS PROLÍFICOS ES ANDRE HELLÉ, SEUDÓNIMO DE ANDRÉ LACLÔTRE (1871-1945), ILUSTRADOR, CREADOR DE JUGUETES Y MOBILIARIO PARA NIÑOS

Los soldaditos de juguete también están presentes en la literatura infantil de estos años. Uno de los autores más prolíficos es Andre Hellé, seudónimo de André Laclôtre (1871-1945), ilustrador, creador de juguetes y mobiliario para niños. Tanto sus ilustraciones para libros como sus trabajos publicitarios están protagonizados por juguetes de madera que viven aventuras. Según Olivier-Mesonier, el arte de Hellé se caracteriza por «el uso del juguete antropomórfico e identificativo: simbólicamente representa el cuerpo del niño. Su diseño es, sin duda, eco del desarrollo industrial del juguete en la segunda mitad del siglo XIX, ya que determina la vida cultural, social y emocional del niño» (2013). Un elemento constante en las obras de Hellé es el soldadito de plomo: diseñó juguetes como *PioliPioli*, un soldado de madera articulado; el soldadito de plomo es el protagonista de ilustraciones para revistas, como un dibujo aparecido en *La vie parisien-*

se, en el que un montón de soldaditos caen del cielo como regalo de Navidad. El pie de la imagen señala «¡Un millón de soldados para ayudarnos a expulsar a los alemanes de Francia y de Bélgica!». Asimismo ilustran una portada de *La joie des enfants* (n. 11, 9 de febrero de 1905), o imágenes publicitarias, como el cartel de los muebles diseñados por él mismo para los almacenes *Le Printemps* en 1910¹.

También en las ilustraciones para libros de Hellé es constante la presencia de la iconografía militar. Tuvo mucho éxito su *Alphabet de la grande Guerre 1914-1916*, que lleva por subtítulo *pour les enfants de nos soldats*. Publicado en 1916, cada letra remite a un elemento relacionado con el conflicto: A para *Alsace*, B para *Batterie*, C para *Charge*, etc. La guerra aparece ya en la portada, en la que un grupo de soldados están preparándose para disparar un cañón. Audoin-Rouzeau destaca el hecho de que la literatura infantil de estos años está impregnada de imágenes y mensajes con referencias a la guerra. Lejos de pretender alejar a los niños de la realidad que estaban padeciendo, tanto los libros como las publicaciones periódicas muestran la actualidad política con la intención de integrar al niño en el conflicto nacional (AUDOIN-ROUZEAU, 2004: 64). Llama la atención la presencia de la iconografía bélica sobre todo en las obras dirigidas a las edades más tempranas, como es el caso del alfabeto de Hellé, lleno de imágenes violentas, asociando cada letra a un elemento relacionado con la guerra.

El soldadito de juguete es una imagen omnipresente en las ilustraciones de Hellé para el libro de poemas de Georges Auriol (seudónimo de Jean-Georges Huyot) *La geste heroïque des petits soldats de bois et plomb* de 1915; es también uno de los personajes de *La boîte à jeux joux*, ballet compuesto por Claude Debussy en colaboración con Hellé en 1913², y Quillembois, el soldadito de madera, es el protagonista de *Histoire de Quillembois Soldat*, historia escrita e ilustrada por Hellé en 1919.

Por otra parte Charlotte Schaller-Mouillot, escritora, pintora e ilustradora francesa de origen suizo publicó en 1915 *Histoire d'un brave petit*

soldat y *En guerre!*, historias ilustradas por la autora. Ambas muestran una postura claramente anti-alemana. En la primera el protagonista de la narración es un soldadito de juguete que, junto con sus compañeros y provistos de bayonetas, cañones, aviones, etc., luchan contra los malvados alemanes. Armado con castañas, el valiente soldado lanza sus proyectiles sobre los enemigos, a los que vence. En otro episodio, el pequeño soldado es capturado por los alemanes, pero consigue huir disfrazado de *boche* para ir en ayuda de sus compatriotas belgas, a quienes, junto con otros soldados ingleses, ayuda a librarse de los temidos alemanes, para finalmente regresar victorioso. En *En guerre!* el protagonista Bobby se transforma en un «pequeño soldado» para salvar a su patria. Quema sus soldaditos de plomo alemanes y por la noche sueña que ante él desfilan todas las naciones que combaten por la libertad.

Libros, juegos, ilustraciones para revistas, publicidad... En el imaginario infantil de los años de la Gran Guerra los soldados de juguete toman las armas para convertirse en protagonistas de las historias. En sus estudios sobre la historia de los juguetes y la literatura infantil Michel Manson señala que en la literatura infantil del siglo XIX aparece frecuentemente la animación de juguetes (2011b). Lo mismo sucederá en el cine de la época que nos ocupa, donde, como veremos, se recurre en muchas ocasiones a la animación de los juguetes, que toman vida durante el sueño de los niños.

Pocos años antes de la guerra, el cine ya había mostrado soldaditos de plomo animados como protagonistas de sus films. Uno de los pioneros del cine de animación en Francia, Émil Cohl, dirigió para Gaumont *Le petit soldat qui devient dieu* en 1908 y *Les Beaux-Arts mystérieux* en 1910. En ambos films los soldados de plomo adquieren movimiento a partir la técnica del paso de manivela. En *Les Beaux-Arts mystérieux*, la animación va apareciendo y desapareciendo sobre un cuadrado blanco, sobre el que un pincel, una pluma, y objetos como agujas o clavos y cerillas pintan cuadros



Figura 2. *Les Beaux-Arts mystérieux*, É. Cohl, 1910. Gaumont Pathé Archives

que se convierten en fotografías, algunas de lugares emblemáticos de París. En una de las escenas, de la que reproducimos un fotograma, tres soldados de juguete se desplazan en diferentes direcciones sobre el cuadrado sin que haya ningún tipo de animación en sus articulaciones. Al final, aparece la imagen de un coracero (con un exagerado casco que aporta un tono de comicidad) enmarcado en un círculo de rayos.

Cohl, que había desarrollado una importante carrera como caricaturista y dibujante humorístico antes de dedicarse al cine, también había ilustrado revistas y libros infantiles e inventado, en 1907, un juguete para niños *ABCD à la ficelle*. Consiste en una placa aplicada sobre un soporte de madera o de cartón grueso en el que se marca la ubicación de unos clavos; el niño deberá seguir los modelos que figuran en la franja marginal y pasando una cuerda alrededor de los clavos dibujará varias letras del alfabeto y los números. Como señala Cécile Boulaire, este juego es el que reproducirá Cohl en *Les Beaux-Arts mystérieux*, en el momento en que los clavos van marcando la silueta por donde el hilo diseñará el contorno del Arco de Triunfo (2007: 130).

En *Le petit soldat qui devient dieu* la trama se inicia con dos niñas que reciben una caja de sol-



Figura 3. *Le petit soldat qui devient dieu*, É. Cohl, 1908. Gaumont Pathé Archives.

daditos de plomo. A partir de aquí empieza la animación: de la caja salen tres soldados que actúan sobre un fondo con un dibujo de trazos infantiles. Van apareciendo otros soldados, que llevan una carreta, un palo, y finalmente el batallón armado que forma en fila. La cámara se mantiene todo el tiempo en un plano general y los juguetes presentan un mínimo de animación: solo algunos mueven los brazos y el objeto que portan, como un tambor o una escoba a modo de fusil. Todos los soldaditos vuelven a la caja, excepto uno, que se despista mientras el batallón se marcha. El soldadito olvidado por sus compañeros navega en un barco de papel y llega a la orilla de un río. En este momento de la película aparecen dos planos generales de un río, imágenes filmadas del natural que chocan con la imagen de fantasía que había mostrado la película hasta entonces.

A partir de aquí se acaba la animación y sigue la película con actores. Un niño, perteneciente a una tribu de «salvajes», encuentra al soldadito y lo lleva a su hogar. En este momento aparece el único primer plano, cuando el jefe de la tribu lame el soldadito y muere. Entonces su sucesor es coronado, y convierte al soldadito en una deidad a la que adorar. La película acaba con un plano de apoteosis final, siguiendo la tradición de muchos

films de los orígenes en los que se percibe su herencia teatral.

Cécile Boulaire compara esta película con *Mon ami Polichinelle*, historia de Abel Deparc ilustrada por Cohl en 1897 (2007: 130 y ss.), pues en la trama del cuento hay diversas coincidencias con el film: un niño que posee una caja de soldaditos de plomo que toman vida durante la aventura onírica que vive el protagonista con su juguete Polichinela, el encuentro de una tribu, un viaje en barco... Aunque el mensaje moralista del cuento es transformado por un final cómico en el film.

Pathé también produjo animaciones de soldados de plomo, que conocemos a partir del catálogo de Pathé de Henri Bousquet (1994: 487; 1995: 696): *Les Soldats de Jack au Maroc* (1911) y *Les soldats du Petit Bob* (1913). Desgraciadamente no hemos localizado ninguna copia de estas películas, por lo que no podemos realizar un análisis detallado del tipo de animación que presentan, así como de otros aspectos fílmicos. De todas formas, nos parece relevante su inclusión en este estudio, pues su argumento remite a historias muy similares al resto de los films señalados. En *Les Soldats de Jack au Maroc* el pequeño Jack juega a la guerra con los soldados de plomo que ha recibido como regalo de cumpleaños de su tío Pom, pero llega el momento de ir a

Figura 4. *Le petit soldat qui devient dieu*, É. Cohl, 1908. Gaumont Pathé Archives.



dormir y su madre le obliga a guardar a los soldados dentro de su caja. Durante el sueño Jack imagina a sus valientes soldados luchar para conquistar un territorio lejano, honorando a la patria. En *Les soldats du Petit Bob* (1913), la madrina del pequeño Bob le regala unos magníficos soldados de plomo. Cuando duerme, sueña que sus viejos soldados de madera, celosos de los nuevos intrusos, deciden atacar a sus rivales. Estos utilizan una silla para construir una trinchera. Como ven que no pueden vencerlos, el jefe de los soldados de madera decide sacrificarse y, ardiendo como una antorcha, ataca a los enemigos de plomo. Cuando Bob se despierta, se da cuenta de que todo ha sido un sueño, y que sus tropas, viejas y nuevas, siguen intactas.

La temprana fecha de los films de Cohl en relación al conflicto es seguramente el motivo por el cual no se establece en la historia una relación directa del soldadito de juguete con la guerra (aunque en el caso de *Les Beaux-Arts mystérieux* aparezca la imagen del coracero al final de la animación). A pesar de que el ambiente prebélico es anterior a 1914, la presencia del soldadito en estas dos películas parece más un pretexto para la animación del film que una referencia directa a la guerra. Diferente es el caso de los films de Pathé, en el que el juguete es, en ambos casos, el leitmotiv que relaciona la presencia del niño con el conflicto que, en 1913, está a punto de estallar. En las dos películas los soldados de juguete toman vida durante el sueño de los niños protagonistas, elemento narrativo que comparten con la película filmada en 1916 *Les petits soldats de plomb*.

Dirigida por Pierre Bressol³ para Pathé, *Les petits soldats de plomb* cuenta la historia del pequeño Bebé, que recibe de su tío una caja de soldaditos de plomo. Se ponen a jugar a la guerra y el tío explica al niño estrategias de batallas y ataques. Cuando el pequeño se va a dormir sueña que los soldaditos toman vida y luchan una guerra que ganan los franceses. Al despertar, encuentra en su habitación a su añorado padre, que ha llegado de permiso y va a darle un abrazo. La noticia no sorprende al

pequeño Bebé, pues en su sueño había visto cómo su padre, uno de los soldados, ganaba la batalla. La película presenta la animación fotograma a fotograma de los soldaditos de plomo, que salen de la caja y se dirigen a un escenario de juguete, compuesto por casas, un puente sobre el que pasa un tren y el campo en el que se desarrolla la batalla, con efectos especiales de fuego. Las imágenes aparecen en un plano panorámico que abarca todo el decorado y tres planos generales, en los que observa con más detalle la batalla de los soldados.

LA TEMPRANA FECHA DE LOS FILMS DE COHL EN RELACIÓN AL CONFLICTO ES SEGURAMENTE EL MOTIVO POR EL CUAL NO SE ESTABLECE EN LA HISTORIA UNA RELACIÓN DIRECTA DEL SOLDADITO DE JUGUETE CON LA GUERRA

La animación de soldados de plomo durante el sueño del niño, protagonista en los films franceses comentados, remite necesariamente a *La guerra y el sueño de Momi* (La guerra e il sogno di Momi), que Segundo de Chomón realizó para Itala Film en 1916. La conexión entre el sueño y la guerra es un estereotipo iconográfico muy común en el siglo XIX: la encontramos en imágenes muy diversas como publicidad, ilustraciones populares o imágenes para la linterna mágica. En el caso de Francia hemos citado imágenes publicitarias como la de Armand Rapeño para *Au Printemps*, o la obra de Charlotte Schaller-Mouillot *En guerre!*, en el que, recordemos, el niño protagonista sueña una batalla victoriosa.

En algunas de las ilustraciones francesas comentadas encontramos un paralelismo con *Les petits soldats de plomb*. En un momento del film el niño protagonista está en la cama, con la caja de soldados de juguete sobre sus piernas, como en la publicidad de Rapeño. En otro momento, cuando juega en la mesa con sus soldados, recuerda a

una de las ilustraciones realizadas por Hellé para *La geste heroïque des petits soldats de bois et plomb* antes mencionadas, concretamente la imagen de la página 17.

A inicios del siglo xx, sobre todo a causa del conflicto bélico, la relación entre el sueño y la guerra aumentó gracias a la difusión de postales ilustradas. Silvio Alovísio y Luca Mazzei analizan la simbología del sueño en varias películas italianas filmadas durante la guerra, en las que aparecen niños soñando: *Il sogno del bimbo d'Italia* (Riccardo Cassano, 1915), *Umanità* (Elvira Giallanella, 1919), *Il sogno patriottico di Cinessino* (Gennaro Righelli, 1915) y *La guerra y el sueño de Momi*. A partir de las teorías de la interpretación de los sueños en boga a finales del siglo xix y principios del siglo xx, con Freud a la cabeza, estos autores realizan un análisis de la simbología del sueño en estos títulos, que bien se pueden extrapolar a los films franceses escogidos (ALOVÍSIO y MAZZEI, 2015).

La similitud de la temática entre las películas de Bressol y Chomón, filmadas el mismo año, es evidente: en ambas el niño piensa en su padre en la guerra, y cuando se duerme, sueña que sus juguetes libran una batalla. Pero el film de Chomón tiene un metraje más largo y presenta una animación mucho más avanzada que la de Pathé. No hemos podido averiguar si Chomón pudo ver el film de Bressol, o si Bressol conocía la obra de Chomón. En el cine de estos años es frecuente que las diversas productoras lancen películas con temáticas similares, sobre todo si hacen referencia a actualidades tan impactantes como la guerra, que impregnaba el imaginario popular en todos los países implicados en la contienda.

Según Simona Nonsenzo, parece ser que el director aragonés realizó el guion a partir de una historia original de él mismo junto con Pastrone. Con *La guerra y el sueño de Momi* posiblemente Chomón quiso tratar un tema de plena actualidad sin tener que estar atento a la censura y sin mostrar una postura ideológica determinada. Para ello realizó una fábula, dirigida a un público infantil,



Figura 5. *La geste heroïque des petits soldats de bois et plomb*, A. Hellé, 1915, p. 17.

y aprovechó la fórmula del sueño para expresarse con total libertad (NONSENZO, 2007: 63-65). Desde un punto de vista técnico es una película mucho más compleja que la de Bressol: no se trata del simple movimiento de los soldaditos con la técnica del paso a manivela como sucede en el film francés, sino que en el italiano los muñecos articulados desarrollan movimientos complejos y fluidos. Además, los efectos especiales en ambos films también son diversos: mientras que en la película de Bressol se limitan a algunas explosiones, en el film de Chomón hay batallas, explosiones, vuelos aéreos, en una escenografía muy detallada, con miniaturas, modelos en escala reducida de elementos como cañones, un sifón apaga-llamas, máscaras de gas, y artilugios como un aparato atrapa-gases... En definitiva, se trata de un film muy complejo, que relaciona la actuación de actores con animación en una misma escena, y que muestra la extraordinaria técnica de Chomón. A pesar del gran éxito de público y crítica no fue un estimu-

lo para el cine de animación en Italia, pues resta como un caso aislado, demostración, como señala Nonsenzo, de que Chomón fue un personaje único, con una técnica y creatividad muy superiores a la de sus contemporáneos.

Aunque técnicamente menos avanzadas que la de Chomón, las películas francesas muestran cómo la temática bélica estaba presente no solo en las historias cómicas y los melodramas, sino que también interesó al cine de animación. A través del soldadito de plomo, juguete infantil de moda en el clima prebélico, aparecen tramas en las que el juguete toma vida a través de la técnica del paso de manivela, utilizada en todos los films comentados. La puesta en escena, los decorados, y el número de soldaditos aumenta, pero la animación no muestra una gran evolución desde la primera película de 1908 hasta la última de 1916, así como tampoco otros aspectos de la gramática cinematográfica. Con el fin del conflicto bélico, las historias de guerra, aunque presentes todavía en las pantallas francesas, ya no difundirán el mensaje nacionalista que había caracterizado al cine del período anterior. Desaparecerán los juguetes bélicos de los catálogos para niños, y se animará con mensajes publicitarios a que los niños eviten jugar a la guerra con el mismo afán que poco antes se habían anunciado tanques, cañones y soldados. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Hellé había realizado un catálogo de juguetes para estos grandes almacenes el año anterior, y seguirá colaborando en diseños de juguetes y publicidad durante los años de la guerra (HARDY, 2014: 27-28).

- 2 El ballet surgió de una propuesta que André Hellé hizo a Debussy para que compusiera una música para niños en cuatro escenas. Hellé había escrito el argumento y realizado los decorados. El resultado fue el ballet *La Boite à joujoux* que Debussy dedicó a su hija. El libreto, con las ilustraciones de Hellé, se publicó en 1913.
- 3 Hasta ahora no hemos podido localizar más información de este director, llamado en realidad Pierre Dubois (1874-1925), que también trabajó como actor. Durante la guerra realizó cinco films entre las que se encuentra *Les petits soldats de plomb*. <http://centenaire.org/fr/autour-de-la-grande-guerre/cinema-audio-visuel/les-petits-soldats-de-plomb>

REFERENCIAS

- ALOVISIO, Silvio y MAZZEI, Luca (2015). En prensa, *Dream a little boy, dream of war! Children, dreams and imaginary war scenery in italian fiction cinema of WWI*. En Jordi PONS y Àngel QUINTANA (eds.) *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de las imágenes. Seminario Internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine*. Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2004). *La guerre des enfants 1914-1918*. París: Armand Colin.
- BOULAIRE, Cécile (2007). Émile Cohl et l'enfance. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 53, 128-139.
- BOUSQUET, Henri (1994). *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1910-1911*. Bures-sur-Yvette: Editions Henri Bousquet.
- (1995). *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1912-1913-1914*. Bures-sur-Yvette: Editions Henri Bousquet.
- CLARETIE, Léo (1920). *Les jouets de France. Leur histoire, leur avenir*. París: Délagrave
- DAENINCKX, Didier (2013). *1914-1918. La Pub est déclaré*. París: Éditions Hoëbeke.
- HADLEY, Frédérick (2010). *Jeux et jouets de guerre. 14-18. Le magazine de la Grande Guerre*, 50, 70- 75.
- HARDY, Alain-René (2014). *Primavera (1912-1972). Atelier d'Art du printemps*. Dijon: Éditions Faton/Vingtième Plus.
- MANSON, Michel (2011a) *Jouets de toujours. De l'Antiquité à la Révolution*. París: Fayard.

- (2011b) Contes de fées et jouets : pistes de recherches. En O. PIFFAULT (ed.) *Il était une fois ... les contes de fées* (pp. 282-287). París: Seuil / Bibliothèque Nationale de France.
- NONSENKO, Simona (2007). *Manuale tecnico per visionari. Secondo de Chomón in Italia 1912-1925*. Turín: Fert Rights. Museo Nazionale del Cinema.
- OLIVIER-MESSONIER, Laurence (2013). La littérature extrascolaire pendant la Grande Guerre: entre propagande et créativité littéraire. Recuperado de <http://centenaire.org/fr/arts/la-litterature-extrascolaire-pendant-la-grande-guerre-entre-propagande-et-creativite-litteraire> [17.VI.2013]
- PIGNOT, Manon (2012a). *Allons enfants de la patrie*. París: Editions du Seuil.
- (2012b). Les enfants. En S. AUDOIN-ROUZEAU y J.J. BECKER (dirs.), *Encyclopédie de la Grande Guerre, Tome II* (pp. 129-146). París: Perrin.
- (2004). *La guerre des crayons. Quand les petits parisiens dessinaient la Grande Guerre*. París: Editions Parigramme.
- VÉRAY, Laurent (2008). *La Grande Guerre au cinéma: de la gloire à la mémoire*. París: Ramsay cinéma.
- VIAL KAYSER, Christine y CHOPIN, Geraldine (2014). *Allons enfants! Pulicité et propagande 1914-1918*. París: Musée Promenade.

JUGUETES ROTOS: LA INFANCIA Y LA GUERRA EN EL CINE FRANCÉS (1908-1916)

Resumen

Durante la Primera Guerra Mundial se realizaron un gran número de ficciones patrióticas con la finalidad de mantener la moral alta de la población, magnificando símbolos y repitiendo estereotipos. Entre estas películas, *Le petit soldat qui devient dieu* (1908) y *Les Beaux-Arts mystérieux* (1910) dirigidas por Emil Cohl para Gaumont, y producciones de Pathé como *Les Soldats de Jack au Maroc* (1911), *Les soldats du Petit Bob* (1913) y *Les petits soldats de Plomb*, dirigida por Pierre Bressol en 1916. En todas ellas coincide la animación de soldaditos de plomo. La película de Bressol es contemporánea a *La guerra e il sogno di Momi* de Segundo de Chomón, en la que el director recurre a la técnica del paso de manivela para dar vida a los soldados de juguete, la misma técnica utilizada en los films franceses. En el artículo se analizan estas películas así como su vinculación con la cultura y literatura popular francesas.

Palabras clave

Primera Guerra Mundial; cine de animación; soldados de plomo.

Autora

M. Magdalena Brotons Capó (Palma, 1972) es doctora en Historia del Arte y profesora de la Universitat de les illes Balears. Ha centrado sus investigaciones en el campo de la escultura contemporánea y en el cine de los orígenes. Autora de *El cinema, art de la modernitat* (Hiperdimensional, 2004) y *El cine en Francia 1895-1914, reflejo de la cultura visual de una época* (Genuve Ediciones 2014). Forma parte del proyecto de investigación I+D+I "La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial". Contacto: magdalena.brotons@uib.eu.

Referencia de este artículo

BROTNS CAPÓ, M. Magdalena (2016). Juguetes rotos: la infancia y la guerra en el cine francés (1908-1916). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 59-69.

BROKEN TOYS: CHILDHOOD AND WAR IN FRENCH CINEMA (1908-1916)

Abstract

During the First World War many patriotic films were performed in order to keep the high moral of the population, magnifying patriotic symbols and repeating stereotypes. Among these films, *Le petit soldat qui devient dieu* (1908) and *Les Beaux-Arts mystérieux* (1910) directed by Emil Cohl for Gaumont and Pathé productions such as *Les Soldats de Jack au Maroc* (1911), *Les soldats du Petit Bob* (1913) and *Les petits soldats de Plomb*, directed by Pierre Bressol in 1916. In all of them we can find animation toy soldiers. Bressol's film is contemporary to *La guerra e il sogno di Momi*, directed by Segundo de Chomón, where the director resorts to the crank step technique to give life to toy soldiers, the same technique used in French films. In the article, these films are linked to French culture and popular literature.

Key words

First World War; Fiction animated film; Toy soldiers.

Author

M. Magdalena Brotons Capó (Palma, 1972) holds a PhD in Art History and is lecturer at the Universitat de les Illes Balears. She has focused her research in the field of contemporary sculpture and early cinema. Author of *El cinema, art de la modernitat* (Hiperdimensional, 2004) and *El cine en Francia 1895-1914, reflejo de la cultura visual de una época* (Genuve Ediciones 2014). It is part of the research project I + D + I "The construction of military imagery on the news of the First World War". Contact: magdalena.brotons@uib.eu.

Article reference

BROTNS CAPÓ, M. Magdalena (2016). Broken Toys: Childhood and War in French cinema (1908-1916). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 59-69.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

the searchers

Una colección de Shangrila Textos Aparte

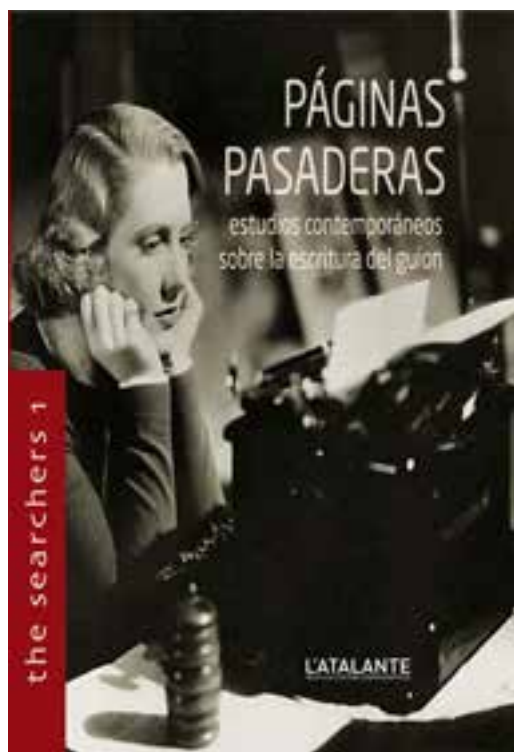
Primer volumen en colaboración con

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

Rebeca Romero Escrivá

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

Antonio Sánchez-Escalonilla

Las múltiples caras del guion

Miguel Machalski

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

Michel Marx

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

Jordi Revert

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

Ignacio Palau

Homero en el ciberespacio

Daniel Tubau

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

Iván Bort Gual / Shaila García Catalán

Las fuentes de las historias

Alicia Scherson Vicencio

Sistema emocional de zonas

Rafael Ballester Añón

La mirada continua. Narrador y punto de vista

Julio Rojas

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

Arturo Arango

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

Javier Alcoriza

L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

shangrila
textos aparte

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DEL PROYECTO EFG 1914

MÓNICA BARRIENTOS-BUENO

A propósito de las celebraciones del centenario de la Primera Guerra Mundial se han dado varias iniciativas para aproximar al ciudadano del siglo XXI, a través de internet, films tomados durante la contienda que decidieron la visión que la opinión pública tuvo de la misma. Ello no es ajeno a diferentes estrategias desplegadas que sustituyeron la información por la propaganda, lo cual tuvo una especial sofisticación en el bando aliado, con un sistema propagandístico más refinado (GUERRA y TAJAHUERCE, 1995: 51). Por otro lado, desde bien temprano las filmaciones de actualidades por parte de Pathé Frères y Gaumont, que luego darían lugar a *Pathé Journal* y *Actualités Gaumont* a partir de 1909 y 1910 respectivamente, confirman la relevancia de capturar la realidad e inician un proceso expansivo que culmina con el «estallido de la Primera Guerra Mundial, considerada como la primera gran guerra en la que la imagen mediática comenzará a jugar un papel destacado» (QUINTANA, 2012: 29-30).

Durante la década de 1910 se produjo un número considerable de filmaciones centradas en los sucesos de la guerra. Sin embargo actualmente se estima que solo se conserva alrededor del 20% de la producción silente, por ello la importancia de lo preservado como valiosa documentación de primera mano de la Gran Guerra. Para hacer posible una amplia difusión de las imágenes de la Primera Guerra Mundial, hasta ahora atesoradas en los archivos y filmotecas de distintos lugares del mundo, las cuales van desde lo documental e informativo a lo propagandístico, de la ficción a la no ficción, se han puesto en marcha planes de digitalización y restauración de fondos fílmicos que permiten así acceder en línea a los mismos; entre ellos destaca por su relevancia y envergadura el proyecto EFG1914 del European Film Gateway, «cuya enorme abundancia de documentos cinematográficos históricos fácilmente disponibles ofrece una gran oportunidad para la investigación comparativa»¹ (PITASSIO, 2014: 179), como

algunas investigaciones ya se han encargado de demostrar (AMY, 2015).

EL PROYECTO EFG 1914

EFG1914 es un proyecto de digitalización de materiales audiovisuales relacionados de forma directa o indirecta con la Primera Guerra Mundial. Nacido en el seno del portal online *European Film Gateway*, proporciona acceso a miles de documentos digitalizados y atesorados en filmotecas y archivos audiovisuales europeos como *Deutsche Kinemathek*, *Cineteca di Bologna*, *Imperial War Museum*, *Archives Françaises du Film* y *Filmoteca Española*, entre otros. Los resultados conseguidos se resumen en más de setecientas horas de vídeo digital y alrededor de seis mil cien fichas de documentos con descripción completa y metadatos, además de permitir el visionado íntegro en línea de todos los films. Estos cubren diferentes géneros y subgéneros: noticiarios, documentales, ficción y propaganda; además EFG1914 «proporciona acceso a films antibelicistas que fueron en su mayor parte producidos tras 1918 y que reflejan las tragedias de la década de los diez»².

EFG 1914 ES UN PROYECTO DE DIGITALIZACIÓN DE MATERIALES AUDIOVISUALES RELACIONADOS CON LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Varias de estas cintas se han empleado en la confección de una exposición virtual que explora distintas vertientes de la Gran Guerra; la selección acoge el «material principal que proporciona una mirada profunda a los sucesos de la Primera Guerra Mundial, la industria fílmica y su público en esos momentos»³ (HERTL, 2013: 287). Por ello varios de los films contenidos en ella se van a emplear como herramienta de aproximación a los miles de documentos cinematográficos del proyecto

EFG1914. La exposición se organiza en siete salas con material de naturaleza diversa (films, fotografías, carteles y textos) con el que hacer un recorrido temático; sin embargo, por cuestiones de extensión, no se podrá dedicar el espacio que merecen todas las secciones pero los documentos fílmicos resaltados sí permitirán trazar una imagen global del carácter poliédrico del proyecto EFG1914. Su objetivo es acercar al público de nuestro siglo a la retaguardia y la batalla, al uso de la propaganda, la innovación y fabricación de material de guerra, el sufrimiento, la producción de films de ficción durante los años del conflicto, la cinematografía de los países neutrales y las conmemoraciones de la Gran Guerra.

EN EL CAMPO DE BATALLA

La primera sala nos adentra en el frente, con material originalmente filmado en la línea de combate y también con reconstrucciones dadas las estrictas limitaciones existentes, por parte de la Comandancia y el Estado Mayor, para el acceso de reporteros al frente (PAZ y MONTERO, 2002: 53-54). Por una parte, durante los primeros años de la guerra y ante la posibilidad de que no se prolongase demasiado, «el cine no movilizó sus recursos en torno a los acontecimientos bélicos, más allá del envío de operadores al frente con el objetivo de dotarse de contenidos visuales para la propaganda y los programas de actualidades cinematográficas» (LORENTE, 2015: 132). Por otra, se suma el elevado tamaño y peso de la cámara y el trípode. Sirva como dato que la *Präzisionskamera Modell XIV*, fabricada por Oskar Messter desde 1914, ampliamente usada sobre terreno bélico, pesaba al menos catorce kilos⁴. En 1915 Walter Filzinger, operador en el frente alemán, dejó testimonio en *Lichtbild-Bühne* de las dificultades a las que se enfrentaba en su trabajo; así comentaba cómo «el dispositivo debe estar siempre completamente ensamblado, equipado y ajustado, listo para trabajar en cualquier momento. Para rodar en una trinchera debes es-

tar familiarizado con sus particulares condiciones. No es fácil encontrar un lugar adecuado en una trinchera. Es mejor filmar a través de un alféizar o un puesto de vigía. El arranque de la cámara es un asunto peligroso, fácilmente puede suceder que sea alcanzada por metralla cuando hay detonaciones cerca»⁵ (WELTER, 2014). Con las dificultades descritas, los operadores de guerra alcanzan relevancia como documentalistas del frente de batalla, «en calidad de auténticos delegados gubernamentales al servicio de la elaboración de una imagen patriótica favorable a la intervención bélica» (LORENTE, 2015: 132).

MUCHOS OPERADORES SOBRE EL TERRENO PREFIEREN TOMAR VISTAS CON ÁNGULOS ABIERTOS PARA CAPTAR GLOBALMENTE LA ACCIÓN Y POR LA IMPREDECIBILIDAD DE LOS ACONTECIMIENTOS

Producto de este conjunto de circunstancias es una estética común en la que predominan los planos abiertos y amplios, con un punto de vista fijo y tomas de la acción desde la distancia, con ausencia de movimientos de cámara. Es la opción de muchos operadores que, sobre el terreno, prefieren tomar vistas con ángulos más abiertos para captar globalmente la acción y por la impredecibilidad de los acontecimientos que se suceden ante la cámara. A ello se une otro factor de carácter más técnico: las emulsiones con niveles reducidos de sensibilidad y los objetivos poco luminosos hacen que, en los planos generales, la profundidad de campo no sea extensa, de forma que se difuminan los detalles del fondo. Es muy representativo de ello *Bei unseren Helden an der Somme* [Nuestros héroes del Somme] (1917), documental alemán realizado como respuesta al considerado el primero de género bélico de la Historia, el británico *The Battle of the Somme* [La batalla del Somme] (1916). La ofensiva del Som-

me es uno de los momentos fundamentales de la cinematografía de la Primera Guerra Mundial en cuanto a propaganda, la cual se desarrolla «moderadamente entendida, como utilización sistemática del medio cinematográfico con fines estratégicos» (NEPOTI, 1998: 226). En el caso que nos ocupa estamos ante una producción que combina imágenes tomadas en el frente con otras que lo reconstruyen. El documental arranca con un gran plano general de una zona boscosa donde avanzan varios soldados parapetados tras ramas y troncos caídos, el cual se mantendrá a lo largo de los primeros minutos para posteriormente mostrar explosiones de minas y lanzamientos de granadas, junto a planos más cercanos de tropas alemanas usando pasarelas móviles para cruzar el Somme. En contraste, las imágenes de *Isonzói-csata* [Batalla en el Isonzo] (1917) demuestran cómo el operador de cámara se adentra en las trincheras acompañando a la infantería del Kaiser, que avanza posiciones y se desplaza entre alambradas, con lo que consigue tomas muy próximas y de gran viveza de cuanto acontece en el campo de batalla, las cuales combina con paneos de seguimiento y otros planos más abiertos cuando los soldados se pierden en la lejanía, entre la humareda de las explosiones. Por otro lado, *Isonzói-csata* es una compilación de distintas filmaciones llevadas a cabo en el frente de Isonzo entre la primavera y el otoño de 1917; las compilaciones, films de archivo o antologías se convierten en práctica habitual para satisfacer una serie de necesidades comerciales y culturales durante las décadas inmediatamente posteriores al conflicto, especialmente al abrigo de celebraciones y aniversarios (FACCIOLI, 2015: 42-43).

Bien por las limitaciones impuestas por el alto mando militar, bien por las derivadas de las dificultades de rodaje sobre el terreno de batalla, bien por la manipulación de las tomas a través del montaje, se dan producciones que deforman y distorsionan la realidad, operación a la que son ajenos los espectadores de la época. Además del «alto grado de falsedad en la representación de la guerra,

[...] surge un negocio bastante rentable a partir de la falsificación de películas de guerra, de forma que en muchos documentales, sobre todo en los primeros años de la guerra, lo que se muestran son montajes de imágenes de escenificaciones» (GUERRA y TAJAHUERCE, 1995: 52), reconstrucciones de la realidad a las que no es ajeno el cine desde sus comienzos (TRANCHE, 2012: 40-43). A esa naturaleza responden dos breves documentales con una estética común: *Sur la route de Cernay (près Reims)* [En el camino a Cernay (cerca de Reims)] (1915) y *Dans les ajoncs du Vardar* [Entre los juncos del Vardar] (1916). La planificación de la producción, alejada de la improvisación propia de las auténticas escenas bélicas, se traduce en varios cambios sustanciales con respecto a los ejemplos anteriores, los cuales se concretan en planos cuidados en cuanto a su composición, con predominio de los enteros y medios; por añadidura el avance de la escuadra entre trincheras y ruinas en *Sur la route de Cernay (près Reims)* se muestra con un juego de planos y contraplanos. La actividad que despliegan los soldados está exenta de acciones de combate y, por ejemplo, se les muestra en el arreglo de una línea telefónica o con acciones más cotidianas como jugar a los naipes y calentarse junto a un brasero. La cámara se libera de un punto fijo para la toma y adopta movimiento con el viaje fluvial en aguas del Vardar en *Dans les ajoncs du Vardar*, un *travelling* realizado desde una de las embarcaciones del convoy. Además es un film coloreado con el sistema *Pathé Color*, lo que hace diferente y sumamente atractivo este documental escenificado entre los que se encuentran en esta sección.

IMÁGENES PROPAGANDÍSTICAS

Si por algo destaca la Primera Guerra Mundial es por ser una guerra de imágenes por parte de todos los países que intervienen (LASSWELL, 1971). En este contexto, además, se hace difícil distinguir entre información y propaganda y «todos los medios de comunicación —más el cine por su enorme impac-

to social— entran a formar parte de los distintos entramados propagandísticos gubernamentales» (PAZ y MONTERO, 2002: 22). Ya se conocía la capacidad de movilización de la opinión pública y el uso propagandístico del cine, convertido ahora en instrumento de concienciación y persuasión para la colaboración y apoyo a la causa bélica de todas las capas de la sociedad; las acciones propagandísticas no excluyeron a los países neutrales con el propósito de contrarrestar la información de los países enemigos (CHATTERJEE, 2015). La recaudación de donaciones y la venta de bonos de guerra se convierten en asunto de gran parte de la

SI POR ALGO DESTACA LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL ES POR SER UNA GUERRA DE IMÁGENES POR PARTE DE TODOS LOS PAÍSES QUE INTERVIENEN (LASSWELL, 1971)

filmografía propagandística, con casos en los que se alternan imágenes de ficción con alegorías, tal y como sucede con el dispositivo retórico desplegado en el film italiano *Befana di guerra* [Epifanía de guerra] (1915). En él, una niña pide a la Befana⁶ que, en lugar de regalos, su padre vuelva de la guerra; la Befana recorre distintos ámbitos civiles como calles, fábricas, hogares acomodados y granjas recaudando fondos en un calcetín. La imagen de este repleto de donaciones se funde con la de la península italiana en una suerte de *match-cut* con fines metafóricos. El metraje se cierra con el retorno del combatiente a su hogar y el abrazo de sus seres queridos, mientras la figura alegórica de Italia guía a las tropas al triunfo, representadas por insignias, signos y emblemas del Imperio Romano. De esta manera, *Befana di guerra* se suma a la línea emprendida por otros films italianos, donde se muestra la guerra a través de ojos infantiles (ALOVISIO y MAZZEI, 2015). Bajo una premisa semejante, el mediometraje alemán *Der Feldgraue Groschen*

[El centavo del campo gris] (Georg Jacoby, 1917), promueve la idea de la utilidad para toda la nación de la compra de bonos de guerra a través de una historia en la que su protagonista, una anciana, envía a su hijo que se encuentra en el frente una moneda, la cual considera que le dará suerte. Tras un ataque a su escuadrón, la moneda pasará de mano en mano hasta que vuelve a la protagonista.

LAS ESTRATEGIAS PROPAGANDÍSTICAS PARA PROMOVER LA COMPRA DE BONOS VAN ENCAMINADAS A LA DENOSTACIÓN DEL ENEMIGO, EL INCENTIVO DE LA SIMPATÍA HACIA LOS SOLDADOS Y LA PROMOCIÓN DE HAZAÑAS HEROICAS EN EL CAMPO DE BATALLA PARA TRANSMITIR AL PÚBLICO LA SEGURIDAD EN LA VICTORIA Y TAMBIÉN ALENTAR LOS ALISTAMIENTOS

Las estrategias propagandísticas para promover la compra de bonos van encaminadas a la denostación del enemigo, el incentivo de la simpatía hacia los soldados y la promoción de hazañas heroicas en el campo de batalla para transmitir al público la seguridad en la victoria y también alentar los alistamientos. La primera de las maniobras se encuentra en el film alemán de animación *Das Säugetier* [El succionador] (1916), con la herramienta de la caricaturización se convierte en objeto de burla la colonización británica. La personificación habitual de Gran Bretaña en el humor gráfico político, John Bull, es la figura protagonista. Su caricatura, sentada sobre las islas británicas, vigila con un catalejo distintos territorios coloniales como Sudáfrica, Jamaica, Ceilán y Egipto, de los que extrae sus riquezas. John Bull se transforma progresivamente en un pulpo que extiende sus tentáculos sobre un mapa mundial, los cuales son quebrados por un zepelín, submarinos y aviones alemanes. La segunda de las estra-

tegias queda perfectamente reflejada en *For the Empire* [Por el Imperio] (1916), una breve producción de British Gaumont que persuade a través del sentimiento de pérdida en una doble expresión: humana y material. El metraje se centra en lo que expresa uno de los intertítulos iniciales: «lo que otros están haciendo por nosotros»⁷, es decir franceses y belgas, quienes sufren duramente la pérdida de soldados en el frente. Para ello, *For the Empire* recurre a imágenes reales tomadas en el frente y en hospitales atestados de heridos, las cuales se alternan con otras escenificadas de varias familias enfrentándose a la pérdida de un ser querido: unos granjeros ancianos, un matrimonio burgués y una joven viuda con tres hijos de corta edad, entre otros. Tras ello llega la pérdida material: ciudades francesas y belgas destruidas, con imágenes de construcciones derruidas en Arrás, Amiens e Ypres. Mientras tanto Londres sigue inmune a todo ello por la flota de acorazados y soldados británicos que suponen altos costes, de los cuales se informa con una minuciosidad milimétrica, para concluir con las imágenes de un hombre que adquiere unos bonos de guerra en una oficina de correos. Y la última de las líneas propagandísticas, destinada a promover los alistamientos, tiene materialización con *Resistere!* [¡Resistir!] (Luca Comerio, 1918). Recurre al deber con Italia como argumento con variadas imágenes de desfiles de soldados, carros de combate en el campo de batalla y la apelación directa a los viejos luchadores de la patria (aludidos como «padres»). Técnicamente conviene destacar el empleo del virado, por un lado, y de mascarillas para crear composiciones simbólicas, por otro.

ALEGATOS ANTIBELICISTAS EN CELULOIDE

De la misma manera que hay films propagandísticos que apoyan la guerra y sus acciones vinculadas, también se dan otros en sentido contrario, con un profundo carácter antibelicista no exento de la adopción de posicionamientos intelectuales. La

necesidad de trabajar por la paz inunda *Ned Med Vaabnene!* [Abajo las armas] (1915), producción danesa con Carl Theodor Dreyer como supervisor de un guion donde la búsqueda del encuentro de un matrimonio, él herido en el frente y ella en su busca, termina con una epidemia de cólera que afecta también a otros miembros de la familia. Víctimas colaterales de la guerra son los amantes de *Maudite soit la guerre* [Maldita sea la guerra] (Alfred Machin, 1914), donde el estallido de la Primera Guerra Mundial sitúa a los protagonistas en bandos contrarios, haciendo su amor imposible cuando el joven alemán mata en batalla a su amigo belga, con cuya hermana mantiene una relación. Es una cinta muy representativa de la producción patriótica desarrollada por Pathé Frères estos años (PAZ y MONTERO, 2002: 53). La claridad del mensaje antibelicista destaca en *Pax æterna* [Paz eterna] (1917), donde su protagonista, un rey, dedica su vida a la paz entre naciones; sin embargo, su país vecino no piensa lo mismo y difunde los beneficios de una guerra rápida. Igualmente la idea también es explícita en *Himmelskibet* [El buque del cielo] (1918), aunque en este caso se recurre al género de ciencia ficción; los protagonistas viajan a Marte donde encuentran una comunidad cuyo desarrollo ha desterrado las enfermedades, la tristeza, la violencia y el deseo sexual, entre otros elementos. El capitán de la expedición y su enamorada, la marciana hija del príncipe de la sabiduría, deciden volver juntos a la Tierra para difundir los conocimientos de la civilización de Marte.

LA INDUSTRIA DE LA GUERRA

La innovación armamentística y tecnológica ocupa otra de las salas; aspecto clave en el desarrollo de la contienda mundial como primera guerra moderna, los desarrollos en este campo son ocultados habitualmente por razones de espionaje, sin embargo en otras ocasiones son presentados ante las cámaras con una premisa publicitaria: la capacidad innovadora de la nación en cuestión. La muestra expuesta en la exhibición virtual se cen-

tra en la fabricación de casquillos de armamento pesado, tal como se ve en el documental *Fabrik Poldihütte* [La fábrica Poldihütte] (1914-1918), dedicado a una factoría de acero en Viena, y a la carga de un cañón con fuego de mortero por parte de tropas austríacas en el fragmento de un noticiario, *Messter-Woche 1915, no. 15* [Messter Semanal 1915, n° 15] (1915). La imagen de los films franceses es más innovadora, ya sea por rodar planos en un taller de construcción de objetos de camuflaje (falsos troncos y cañones, así como puertas ocultas para trincheras) en *Les surprises du camouflage* [Las sorpresas del camuflaje] (1916), producción de la Section Cinématographique de l'Armée (SCA), ya sea por las pruebas de resistencia de cascos de manganeso, sometidos a disparos e intentos de ser atravesados por clavos en *Casques du Docteur Pollack en acier dur au manganèse* [Cascos de acero al manganeso del doctor Pollack] (1917).

LA FUERZA DE TRABAJO FEMENINA, INCORPORADA A FÁBRICAS DE ARMAMENTO, OCUPA IGUALMENTE VARIAS CINTAS DOCUMENTALES

La fuerza de trabajo femenina, incorporada a fábricas de armamento, ocupa igualmente varias cintas documentales como las alemanas *Herstellung von Granatzündern* [Producción de granadas] (1918), donde se muestra con detalle, en dos planos cortos, el trabajo de una operaria con un torno durante el proceso de creación del cabezal detonador de una granada, y *Der eiserne Film: Bilder aus Deutschlands Kriegsschmiede* [La película de hierro: imágenes alemanas en el forjado de guerra] (1917) se centra en otra parte del proceso de fabricación de granadas. Por su parte, las fuerzas aliadas también dan muestras cinematográficas del trabajo femenino en las factorías bélicas. Las instalaciones y obreras de la británica Vickers Ltd. son las protagonistas de *Fabrication*

des munitions et du matériel de guerre [Fabricación de municiones y material de guerra] (1916); la cámara se adentra, con planos abiertos, en un taller de calibración con varias obreras ante las máquinas para luego pasar al ensamblado de piezas y la carga con pólvora de los casquillos fabricados. *La Main d'œuvre féminine dans les usines de guerre* [La mano de obra femenina en las fábricas de guerra] (1916) se suma a esta lista; en esta cinta la propia casa Gaumont muestra cómo su fábrica de Lyon se ha reconvertido para la manufactura de munición y a través de varios planos se contempla el ensamblaje de motores de avión por parte de obreras.

HERIDAS DE GUERRA

Con un balance en pérdidas humanas superior a treinta y un millones entre población civil y militar, las consecuencias directas de la guerra en términos de sufrimiento toman también protagonismo en parte de la producción cinematográfica. Los soldados y heridos en el frente son objeto de atención de un metraje cuya fuente no está identificada, y que se expone virtualmente bajo el título *Wounded and Prisoners Behind the Lines on the Western Front* [Heridos y prisioneros tras las líneas del frente occidental] (1917), donde militares británicos deambulan tras las líneas, algunos heridos, varios portando camillas y otros custodiando prisioneros alemanes. Otras imágenes de noticiario prefieren omitir las relacionadas con el sufrimiento humano; es el caso de *Vojenská nemocnice* [Hospital militar] (1917), filmada a las puertas de un hospital austro-húngaro en el que se agolpa un grupo de sanitarios que atienden a algunos heridos y voluntarias de la Cruz Roja que obsequian a soldados. La capacidad de reintegración laboral de los heridos de guerra centra *Im Lazarett Assfeld in Sedan* [En el hospital Assfeld en Sedán] (1917); distintos planos nos muestran soldados franceses, tomados como prisioneros por los alemanes, durante los

ejercicios de rehabilitación en varios aparatos. De forma más directa, las heridas de guerra en forma de mutilaciones protagonizan dos breves documentales; el primero de ellos, *Reeducation professionnelle des mutilés de la guerre en France* [Reeducación profesional de mutilados de guerra en Francia] (Edmond Dronsart, 1917), encuentra su sentido en el apoyo a la reinserción laboral de aquellos que han perdido miembros en el campo de batalla mostrando a varios de ellos, a través de planos cortos, en el desempeño de trabajos manuales en talleres y fábricas. El segundo, *La rééducation de nos grands blessés* [La reeducación de nuestros grandes heridos] (1916-1919), es una compilación belga de imágenes de mutilados realizando distintos ejercicios de rehabilitación con y sin sus prótesis en piernas y manos, las cuales les facilitan realizar trabajos de carpintería, jugar al fútbol o pintar sobre un lienzo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Con la selección y recorrido realizado por la exhibición virtual, hemos podido comprobar cómo el proyecto EFG1914 ofrece un caleidoscopio de diferentes imágenes y narraciones de la Primera Guerra Mundial que, sin ánimo de ser un retrato completo, sí nos acerca a la realidad cinematográfica de la contienda a través de los documentos conservados y digitalizados, producidos bajo diferentes ideologías y con perspectivas distintas del conflicto armado aun cuando tocan temas comunes. Un amplio repertorio de imágenes de la Gran Guerra que contribuyó a crear un imaginario del frente y sus inmediatas consecuencias. ■

NOTAS

- 1 «The sheer abundance available historical film documents provides a huge opportunity for comparative research» (traducción propia).
- 2 «Also gives access to anti-war films that were mainly produced after 1918 and which reflect the tragedies of

- the 1910s» (traducción propia) (EFG1914 Project Website. *Digitising Film From and About the First World War*. Recuperado de <<http://project.efg1914.eu/>> [10/02/2015]).
- 3 «EFG1914 will curate a Virtual Exhibition to high-light exceptional material that provides a deeper insight into the events of the First World War, the film industry and its audience at that time» (traducción propia).
 - 4 *Messter's Präzisionskamera Modell XIV*. Recuperado de <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/theme?id=At-the-front-1#Messter-Pr%C3%A4zisionskamera-Modell-XIV>> [10/02/2015].
 - 5 «[t]he apparatus must always be completely assembled, equipped and adjusted, for it to work at any second. In order to shoot in a trench, you have to be familiar with the conditions therein. It is not easy to find a suitable spot in a trench. It is best to film through an embrasure or from an observation stand. The cranking of the camera is a dangerous business, as it can easily happen that one is hit by shrapnel when shells detonate nearby» (traducción propia).
 - 6 Es la figura que, en la tradición italiana, trae regalos a los niños en Epifanía.
 - 7 «What others are doing for us» (traducción propia).

REFERENCIAS

- ALOVISIO, Silvio, MAZZEI, Luca (2015). Dream Little Boy, Dream of War! Children, Dreams, and Imaginary War Scenery in Italian Fiction Cinema of WWI. En VV. AA., *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 47-55). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- AMY DE LA BRÉTEQUE, François (2015). Destructions, ruines et reconstruction dans la France du Nord en 1919. Deux films du Service Photographique et Cinématographique des Armées (SPCA). En VV. AA., *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 3-11). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- CHATTERJEE, Ranita (2015). On His Majesty's Service: Film, Propaganda and 'The Great War' in Colonial India. En *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 12-15). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- EFG1914. *Virtual Exhibition*. Recuperado de <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/welcome>> [10/02/2015].
- FACCIOLI, Alessandro (2015). Italian Compilation Films about World War I. En VV. AA., *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de les imatges. Preactas 10è Seminari Internacional sobre les antecedents i orígens del cinema* (pp. 42-46). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- GUERRA, Amparo, TAJAHUERCE, Isabel (1995). La I Guerra Mundial: belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano. En M. A. PAZ y J. MONTERO (coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda* (pp. 47-67). Madrid: Editorial Complutense.
- HERTL, Kerstin (2013). EFG1914. European Film Gateway. Gli archivi cinematografici europei e la digitalizzazione dei film della Prima Guerra Mondiale. European Film Archives Digitise Films On The First World War. En *Il Cinema Ritrovato. XXVII Edizione* (pp. 287-288). Bologna: Cineteca di Bologna. Recuperado de <http://www.cinetecadibologna.it/files/festival/CinemaRitrovato/2013/catalogopezzi/CR13_Catalogo.pdf>
- LASSWELL, Harold D. (1971). *Propaganda Technique in World War I*. Cambridge: M.I.T. Press.
- LORENTE, José Ignacio (2015). El fuego inextinguible. El cine y la Gran Guerra. *Semiosfera*, 3, 122-152.
- NEPOTI, Roberto (1998). Tradición documental y cine de propaganda. En J. TALENS y S. ZUNZUNEGUI (coords.), *Historia General del Cine. Volumen III. Europa 1908-1918* (pp. 213-242). Madrid: Cátedra.
- PAZ, María Antonia, MONTERO, Julio (2002). *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona: Ariel.
- PITASSIO, Francesco (2014). Shell Shock Cinema: A Discussion with Anton Kaes. *NECSUS - European Journal of Media Studies*, 3(2), 177-188.

QUINTANA, Ángel (2012). Las actualidades como campo de relación entre cine y realidad. En A. QUINTANA y J. PONS (eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens. 8è Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema* (pp. 29-34). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.

TRANCHE, Rafael R. (2012). Atracción, actualidad y noticiarios: la información como espectáculo. En A. QUINTANA y J. PONS (eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens. 8è Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema* (pp. 37-49). Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.

WELTER, Julia (2014). Wolfgang Filzinger, war front cameraman. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Autumm. Recuperado de <<http://www.necsus-ejms.org/wolfgang-filzinger-war-front-cameraman/>>

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL A TRAVÉS DEL PROYECTO EFG 1914

Resumen

La Primera Guerra Mundial fue una guerra de imágenes. Su primer centenario ha propiciado varios proyectos de aproximación de las mismas a los ciudadanos del siglo XXI. Por su envergadura destaca EFG1914, iniciativa del portal European Film Gateway con la que se han digitalizado miles de documentos audiovisuales relacionados con la guerra. Para aproximarse a las más de setecientas horas de imágenes en movimiento, se ha partido de la exposición virtual que explora varios aspectos de la Gran Guerra, de cuyos films se han seleccionado los más significativos sobre las filmaciones en el campo de batalla, la propaganda, el antibelicismo, la innovación tecnológica y armamentística, así como el sufrimiento. El viaje propuesto no busca ser exhaustivo sino proporcionar una visión caleidoscópica de la producción bélica conservada, ampliamente desconocida, y representativa de las diferentes ideologías que las impulsaron.

Palabras clave

EFG1914; European Film Gateway; Noticiario; Propaganda; Documental; Archivos digitales; Primera Guerra Mundial; Cine bélico.

Autora

Mónica Barrientos-Bueno (Sevilla, 1975) es Profesora Contratada Doctora Interina de la Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación. Autora de *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*, investiga sobre televisión social, comienzos del cine y las relaciones del cine con otras artes y medios; sobre ello ha publicado diversos artículos en *Archivos de la Filmoteca*, *Historia y Comunicación Social* e *Icono 14*, entre otras revistas. Contacto: mbarrientos@us.es.

Referencia de este artículo

BARRIENTOS-BUENO, Mónica (2016). La Primera Guerra Mundial a través del proyecto EFG1914. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 71-80.

THE FIRST WORLD WAR THROUGH THE EFG 1914 PROJECT

Abstract

The First World War was a war of images. Its first century has given several projects to approach citizens of 21st century to them. Because of its magnitude EFG1914 stands out, an initiative by European Film Gateway to digitize audiovisual documents related to the war. The virtual exhibition has been the start point to be closer to over seven hundred hours in moving pictures, which explore many aspects of the Great War; from this huge group has been chosen the most relevant films shot at the front, others with propaganda purpose, anti-war concept, about technical innovation and the suffering in the war. The proposed journey doesn't expect to be exhaustive but giving a kaleidoscopic view of the preserved war film production, thoroughly unknown, and characteristic of the different ideologies that inspired them.

Key words

EFG1914; European Film Gateway; Noticiario; Propaganda; Documental; Archivos digitales; Primera Guerra Mundial; Cine bélico.

Author

Mónica Barrientos-Bueno (b. Seville, 1975) is Acting Associated Lecturer at Universidad de Sevilla's Faculty of Communication, and the author of *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*. Her research interests include Social television, early cinema and the relationship between cinema and other art forms and media. She has published numerous articles on these topics in *Archivos de la Filmoteca*, *Historia y Comunicación Social* and *Icono 14*, among other journals. Contact: mbarrientos@us.es.

Article reference

BARRIENTOS-BUENO, Mónica (2016). The First World War through the EFG1914 Project. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 71-80.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

OPERAR EL FOTOGRAMA: INTERVENCIONES EN EL GÉNERO DEL CINE MÉDICO DEL NOVECIENTO Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN OH! UOMO, DE YERVANT GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI

PAULA ARANTZAZU RUIZ RODRÍGUEZ

«La guerra è la grande esperienza, è la ferita mal cicatrizzata
che riprene a sanguinare non appena la tocchi»

NUTO REVELLI

El capítulo *Il corpi dei soldati* de *Oh! Uomo* (Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, 2004), la última película de la trilogía de los cineastas italianos dedicada a la Primera Guerra Mundial, comienza con la imagen de un hombre sentado al que solo se le ven las piernas, una de estas sufriendo continuos espasmos, acompañada de unos parcos pero estremecedores redobles secos de percusión como banda sonora, para al cabo de poco mostrar durante más de veinte segundos el rostro en plano medio de ese cuerpo enfermo: un joven con la mirada igual de agitada que su pierna. No es el único combatiente sobresaltado y con síntomas traumáticos que aparece en las imágenes de *Oh! Uomo*: a lo largo de todo su documental, Gianikian y Ricci-Lucchi, mediante el remontaje de metraje de archivo documental de ese segundo decenio del siglo XX, nos enseñan las terribles secuelas físicas y psíquicas que sufrieron civiles y soldados que batallaron en la Gran Guerra, por lo que somos espectadores de imágenes de hambruna, miseria, muerte, y en

ese cuarto tramo del largometraje documental en concreto, de amputaciones, destrozos, piel ajada, prótesis, neurosis, cuerpos mutilados y mentes a la deriva. Son fotogramas que se registraron en instituciones médicas durante y después de la guerra lo que quedó de esos cuerpos heridos, filmados en su momento en calidad de *objetos de estudio clínico* —ya sea para investigar la incipiente neurosis de guerra, conocida en el ámbito médico bajo el nombre de *shell shock* o shock de combate, para diagnosticarla y para mostrar el procedimiento de su cura o para documentar los procesos de reconstrucción corporal de los soldados mediante la implantación de prótesis— y que parecen querer volver a tomar aliento tras haber sido recuperados del archivo y ser montados por los directores bajo otro propósito en este largometraje documental. No en vano los Gianikian subtitulan *Oh! Uomo* con una tan certera como sugestiva sentencia: «un catálogo anatómico de la deconstrucción y recomposición artificial del cuerpo humano».

Podríamos esbozar al menos tres hipótesis que explicarían por qué Gianikian y Ricci-Lucchi se han interesado en el cine médico y han escogido estas imágenes de archivo sobre soldados heridos para incluirlas e intervenirlas en *Oh! Uomo* y hacer de ellas imágenes centrales en el discurso de la película. Un primer motivo responde a cierta idea de necesidad cronológica pese a que Gianikian y Ricci-Lucchi no suelen tener en cuenta la cuestión de la narración en sus obras¹. Realizada entre los primeros años de la década de los noventa y 2004 y con la Primera Guerra Mundial en el área del Trentino italiano como eje temático, la trilogía que concluye con *Oh! Uomo* se inició con *Prigionieri della guerra* (Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, 1995) y sus imágenes de deportaciones, de la experiencia de las prisiones y escalofriantes muertes en masa en el frente oriental de la antigua provincia de Galizia, hoy Ucrania; continúa con *Su tutte le vette é pace* (Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, 1998), una visión alucinada, mediante la manipulación de los fotogramas originales que manejan, en torno a las operaciones militares en las cumbres alpinas italianas en la llamada Guerra Bianca durante la Gran Guerra; mientras que en su película final se narra lo sucedido tras el fin de la contienda: el regreso a la patria y al hogar de los soldados, y las secuelas provocadas tras cuatro años de crueles enfrentamientos entre los principales estados-nación europeos y sus zonas de influencia colonial. *Oh! Uomo*, por tanto, responde a una necesidad lógica en la disposición temporal de los hechos de la Primera Guerra Mundial dado que pone en escena las consecuencias en términos humanos de una experiencia bélica como la Gran Guerra: es decir, el verdadero significado de la barbarie ya sea visualizando la irrupción de la muerte en masa como resultado de una guerra regida por la organización industrial y tecnológica a gran escala o mostrando los daños en civiles y militares, tanto físicos como psicológicos. En este sentido, explica el historiador italiano Antonio Gibelli que solo en Italia fueron hospitalizados a lo largo de la

contienda por razones psiquiátricas unos cuarenta mil militares (GIBELLI, 1998: 123), pero, como indica también Gibelli, el cambio de paradigma mental que supuso la Primera Guerra Mundial no se ciñe solo a los internos diagnosticados con neurosis de guerra, sino que los enfermos visualizan la transformación absoluta de la nueva psique que va a definir el contorno de la modernidad.

EN OH! UOMO TAMBIÉN SE CONJUGA UNA FERVOROSA CRÍTICA A LA IDEOLOGÍA QUE ATRAVESÓ EL NOVECENTO ITALIANO, EL POSITIVISMO CIENTÍFICO, AUSPICIADO POR EL CRECIENTE CAPITALISMO INDUSTRIAL, Y EL TAYLORISMO

El segundo motivo que destacamos por el que los Gianikian trabajan esas imágenes de soldados enfermos y de cine médico militar encuentra sus razones en la intrahistoria sobre la concepción de *Oh! Uomo*. Con material visual proveniente de filmotecas de media Europa (Moscú, Viena, París, Madrid y Bolonia), además de imágenes del propio archivo de Luca Comerio y cartas y otros documentos escritos que los cineastas italianos montan como banda sonora (documentos de literatura popular: cartas de soldados, de sus mujeres y madres, testimonios del archivo del Museo Storico de Trento y del Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto), el proyecto de *Oh! Uomo* volvió a contar con los anteriores colaboradores que contribuyeron a la realización de las otras dos películas de la trilogía de la guerra: el historiador Diego Leoni y Giovanna Marini como la cantante que musicaliza y da voz a los documentos escritos. El papel de Leoni resultó fundamental a la hora de poner en marcha este último largometraje, como revela Robert Lumley en *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*, pues en su proyecto original la pelícu-

la tenía un planteamiento absolutamente distinto: en vez de viajar por media Europa siguiendo la retirada de las tropas y los civiles tras el armisticio que dio fin a la Gran Guerra, ese proyecto debía haber regresado al escenario del Trentino para escenificar «el complejo desenlace del conflicto [de la Primera Guerra Mundial], desde la imposición de la agenda nacionalista a la conmemoración de los muertos y el establecimiento de unos “juegos de invierno” fuera de la maquinaria de guerra» (LUMLEY, 2011: 85-86). Así las cosas, Leoni descubrió en 2001 en la Filmoteca de Viena una serie de bobinas en las que se mostraba la terrible huelga de hambre que sufrió la zona del Volga (Ucrania) en 1921 y que fueron determinantes para que Gianikian y Ricci-Lucchi redefinieran su objeto de trabajo, dejaran atrás los Alpes y se centraran finalmente en elaborar una película sobre los efectos de la guerra en el cuerpo de los supervivientes y, en última instancia, sobre la condición humana en las postrimerías de la guerra. Como es habitual en la metodología de trabajo de los cineastas, este metraje registrado tanto en la retaguardia y en los márgenes de las batallas como en la retirada del frente bélico, encontrado en archivos de filmotecas y cinetecas europeas, pasa por un proceso de desmontaje, refilmación y remontaje a través de su llamada *cámara analítica*, dispositivo de visión y registro mediante el cual se interviene no solo en el conjunto del metraje sino en el núcleo del fotograma con el objetivo de operar directamente sobre la imagen. Es un procedimiento artesanal cuyas implicaciones discursivas en términos estéticos, éticos y políticos también señalaremos en este texto.

Finalmente, en *Oh! Uomo* también se conjuga (y mediante ese trabajo de apropiación y reformulación de las imágenes propio del método de Gianikian y Ricci-Lucchi) una fervorosa crítica a la ideología que atravesó el Novecento italiano: el positivismo científico auspiciado por cierto progreso económico que acompañó el creciente capitalismo industrial que dibujaba, entre muchas

otras figuras, una imbricada relación metafórica entre el hombre y la máquina; fusión última de la fe tecnológica y del taylorismo que en la Gran Guerra se materializaría con un resultado devastador. Aseguran los cineastas italianos que su cámara analítica, formada por dos componentes, un rail vertical y otro horizontal, «acepta el celuloide dentado de Lumière» mientras que el segundo rail estaría «más cercano a los dispositivos creados por Muybridge o Marey» (GIANIKIAN, RICCI-LUCCHI, 2000: 53). En torno a sendos pioneros de la imagen en movimiento nació y se desarrolló el cine científico, tanto en los experimentos audiovisuales con el protagonismo del cuerpo humano que puso en marcha Étienne-Jules Marey y más adelante el heterodoxo conjunto de sus acólitos, Georges Demenÿ, Georges Marinesco, Vincenzo Neri o incluso Albert Londe; como en las películas de Eugène Louis Doyen, Camillo Negro y Roberto Omegna, cuyos films nos adentran en los procedimientos quirúrgicos, por una parte, y el registro de las patologías neurológicas, por la otra. Y las imágenes refilmadas y remontadas que Gianikian y Ricci-Lucchi incluyen en *Oh! Uomo* interrogan, precisamente, el legado ideológico de esos cimientos cinematográficos del mismo modo que cuestionan nuestra posición como espectadores de nuestro pasado y como espectadores de nuestro presente toda vez que ese ejercicio de apropiación puesto en práctica por los cineastas ha extraído esas imágenes del ámbito médico de sus condiciones de visionado originales y situado en otros auditorios, espacios en donde reverbera con mayor eco la brutalidad de la violencia que desprenden.

TECNOLOGÍA, TRINCHERAS Y LOCURA

Sin entrar a debatir las causas que provocaron la contienda ni los datos historiográficos concretos sí resulta, no obstante, necesario de cara a delimitar las condiciones de producción de las imágenes de pacientes con neurosis de guerra y las imágenes de cine médico reapropiadas por Gianikian y

Ricci-Lucchi permeabilizar este texto con las palabras de los historiadores Eric J. Leed y Antonio Gibelli, quienes han estudiado ese acontecimiento histórico atendiendo el fenómeno de las trincheras propio de la Primera Guerra Mundial y analizando cómo este y otras transformaciones tecnológicas y el *modus operandi* bélico modificaron el cuadro psíquico tanto del cuerpo militar como de los civiles. Aparte de los más de dieciséis millones de víctimas mortales de toda bandera y todo territorio resultado de la contienda, la máquina de la guerra de aquel enfrentamiento provocó masas de heridos, amputados, tullidos, paráliticos y discapacitados mentales a una escala nunca vista en el pasado. La Gran Guerra, afirma Gibelli en *La grande guerra degli italiani 1915-1918*, «fue ante todo un *evento biológico* en el que durante cuatro años en cualquier zona del continente europeo, millones de hombres se dedicaron sistemáticamente a matar a otros seres humanos a través de la utilización de tecnologías modernas; millones de cuerpos en su mayoría jóvenes y saludables se convirtieron en cadáveres en descomposición» (GIBELLI, 1998: 7).

Sobre las nuevas tecnologías de matar puestas en práctica en la Primera Guerra Mundial, asegura Leed en *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*, uno de los libros seminales de la nueva historiografía antropológica sobre la Gran Guerra que fructificó a finales de la década de los setenta y elaborado a partir de múltiples testimonios en primera persona de antiguos combatientes, que muchos

dieron la bienvenida a la guerra como una vía de escape de la sociedad industrial. Pero en la guerra aprendieron que la tecnología modelaba la organización de hombres, máquinas y herramientas tal y como lo hacía en épocas de paz. [...] Pero fue la disociación de la tecnología de sus asociaciones tradicionales lo que la hizo extraña, atemorizante y demoníaca. La tecnología se eliminó de un contexto en el que era un instrumento comprensible de producción y distribución; funciones que permitieron

que la vida fuera posible y la dominación cultural de Europa. Fue “resituacionada” en un contexto de destrucción, trabajo y terror, que hizo inconcebible la dignidad humana y problemática la supervivencia [...]. Su reposicionamiento en un contexto de pura destrucción hizo extraño y monstruoso algo que era familiar, un asunto de orgullo y un motor del progreso (LEED, 1981: 31).

O como apunta Anton Kaes en la introducción de *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*,

a pesar de que los historiadores no están de acuerdo sobre si la Gran Guerra fue el choque primigenio de la era moderna o la culminación de la industrialización desenfrenada, nadie negaría la ferocidad sin precedentes y la destructividad de la primera guerra tecnológica del mundo (KAES; 2009: 2).

Y a las consecuencias de esa irrupción de la tecnología como algo mortífero había que sumar la pesadilla de las trincheras, prisión y entorno de combate, estructura que protegía a los soldados de los envites y de la artillería del enemigo y a la vez los sumía y paralizaba en un túnel de fango en el que tenían que batallar asimismo contra una masa densa de oscuridad y el cúmulo de cadáveres de compañeros. Cuenta Leed que

para cuando las normas de la guerra de trincheras comenzaron a establecerse en manuales tácticos, se supo que la artillería era la causa y la solución al mismo tiempo de la inmovilización de la guerra [...]. Tras descripción y descripción de las principales batallas de la guerra emerge siempre una sola percepción: las batallas modernas son una fragmentación de las unidades de espacio y tiempo. Es la creación de un sistema sin centro ni periferia en donde los hombres, tanto los que atacan como los que defienden, están perdidos (LEED, 1981: 98).

No cabe sorprenderse de que todas esas condiciones de caos y destrucción provocasen una nueva percepción abrumadora y siniestra del hecho bélico. Según Leed,

la neurosis fue un efecto psíquico provocado no solo por la guerra en general sino por la guerra in-

dustrializada en particular. Antes de la constante mecanización de la guerra, la deficiencia psíquica más común era la llamada *homesickness*, o lo que los franceses combatientes en las Guerras Napoleónicas denominaban *nostalgie*, una forma de ansiedad intensa. El rango de síntomas histéricos que trajo consigo la Primera Guerra Mundial a escala enorme marcó un precedente nunca visto (LEED, 1981: 164).

En febrero de 1915 se publicó en *The Lancet*, la revista británica médica líder de la época, el primer artículo dedicado al estudio de la neurosis de guerra, *Contribution to the Study of Shell Shock*, firmado por el doctor Charles S. Myers y en el cual describía la ceguera y la pérdida de memoria de tres soldados de trinchera tras haber sufrido bombardeos constantes (MYERS, 1915: 316-330) para indicar más adelante que los tres casos sufrían un cuadro clínico muy similar a la histeria. Los síntomas del shock de combate, como recuerda Leed en *No Man's Land*, eran precisamente los mismos que los que sufrían desórdenes de histeria en época de paz, aunque

estos eran denominados con nuevos y más dramáticos nombres durante la guerra: “neurosis de estar enterrado vivo”, “neurosis de gas”, “histeria de simpatía con el enemigo”. Ciertamente. Lo que había sido predominantemente una enfermedad vinculada a las mujeres, se convirtió en una enfermedad de hombres combatientes (LEED, 1981: 163).

Podría parecer osado afirmar sin el rigor científico que se nos presupone que apenas existió diferencia en las formas de diagnóstico y tratamiento de uno y otro tipo de pacientes, pero sí podemos asegurar con convicción que a imitación de las mujeres internadas en el célebre Hospital de Salpêtrière (París), dirigido por Jean-Martin Charcot, muchos soldados diagnosticados con neurosis de guerra o con patologías fisiológicas y físicas sufrieron el encierro con el fin de ser observados y analizados mediante los nuevos dispositivos de visión y registro en calidad de casos de estudio clínico, convertidos así en catálogos de cuerpos fuera de la norma.

GENEALOGÍAS DEL CINE MÉDICO

En los primeros años del Novecento italiano, el panorama científico en el que comenzaba a despuntar la psiquiatría y la neurología estaba todavía ligado al pensamiento del positivismo criminológico de Cesare Lombroso y no fue hasta 1907 cuando se fundó la Sociedad Neurológica Italiana en Roma. Un año más tarde, *The New York Times* se hacía eco en la noticia *Moving Pictures Of Clinics. Prof. Negro Successfully Uses Them in Demonstrating Nervous Diseases* del primer documental cinematográfico que *demostraba* las enfermedades nerviosas: *La neuropatología* (1908), una colección de 24 casos neuropsiquiátricos (Parkinson, parálisis ocular, crisis de histeria, entre otras patologías de pacientes del Cottolengo de Turín) ocupaba un metraje de dos horas de duración y fue realizado por el neurólogo Camillo Negro, de la Universidad de Turín, junto al operador y *metteur en scène* Roberto Omegna, quien, como indica Francesco Paolo De Ceglia en *From the laboratory to the factory, by way of the countryside: Fifty years of Italian scientific cinema (1908-1958)*, sería una de las figuras capitales en el desarrollo del cine científico italiano (DE CEGLIA, 2011: 949-967) así como también del auge de la industria cinematográfica del país dada su participación como socio fundador y encargado de la totalidad de la división cinematográfica de la compañía Ambrosio (GIANETTO, BERTENELLI, 2000: 240-249). La propia Ambrosio ya había filmado otras tantas películas previas de corte científico como *Dottor Isnardi: amputazione*, dirigida asimismo por Omegna (DE CEGLIA, 2011: 949-967). Del mismo modo, el profesor Negro continuó su trayectoria científica al servicio de las enfermedades neuronales y durante la Primera Guerra Mundial dedicó sus esfuerzos al estudio del shock de combate tratando y filmando los casos clínicos de los soldados heridos y traumatizados internados en el Hospital Militar de Turín (DAGNA, GIANETTO, 2013: 117-120).

Pero en vez de seguir indagando en este tramo en el continuo diacrónico en relación a nuestro objeto de estudio, resulta imperativo volver la vista atrás y, en la línea del trazo marcado por Lisa Cartwright en *Screening The Body: Tracing Medicine's Visual Culture* evaluar las genealogías del cine médico según las retóricas visuales —su puesta en escena y sus implicaciones ideológicas— establecidas por sus pioneros y retrotraerse a las cronofotografías de Étienne-Jules Marey y al cine médico surgido con el cinematógrafo de los hermanos Lumière: «[l]a irrupción del cine no puede ser concebida con propiedad sin reconocer la fascinación por la visibilidad que marcó las décadas precedentes de la ciencia occidental del siglo XIX» (CARTWRIGHT, 1995: 7).

LOS APARATOS QUE CAPTURABAN EL MOVIMIENTO NO SOLO SERVÍAN PARA REGISTRAR, DIAGNOSTICAR Y CATEGORIZAR SEGÚN GESTOS, SINO TAMBIÉN PARA «OFRECER UNA EVIDENCIA VISIBLE DE LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS Y CON ELLO EXHIBIR UNA MEDICINA CAPAZ DE REALIZAR “MILAGROS”»

Para comprender la mirada y el dispositivo que propulsa la visibilidad y registra lo que se mira habría que retornar también a Michel Foucault, para quien la mirada nace cuando comienza a observarse un cuerpo. El ojo atento realiza la diagnosis: la mirada es ver a través del cuerpo para volverse enunciado y discurso. También hace visible aquello que la dolencia oculta, señala la tensión que entre ambas acontece, transforma en signo el síntoma, establece taxonomías y busca, en la salud, la economía. Sobre ese principio de control normalizador, ya sea en la clínica como en la institución psiquiátrica, y en el que el ojo se transforma en dispositivo, según los postulados de Foucault, también Raymond Bellour ha reflexionado en los

primeros compases de *Le corps du cinéma*, y no sin poca perplejidad apunta que «la mirada clínica tiene la propiedad paradójica de entender un lenguaje en el momento donde se ve un espectáculo» (BELLOUR, 2009: 25).

No cabe duda de que la visión de los primeros cuerpos en movimiento obra de los experimentos de Marey y de su continuador Georges Demeny en la estación fisiológica del Parc des Princes de París fueron todo un espectáculo. Pero aparte de proporcionar el esplendoroso paisaje de la piel en marcha, en el campo científico Marey contribuiría de manera determinante a establecer los parámetros sobre cómo y para qué filmar un cuerpo: el concepto y lectura del cuerpo en movimiento, su cinética, a partir de los nuevos instrumentos de registro visual conforman el núcleo de su pensamiento y su investigación no solo abriría el camino del inminente cinematógrafo de los Lumière, sino que contribuiría a la visión del cuerpo humano como «productor de energía» (GLEYSE, 2012: 750-765) y, en consecuencia, a comprenderlo como un artefacto más en la línea de trabajo y productividad industrial taylorista (GLEYSE, BUI-XUÂN, PIGEASSOU, 1999: 168-185), ideología económica hegemónica durante la Segunda Revolución Industrial.

Y más allá de la concepción del cuerpo al servicio de la *techné* (racionalización de la energía, del movimiento y su utilización según los paradigmas científicos de rendimiento físico) el uso de la imagen en movimiento como herramienta de codificación del cuerpo desvela una doble función de las imágenes registradas. Para empezar, la imagen en movimiento secuencia de manera evidente las transformaciones físicas a las que se somete un cuerpo mientras instituye el concepto de lo episódico en contra de la idea de lo completo y finito que sí encontrábamos en la imagen fija; y, por otra parte, sugiere que es posible intervenir en algún tramo de la secuencia y de la acción en el caso de que exista alguna disfunción en el cuerpo filmado. Los aparatos que capturaban el movimiento —sea la cronofotografía, la cámara de nueve y

doce lentes inventada por Albert Londe, fotógrafo del Hospital de Salpêtrière, o el mismo cinematógrafo— no solo servían, así pues, para registrar, diagnosticar y categorizar según gestos, posturas y actitudes, sino también para «ofrecer una evidencia visible de los efectos terapéuticos y con ello exhibir una medicina capaz de realizar “milagros”» (PANESE, 2009: 40-66).

En las imágenes producidas por Charcot y Londe en el asilo de Salpêtrière, o en los films de sus herederos George Marinesco —considerado el primer científico en realizar una película de corte médico (1902)— y del también neurólogo Vincenzo Neri, se da esa doble acción, la del diagnóstico del cuerpo enfermo (amputado, traumatizado, hístico, deficiente) y la del proceso por el cual ese cuerpo se trata para ser curado y/o devuelto a los estándares de la *normalidad*; y del mismo modo también encontramos la dialéctica del procedimiento médico en los films del cirujano francés Eugène Louis Doyen, a quien debemos el hecho de introducir la cámara por primera vez en la sala de operaciones, y en el trabajo conjunto de Camillo Negro y Roberto Omegna. Thierry Lefebvre señala, al respecto de la insistencia por la retórica del procedimiento en este tipo de piezas fílmicas y más concretamente en el caso de Doyen, su calidad «coreográfica» (LEFEBVRE, 1995: 72), ya sea por el hecho de su estricta puesta en escena como por también la función instructiva que se le presupone a estas películas. En el caso de Doyen, el cirujano y su equipo *revisiónarían* el material filmado para identificar procesos quirúrgicos erróneos y gestos ineficaces, pero al mismo tiempo este tipo de películas estaban concebidas para circular en el ámbito académico europeo de la época y solo en contadas ocasiones serían proyectadas en las salas de exhibición comercial. Así pues, la pregunta nada baladí que emerge tras este recorrido, una paráfrasis que modifica la interrogada por Pasi Väliäho en *Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body*, y antes de afrontar la cámara analítica de Gianikian y Ricci-Lucchi, es la que si-

gue a continuación: ¿en qué medida el cine y más concretamente el cine médico en tanto que dispositivo de control y de normalización del cuerpo y la mente, citando a Giorgio Agamben, trata de «capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, o asegurar los gestos, comportamientos, opiniones o discursos de los seres vivos»? (VÄLIAHO, 2014: 112).

ARCHIVO CONTRA TECNOLOGÍA: LA CÁMARA ANALÍTICA DE GIANIKIAN Y RICCI-LUCCHI

El grueso de cine italiano filmado durante la Primera Guerra Mundial quedó en manos de compañías privadas, tal y como señala Alessandro Faccioli en su texto *Film/Cinema Italy* para la publicación online «Encyclopedia.1914-1918»; y Luca Comerio, pionero milanés del cine italiano, que fue sin duda el nombre más importante de estos operadores no militares de la contienda. Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi han estudiado y reformulado el legado cinematográfico de Comerio en la mayoría de sus películas documentales de *found footage*, *Oh! Uomo* incluida, en tanto que archivo y en tanto que a Comerio se le considera una figura simbólica del pasado imperial y protofascista de Italia. Sin embargo, apenas se ha destacado a la hora de encarar críticamente esta película la enorme influencia del legado del cine médico y neurológico de los coetáneos de Comerio citados anteriormente en este artículo. Es una cuestión que reclama su pertinente investigación, pues son precisamente las imágenes de los cuerpos de los soldados heridos y traumatizados que se muestran en *Oh! Uomo* las que promueven esa analogía metafórica que en diversas ocasiones se ha establecido por numerosos críticos a la hora de pensar la metodología puesta en práctica por los cineastas con el material que trabajan, el uso de la *cámara analítica* y su tarea de reconstrucción de la imagen y de la historia. Hay que volver a recordar que la reconstrucción de los cuerpos de los soldados que Gianikian y Ricci-Luc-

chi nos enseñan guarda similitudes simbólicas con la reconstrucción del archivo por parte de los cineastas y remite a un escenario donde el cuerpo herido y el fotograma herido se miran mutuamente, piel y celuloide siendo recuperadas para la posteridad a través de la *cámara analítica*.

Porque la *cámara analítica* tiene lugar en y a partir de una herramienta —que es al mismo tiempo sala de operaciones— e instrumento de corte y sutura; un dispositivo que evoca la maquinaria y los juguetes ópticos del siglo XIX, desde el cual también se visualizan y manipulan los cuerpos que aparecen en los fotogramas de los archivos que manejan. Las intenciones de su discurso, no obstante, difieren por completo de lo enunciado por los responsables de las imágenes de las que se apropian. Creada a principios de los años ochenta por la necesidad de visionar un buen número de bobinas de películas mudas Pathé Baby 9,5 mm que los cineastas habían descubierto y no podían ser transferidos a otro formato, Gianikian y Ricci-Lucchi idearon con la *cámara analítica* un dispositivo cuyo funcionamiento explicaron en un artículo publicado en 1995 en la revista *Trafic*, titulado *Nuestra cámara analítica*: a nivel técnico, está formada por dos mecanismos, un rail vertical donde se encaja el celuloide de archivo, que se mueve manualmente (para no deteriorar el ya deteriorado material original) e iluminado por lámparas fotográficas con las que variar la temperatura del negativo; y un segundo rail horizontal, que sostiene otra cámara, cercana a la cronofotografía de Marey, que registra el fotograma original y desde el cual operan reencuadrando, ralentizando o coloreando. Pero la cámara analítica no es tan solo una máquina sino que comporta, asimismo, una ética muy férrea con aquello que se filma con ella e incluye un extenso trabajo de investigación, catalogación e intervención que Ricci-Lucchi ha llegado a equiparar con la «vivisección» (MACDONALD, 2000: 24). En el centro de esa labor de reconfiguración y de reelaboración de la imagen hay una unidad mínima de trabajo y una unidad mínima

conceptual: el fotograma, una «especie de cuerpo tenso en el nuevo texto» (FARINOTTI, 2009: 59), al que Gianikian y Ricci-Lucchi someten a variaciones temporales extenuantes, convirtiendo una imagen en movimiento en una casi fija, ralentizándola, deteniéndola y provocando que ese fotograma recupere el tiempo que había perdido en su anterior estatus y que se aleje de la «histeria de la velocidad» (GIANIKIAN, RICCI-LUCCHI, 2000: 53)².

A falta de conocer con exactitud la proveniencia de las imágenes de los protagonistas de *Il corpi dei soldati*, ahondaremos en el proceso por el cual Gianikian y Ricci-Lucchi intervienen esas imágenes de hombres mutilados y con neurosis de guerra y bajo la premisa ética de devolverles su estatus de individuos y de humanos toda vez que el positivismo científico y la metáfora del hombre-máquina ha sido cuestionada por las generaciones posteriores. «Cuando los cuerpos de los soldados mutilados se presentaban en pantalla, generalmente se presentaban siendo reconstruidos por la cirugía moderna y por la ingeniería ortopédica», recuerda Andrea Meneghelli en *Suffering in and alter the War* para la publicación online *European Film and the First World War. A Virtual Exhibition by European Film Archives* mientras que en *Oh! Uomo* esas imágenes de reconstrucción corporal y mental están despojadas de la retórica propagandística mediante la deconstrucción, el remontaje, la ralentización y la refilmación a la luz de la historiografía revisionista de la Gran Guerra. El *modus operandi* lo explica Lumley en su monografía sobre los cineastas, según una charla que tuvo lugar en abril de 2009 en el Harvard Film Archive tras el visionado de *Oh! Uomo*:

[e]l metraje que muestra a los hombres sufriendo síndrome shock de combate y el de hombres a los que se les ha realizado cirugía facial fue refilmado. En los films originales, solo se nombraba a los cirujanos y los doctores y los intertítulos subrayaban sus logros. Los soldados, que protagonizaban el film, no estaban identificados, a menos que portasen insignias militares. En *Oh! Uomo*, los profesio-

nales médicos y los intertítulos se han eliminado, y las imágenes se han reencuadrado. La velocidad del film se ha ralentizado mediante la técnica del *step printing*. Como resultado de ello, los espectadores se encuentran enfrentados a hombres que les miran fijamente desde la pantalla durante una duración que requiere reconocer su presencia y recordar sus caras (LUMLEY, 2011: 89).

Rememorar rostros de miradas agitadas: archivos de imágenes detritus y heridas de la devastación consecuencia de la fe militar y del progreso científico y tecnológico del Novecento. Son esas imágenes, alejadas de los espacios médicos y de estudio para los que fueron filmadas y hoy recontextualizadas en escenarios de cinefilia, las que nos remueven y nos señalan como una pesadilla alucinada el verdadero poder de lo real. Incluso hoy, cuando celebramos la efeméride del centenario de la Gran Guerra, esos fotogramas de cuerpos sangrantes y espasmos desorbitados perturban nuestros sentidos y proyectan nuestro legado hacia un incierto futuro. Sentencia el crítico Gonzalo de Lucas en *Vida secreta de las sombras* que «el cine registra el paso del tiempo y deja una estela de acaecimientos vividos que convocan a los espectros» (DE LUCAS, 2001: 19), y en *Oh! Uomo* es el gesto de Gianikian y Ricci-Lucchi y su cámara analítica los que invocan los fantasmas de la Primera Guerra Mundial y del triste pasado de Europa y nos interrogan: «[e]stamos inmersos en una noche profunda, no sabemos hacia dónde vamos. ¿Y usted?»³. ■

NOTAS

- 1 El concepto del catálogo suele ser el recurso retórico más habitual en el cine de Gianikian y Ricci-Lucchi. El primero de sus trabajos cinematográficos que incluye el concepto de catálogo en su título es *Catalogo della scomposizione* (1975), un film de diez minutos de duración que describe como un álbum fotográfico de los paisajes y personas de la Europa central. Del mismo modo, su primer trabajo de *found footage*, *Kara-*

goez-Catalogo 9,5 (1981) también alude al concepto de catálogo, al que regresarán desde entonces (archivo, diario o inventario son otras palabras recurrentes en los títulos de su filmografía). Recordar de nuevo que los cineastas subtitulan *Oh! Uomo* con la idea de catálogo.

- 2 La ralentización de la imagen hasta los límites de su congelación es recurrente en el cine de los italianos. Su uso responde como gesto de oposición a otra de las corrientes de vanguardia del Novecento a la que subrepticamente también critican con firmeza: el Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y su fascinación por la tecnología, la velocidad violenta y la guerra como exhibición extrema de la potencialidad plástica de sus teorías estéticas. Subrayar también aquí que Marinetti glorificó la guerra en tanto que «única higiene del mundo» en su Manifiesto Futurista.
- 3 Se trata de las últimas palabras de *Pays Barbare* (Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, 2013), suerte de epílogo de la trilogía de la guerra de los cineastas que pone en escena el auge del fascismo y las guerras coloniales durante el régimen fascista de Benito Mussolini. La traducción es propia: «Siamo immersi in una notte profonda, non sappiamo dove stiamo andando. E voi?».

REFERENCIAS

- BELLOUR, Raymond (2009). *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. París: POL.
- BENAVENTE, Fran (2008). Arqueología de la visión: *Oh, Uomo* Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi. *Cahiers du cinéma: España*, (1), pp.24-25.
- BONAH, Christian, LAUKÖTTER, Anja (2009). Moving Pictures and Medicine in the First Half of the 20th Century. *Gesnerus* 66 (1), 121-46.
- CANGUILHEM, Denis, CHÉROUX, Clément (2004). *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918*. París: Gallimard
- CARTWRIGHT, Lisa (1995). *Screening the body: tracing medicine's visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- CATALA, M. POIRER, J. (2012). Georges Marinesco (1863-1938): neurologist, neurohistologist and neuropathologist.

- Romanian journal of morphology and embryology = *Revue roumaine de morphologie et embryologie*, 53 (4), pp.869-77.
- CROCQ, M.A., CROCQ, L. (2000). From shell shock and war neurosis to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology. *Dialogues in clinical neuroscience*, 2(1), pp.47-55.
- DAGNA, Stella, GIANETTO, Claudia (2013). The neuropathological films in the collection of the museo Nazionale del Cinema in Turin. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 16 (1), pp.117-120.
- DE CEGLIA, Francesco Paolo (2012). From the laboratory to the factory, by way of the countryside: Fifty years of Italian scientific cinema (1908-1958). *Public Understanding of Science*, 21(8), pp.949-967.
- DE LUCAS, Gonzalo (2001). *Vida secreta de las sombras: imágenes del fantástico en el cine francés*. Barcelona: Paidós
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: MIT Press
- ESSEX-LOPRESTI, Michael (1998). The medical film 1897-1997: Part I. The first half-century. *Journal of Audiovisual Media in Medicine* 21 (1), pp.7-12.
- "European Film and the First World War" is part of the European Film Gateway. Recuperado de <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/theme?id=-Suffering-in-and-after-the-war>>
- FACCIOLI, Alessandro (2014). Film/Cinema Italy. 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin. Recuperado de <http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_italy>
- MENEGHELLI, Andrea (2014). Suffering in and after the war.
- FARINOTTI, Luisella (2009) Memoria di cobertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell'orrore della storia. En B. GRESPI (comp.) *Locus Solus. Memoria e immagini* (pp.49-65). Milano: Bruno Mondadori.
- FOUCAULT, Michel (1980). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores
- GIANETTO, Claudia, BERTELLINI, Giorgio (2000). The Giant Ambrosio, or Italy's Most Prolific Silent Film Company. *Film History*, 12 (3, Early Italian Cinema), pp.240-249
- GIBELLI, Antonio (1991). *L'officina della guerra: la grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri
- GIBELLI, Antonio (1998). *La grande guerra degli italiani: 1915-1918*. Milano : Sansoni
- GLEYSE, J., BUI-XUÂN, G., PIGEASSOU, CH. (1999). Demy et Taylor. Etude comparée de Deux Discours de la Deuxième Révolution Industrielle. *Sport History Review*, 30, pp.168-185.
- GLEYSE, Jacques (2012) The machine body metaphor: From science and technology to physical education and sport in France (1825-1935). *Scandinavian Journal of Medicine and Science in Sports*, 23, pp. 758-765.
- JOHANNISON, Karin (2006). *Los signos: el médico y el arte de la lectura del cuerpo*. Barcelona: Melusina
- KAES, Anton (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press
- LEED, Eric J. (1981). *No man's land : combat & identity in World War I*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- LEFEBVRE, Thierry (1995). Le docteur Doyen, un précurseur. En A. MARTINET (coord.), *Le cinéma et la Science* (pp. 70-77). Paris: CNRS Éditions
- LUMLEY, Robert (2011). *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang
- MEREGHETTI, Paolo, NOSEI, Enrico (coord.) (2000). *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Milano: Il castoro
- MYERS, Charles S. (1915) Contribution to the Study of Shell Shock. *The Lancet*, 185 (4772), pp.316-330.
- PANESE, Francesco (2009). Décrire et convaincre: rhéoriques visuelles de la cinématographie en médecine. *Gesnerus* 66, pp.40-66.
- Redacción (1908). *MOVING PICTURES OF CLINICS.: Prof. Negro Successfully Uses Them in Demonstrating Nervous Diseases*. *The New York Times*. Recuperado de <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C05E4D81F3EE233A25750C2A9649C946997D6CF>>

- VÄHILI, Pasi. (2014). Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body. En H. GUSTAFSSON, A. GRONSTAD (coord.) *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (pp. 103-120). London: Bloomsbury Academic
- VENTURINI, Simone, LORUSSO, Lorenzo (2013). Vincenzo Neri: Anatomy of a Finding. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 16 (1), pp. 112-116.

OPERAR EL FOTOGRAMA: INTERVENCIONES EN EL GÉNERO DEL CINE MÉDICO DEL NOVECENTO Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN OH! UOMO, DE YERVANT GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI

Resumen

Mediante un trabajo con el archivo, en su película *Oh! Uomo* los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, con la que clausuran la trilogía dedicada a la Primera Guerra Mundial, formada también por *Prigionieri della guerra* (1995) y *Su tutte le vette è pace* (1998), recuperan el legado del cine médico y del cine neurológico del Novecento con el objetivo de mostrar los efectos devastadores de la Gran Guerra y de las ideologías sociales, científicas y tecnológicas que la auspiciaron. En la propuesta presentamos una genealogía del género y señalamos a los principales científicos, doctores y cineastas de la Europa de principio del siglo xx para desvelar, por una parte, la retórica de su puesta en escena y, por la otra, apuntar cuáles son las estrategias discursivas de Gianikian y Ricci-Lucchi a la hora de analizar esos trabajos y desarticular el discurso sobre el que se apoyan esas imágenes de archivo a través del uso del dispositivo de la cámara analítica.

Palabras clave

Cine; Cine médico; Documental; Found Footage; Yervant Gianikian; Angela Ricci-Lucchi; Primera Guerra Mundial; Novecento.

Autor

Paula Arantzazu Ruiz (Barcelona, 1979) es doctoranda en Comunicación Social-Estudios de cine en la Universitat Pompeu Fabra. Compatibiliza su carrera académica con su trabajo como periodista y crítica de cine en algunas de las principales publicaciones españolas como el semanario *Ahora*, *Diario Levante*, *Ara*, el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* o las publicaciones online *SensaCine*, *Númerocero* y *Contrapicado*. Contacto: paula_aran@yahoo.com.

Referencia de este artículo

RUIZ RODRÍGUEZ, Paula Arantzazu (2016). Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en *Oh! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 81-92.

OPERATING ON THE FRAME: INTERVENTIONS IN THE MEDICAL FILMS OF THE NOVECENTO AND THE FIRST WORLD WAR IN YERVANT GIANIKIAN AND ANGELA RICCI-LUCCHI'S OH! UOMO!

Abstract

Working with archive footage, in their film *Oh! Uomo*, which closes a trilogy on the First World War that also included *Prigionieri della guerra* (1995) and *Su tutte le vette è Pace* (1998), the Italian filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi recover the legacy of medical and neurological films of the Novecento with the aim of exposing the devastating effects of the Great War and the social, scientific and technological ideologies that sustained it. This paper traces the origins of the genre and identifies the main scientists, doctors and filmmakers in Europe at the beginning of the twentieth century, in order to reveal, on the one hand, the rhetoric of its *mise en scène* and, on the other, the discursive strategies adopted by Gianikian and Ricci-Lucchi in their analysis of this footage and their deconstruction of the discourse on which the archive images are based through the use of the device they call the *analytical camera*.

Key words

Film, Medical films; Documentary; Found Footage; Yervant Gianikian; Angela Ricci-Lucchi; World War I; Novecento.

Author

Paula Arantzazu Ruiz (b. Barcelona, 1979) is a PhD candidate in Film Studies at University Pompeu Fabra. She also works as a film journalist and a film critic for several major Spanish publications, such as *AHORA*, *Diario Levante*, *ARA*, the "Cultura/s" supplement in *La Vanguardia*, *SensaCine*, *Númerocero* and *Contrapicado*. Contact: paula_aran@yahoo.com.

Article reference

RUIZ RODRÍGUEZ, Paula Arantzazu (2016). Operating on the Frame: Interventions in the Medical Films of the Novecento and the First World War in Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi's *Oh! Uomo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 81-92.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

USOS ESTÉTICOS Y NARRATIVOS DE LA TRINCHERA EN EL CINE DE HOLLYWOOD DE 1918 A 1930

ALBERT ELDUQUE

ALAN SALVADÓ

INTRODUCCIÓN

En el terreno de la denominada ciencia militar, la trinchera, tal y como apunta el historiador Carl von Clausewitz en el clásico *De la guerra* (1832), es uno de los elementos materiales que debe conjugar para trazar una estrategia militar que permita el asedio del rival. La aparición de las trincheras, pues, alimenta la necesidad de pensar el campo de batalla como un teatro de operaciones donde trazar líneas en el espacio con el doble fin de resguardarse y avanzar. Sin embargo, el propio von Clausewitz considera que la construcción de las trincheras no forma parte del arte de la guerra en sí, sino de una técnica distinta, previa a él; según von Clausewitz, el conocimiento y la habilidad necesarios para esa tarea deben existir de antemano en una fuerza adiestrada, como sucedía con la construcción de barracones o el levantamiento de tiendas en los campamentos militares. El hecho de que la trinchera pueda entenderse tanto desde el

pensamiento estratégico (la visión exterior) como desde la intervención en el territorio (la visión interior) señala su singularidad en el marco de las representaciones artísticas del campo de batalla: los paisajes de la guerra.

Pensar el campo de batalla como paisaje significa reflexionar sobre el modo en que percibimos y damos sentido al territorio. Más allá de una relación entre el hombre y la naturaleza, el paisaje de la batalla implica una determinada forma de estar y contemplar el mundo. En esta línea, pues, si entendemos la tradición de la pintura de paisaje en Occidente como una forma de aprender a encuadrar la realidad¹, tal y como apuntan estudiosos del paisaje como Augustin Berque (1994: 5) y Jean-Marc Besse (2006: 146) o pensadores como Jean-Luc Nancy (2003: 114), el campo de batalla debe entenderse también como un laboratorio de experimentación de la mirada. Los paisajes de la guerra son un campo de percepción que incide en nuestra forma de representar el mundo, en la línea de lo

que Kenneth Clark dibuja en su clásico *El arte del paisaje* (1949), donde el paisaje transita desde su utilización como símbolo hacia su representación como pura impresión: cada una de sus mutaciones esconde una nueva percepción del mundo. Cabe añadir a nuestro planteamiento que la *paisajización* del campo de batalla refuerza el carácter de invención/representación inherente al paisaje, descrito por Anne Cauquelin como construcción sobre formas pretéritas en *L'invention du paysage* (1989) y por Eugenio Turri como teatro de actores y espectadores en *Il paesaggio come teatro* (1998). En un texto clave sobre la fotografía paisajística, Santos Zunzunegui subraya esta idea señalando que el paisaje no es condición previa a su captación, sino resultado de una serie de operaciones y, por lo tanto, una construcción humana (1994: 142-143). Desde esta perspectiva, pues, el pintor de paisajes no estaría muy lejos del estratega militar: ambos comparten la necesidad de organizar y reinterpretar el espacio.

Partiendo de estas premisas, el propósito central de nuestro artículo es analizar el uso de la trinchera en las reconstrucciones cinematográficas de la Primera Guerra Mundial, particularmente en las de sus campos de batalla. Para ello, en primer lugar revisaremos los cambios en las representaciones bélicas que conllevó el conflicto, para, a continuación, abordar cómo estas especificidades se encuentran articuladas en la figura de la trinchera, atendiendo tanto a su valor compositivo como a sus implicaciones narrativas. Lo haremos a través de un corpus de películas que abarca el período 1918-1930, en el cual el lenguaje cinematográfico clásico se sistematiza y se consolida, ayudado en sus indagaciones por la figura de la trinchera.

UNA NUEVA MIRADA

En lo que a la evolución de las representaciones del campo de batalla se refiere, la Primera Guerra Mundial establece un cambio de paradigma. Por

un lado, en el terreno de la pintura el escenario de la batalla se abre a la abstracción o a la representación cruda, tal como sugieren las obras realizadas por Otto Dix, que luchó en el conflicto: sus dibujos realizados en el frente, prácticamente cubistas (como si se negara a aceptar el horror que tenía enfrente), devienen fieramente dantescos en *La Guerre*, serie de grabados de los años 20, donde merced a la distancia temporal la memoria se atreve a representar el horror², engarzándose en una tradición cultural distinta, la de los *Desastres* de Goya (1810-1815). No habrá ya más representaciones del campo de batalla, como mínimo celebratorias, pues el poder mortífero de la guerra ha llegado a cotas antes inimaginables³.

Es en este contexto que ganan importancia la fotografía y el cine. La Primera Guerra Mundial no es la primera en ser captada por los nuevos medios, pero sí aquella en la que ellos encuentran su razón de ser, no solo por su generalización (muchos soldados toman instantáneas y las cámaras de cine pueden filmar el campo de batalla *in situ*), sino, especialmente, por su estrecha connivencia con la maquinaria de guerra. A una guerra mecanizada corresponde una representación mecanizada. Es la línea apuntada por Paul Virilio en *Guerre et cinéma* (1984), que plantea que el campo de batalla y la maquinaria de la guerra vinculada a él son instrumentos de representación comparables al pincel y la paleta del pintor. Él mismo remarca cómo el conflicto bélico revela, especialmente a los cineastas, el vínculo entre la tecnología militar y la cinematográfica, pudiendo ser utilizada la primera tanto como influencia para los movimientos de vanguardia como en la propia evolución del lenguaje cinematográfico de Hollywood, en su vertiente *voyeurista* de aislamiento y fragmentación de los cuerpos (VIRILIO, 1984: 29).

Obviamente, eso tendrá una influencia clave en la representación del paisaje. Vicente J. Benet ha explorado en distintos artículos (2006, 2007) cómo el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial supone el paso de una representación

totalizadora del paisaje de la guerra a una formalización fragmentaria y dinámica; es lo que él llama el paso del teatro de operaciones, de un modelo escenográfico en el que la batalla era una unidad de percepción, un plano general, a la visión mecánica de la guerra, cuya imagen paradigmática es la identificación entre cámara y metralleta en *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930). Esta visión está, contrariamente a su predecesora, fuertemente fragmentada. Ya no es posible tener una visión unitaria, sino que la mirada forzosamente se disgrega en múltiples imágenes a rearticular. Es algo que David Wark Griffith, que visitó los campos de batalla para la preparación de *Corazones del mundo* (Hearts of the World, 1918), ya había sentido: «En el mejor de los casos, solo es posible filmar fragmentos de una batalla, y estos no se podrían ensamblar para dar al público una idea lo suficientemente completa de cómo una batalla es»⁴ (MOULD y BERG, 1984: 55). Como sucede en la evolución del género paisajístico en la pintura occidental, el recorrido a través de los extremos de la dialéctica entre lejanía y proximidad (la mirada unitaria y la mirada fragmentaria, respectivamente) pauta la transformación del campo de batalla y, en consecuencia, las mutaciones en nuestra cultura visual. Las nuevas tecnologías generan nuevos mecanismos de visión y, por lo tanto, nuevos paisajes; una tesis que vertebra de principio a fin la obra de Marc Desportes –*Paysages du mouvement* (2007)– y que explica la incidencia que tiene la mecanización de la guerra, en lo que a los medios de transporte se refiere, en la representación del paisaje de la batalla: las visiones aéreas o el visor de las ametralladoras contribuyen a la visión caótica de la contienda.

Sin embargo, Benet señala un territorio donde estas fragmentaciones de la mirada se rearticulaban para restaurar el orden: el cine clásico de Hollywood. Partiendo de una matriz melodramática que pivotaba en torno al héroe, y de un modelo escenográfico donde la alternancia entre el plano

general y el detalle no ponía en peligro una totalidad homogénea, el cine bélico de los estudios fue diluyendo progresivamente estos modelos para introducir la fragmentación visual, en el terreno de las formas, y la experiencia traumática de la víctima, en el campo del contenido. Películas como *Corazones del mundo*, *El gran desfile* (The Big Parade, King Vidor, 1925) o *Alas* (Wings, William A. Wellman, 1927) introducen en sus batallas imágenes semidocumentales, planos abstractos de explosiones o perspectivas aéreas, respectivamente, poniendo en entredicho la orientación en el espacio tradicional, aunque finalmente las someten a un control y les dan una lógica escénica.

LA APARICIÓN DE LA TRINCHERA DENTRO DEL DENOMINADO ARTE DE LA GUERRA RACIONALIZA EL ESPACIO DE LA BATALLA

Dentro de esta lógica de escenificación del caos, Benet confiere mucha importancia al trabajo del punto de vista del soldado, que no solo permite indagar en la experiencia visual del campo de batalla, sino también en su subjetividad traumática; se daría así un correlato visual a las novelas que, a lo largo de los 20, construyeron la figura de la víctima. La mirada del joven Paul Bäumer (Lew Ayres) ante la muerte de un soldado francés en *Sin novedad en el frente* es, probablemente, el caso paradigmático al respecto, pues baja los ojos al ver que una bomba ha hecho desaparecer, literalmente, a su contrincante, dejando como rastro sus manos en la alamburada. Así pues, la fragmentación visual, trazo de una forma de representación potencialmente caótica y deshumanizada, podría recuperar la humanidad con este trabajo de focalización a través del montaje. Para Benet, ese es el debate presente en la película de Milestone y en *Cuatro de infantería* (Westfront 1918: Vier von der Infanterie, 1930), de G. W. Pabst: la lucha entre lo

humano y lo tecnológico, entre el rostro y la metralleta, en el campo de batalla. El campo-contracampo cinematográfico deviene la figuración de estos enfrentamientos dialécticos.

Tomando en consideración este recorrido hacia la fragmentación (cinematográfica) del campo de batalla, y su posterior reordenación, el motivo de la trinchera adquiere un papel relevante en dos direcciones: la geometrización del espacio, por un lado, y la puesta en escena de la dialéctica paisajística exterior/interior, por el otro. Lo que queremos defender aquí es que la trinchera, geografía paradigmática de la Primera Guerra Mundial, constituye un espacio de encuentro y de reflexión sobre estas cuestiones formales. Detengámonos en cada una de ellas para comprender su importancia en la representación cinematográfica del campo de batalla.

LA LÍNEA QUE ESTANCA Y CONDUCE

Robert Ireland apunta en *Le paysage envisagé* (2009) que la representación del campo de batalla contiene la dialéctica del espacio liso y el estriado. Ambas tipologías de espacio son definidas por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*; el espacio liso como el de lo vectorial o lo proyectivo y el espacio estriado como el de lo métrico. Bajo esta lógica, en el primer caso «se ocupa el espacio sin medirlo y en el segundo se mide para ocuparlo» (1988: 483). La concepción de espacio liso está asociada a las representaciones del campo de batalla que Benet define como clásicas, donde la mirada totalizadora (o panorámica) lo convierte en un espacio de tránsito y de conexión a través del cual se desarrolla la confrontación caótica entre ambos bandos. En cambio, la presencia de la trinchera invierte estos términos para dar preponderancia a la lógica estriada: su aparición dentro del denominado arte de la guerra racionaliza el espacio de la batalla; el terreno original es domesticado por líneas que lo organizan, algo que se confirmará en las vistas aé-

reas, que potencian el rostro geométrico y cubista del paisaje. Y, al mismo tiempo, las trincheras paralizan la circulación fluida sobre él, tanto a nivel narrativo como visual: la guerra y la mirada del ataque se convierten, aquí, en guerra y mirada estancadas, en parálisis. Los soldados se quedan en las líneas excavadas y el avance se para.

Sin embargo, la trinchera supone también, para la cámara que filma, excusa de movilidad. Porque también es, por su forma, una línea a través de la cual pueden moverse el ojo y la cámara. En la lógica compositiva de la pintura de paisaje clásica los motivos como el río o el camino ejercen de portadores de la mirada del espectador del cuadro, ordenando los distintos elementos presentes y al mismo tiempo guiando el ojo del que mira. Daniel Arasse, en su estudio de la pintura a través del detalle, establece la importancia de esas trayectorias en las representaciones paisajísticas: «La pintura de paisaje es un lugar privilegiado para practicar esa mirada que acompasa temporalmente la superficie del cuadro al recorrerla. La palabra “recorrido” explica en parte ese privilegio: el recorrido de la mirada por el cuadro de pintura reproduce el trayecto físico que el horizonte ficticio de la representación propone al espectador» (2008: 242).

La línea de la trinchera jugará, precisamente, ese papel. En medio de una de las batallas de *El precio de la gloria* (What Price Glory, 1926), la adaptación que Raoul Walsh realizó para la Fox del relato autobiográfico que había dado pie a *El gran desfile*, los soldados, tras ocupar en pelotón una nueva trinchera, cayendo en ella todos a la vez, reciben la orden del capitán interpretado por Victor McLaglen de preparar las bayonetas. Para que todos puedan oírle, este camina rápidamente por la trinchera, pasando entre los demás y dando órdenes. La cámara lo sigue, desde arriba, en un fluido *travelling* de acompañamiento que alinea el hoyo en la tierra y las trayectorias del personaje, de la cámara y del espectador, subrayando el valor compositivo que tiene la trinchera. En el contexto

que estamos trabajando, este movimiento se sitúa a medio camino entre el modelo escenográfico y la mirada mecanizada y fragmentada, entre la ordenación del espacio y la pérdida del espectador; pues, aunque la cámara marca una línea compositiva clara, transgrede, con su seguimiento mecánico, la noción de ojo inmóvil y poderoso que comandaba la acción en la pintura tradicional. En cualquier caso, supone la entrada de una lógica racional dentro de la batalla, acercándose a aquel tránsito que Erwin Panofsky tomaba de Cassirer en su ensayo sobre la perspectiva como forma simbólica: el paso de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático (1995: 11).

El alineamiento entre la trinchera y el movimiento de cámara se recupera y refuerza en *Sin novedad en el frente*, donde Lewis Milestone efectúa numerosos *travellings* como el de la película de Walsh. Sin embargo, hay uno de ellos, repetido varias veces, que destaca con voz propia: se trata de aquel en el que la cámara resigue la renglera de rostros de soldados que, apostados con sus fusiles en la trinchera, esperan la llegada del enemigo. La función es, pues, descriptiva antes que narrativa, y la mirada de los jóvenes, fija en el horizonte enemigo (contrariamente a la película de Walsh, donde ya se ha entrado en el calor de la batalla e impera un relativo desorden), dibuja el sentido narrativo, histórico y político de la trinchera: una cadena de rostros que miran hacia delante, hacia una conquista a realizar. Esta es la lógica del frente, una línea, una frontera, el *Western Front* que da título a la película, que es reseguída por nuestro ojo móvil. Se trata de una articulación entre lo singular (un solo movimiento rectilíneo) y lo múltiple (la cadena de rostros) que está presente en la misma idea de patriotismo (gente distinta que sirve a una sola idea y bajo una sola bandera) y en la propia estructura narrativa de la película, a veces profundamente coral, que con frecuencia presenta series de primeros planos de los soldados para capturar la variedad de sus expresiones; así ocurre cuando, asediados por las bombas, jadean

uno tras otro, en una cadena de desasosiego. Así pues, en los años 20 e inicios de los 30, periodo de consolidación del lenguaje clásico de Hollywood, la trinchera se convirtió en un espacio posible de aprendizaje, un lugar a través del cual la cámara podía experimentar posibles formas de guiar la mirada del espectador hacia la acción.

Finalmente, esta función compositiva se refuerza en aquellos casos en los que la movilidad no es exterior, sino interior. En *¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*, Charles Chaplin, 1918), realizada durante el conflicto, los paseos de Charlot por sus pasillos son acompañados de fluidos *travellings* adelante y atrás, siguiendo a su figura y subrayando, de este modo, la lógica compositiva de la trinchera. Algo que Chaplin aborda de forma compleja, trabajando no solo con la movilidad hacia el fondo o adelante, sino también con los términos que ella descubre: en un caso, una bomba cae y el humo tapa su silueta; en otro un ataque aéreo se acerca progresivamente desde el fondo, con bombas que caen cada vez más cerca del soldado, en primer término. La línea de la trinchera, de este modo, dibuja una historia de suspense, del mismo modo que el barco de *El emigrante* (*The Immigrant*, 1917) había articulado encuentros y desencuentros. Chaplin, antes que Walsh o Milestone, supo ver que la línea de la trinchera podía ser, cinematográficamente, el eje de la narrativa.

LA DIALÉCTICA INTERIOR / EXTERIOR EN EL CAMPO DE BATALLA

La tradicional dialéctica paisajística interior/exterior descrita por Carl Gustav Carus en sus célebres *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* (1992: 162) trata de conjugar el equilibrio entre el conjunto paisajístico y la relación entre sus distintas partes. En el caso concreto de los paisajes de batalla dicha dialéctica se plasmará a través de la profundidad de campo, tal y como apunta Vicente J. Benet (2007: 42) en su recorrido por las representaciones de la batalla en la historia de la pintura.

ra europea. Benet señala cómo a partir de la Guerra de los Treinta Años se van imponiendo en la representación clásica el interés por la anécdota y los instantes de *pathos* que irrumpen en el primer término de los cuadros en forma de víctimas o cadáveres, mientras que en la lejanía se nos muestra la totalidad de la batalla. La trinchera supondría, en este sentido, una representación orográfica de esta idea: la anécdota de la pequeña historia llega a primer término, mientras que la batalla de la Gran Historia queda al fondo.

CONCEBIDO COMO UN ESPACIO DE CLAUSURA Y DE INTIMIDAD MELODRAMÁTICA, EL INTERIOR DE LA TRINCHERA DEVIENE TAMBIÉN UN DISPOSITIVO DE OBSERVACIÓN DEL PAISAJE EXTERIOR QUE ROMPE CON LOS TRADICIONALES PARÁMETROS DE EQUILIBRIO COMPOSITIVO DEL ESPACIO CLÁSICO

La separación implícita en la idea de trinchera comporta, precisamente, una frontera entre las dimensiones de la pequeña y la Gran Historia. Mientras en el exterior se produce la guerra, la trinchera, o el hoyo en el terreno, es el espacio que permite la vida en comunidad, aquel donde los reclutas comparten una lata de carne (*El gran desfile*) o velan un cadáver (*Sin novedad en el frente*). También ejerce de espacio interior donde es posible reconocer al enemigo moribundo y apiadarse de él; el Otro es tratado como un igual y se le da una última calada o un último trago, como en *El gran desfile* y *Sin novedad en el frente*. Este aislamiento íntimo de la trinchera es, en realidad, la actualización de procedimientos anteriores, como los que usa Griffith en el caso de la Guerra Civil Americana en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915): en medio del conflicto, los benjamines de ambas familias muer-

ren abrazados en un terreno relativamente resguardado por un árbol, en los márgenes del campo de batalla; huyendo del incendio de Atlanta, el segundo hijo de los Cameron fallece, socorrido por un afroamericano, ante una valla que lo aísla del frenesí exterior.

Sin embargo, los casos más interesantes desde la perspectiva cinematográfica son aquellos en los que la dicotomía entre interior y exterior se conjuga en acciones concretas que trabajan sobre el umbral que los separa. Es decir, aquellos en los que el límite de la trinchera, que opone un interior seguro y un exterior amenazante y abstracto, se convierte en la principal herramienta de la puesta en escena. Con frecuencia, los personajes jugarán con lo visto y lo no visto para asegurarse de que no hay peligro: en *El gran desfile*, por ejemplo, Slim (Karl Dane) asoma primero dos cascos vacíos por encima de la trinchera para cerciorarse de que el enemigo no está al acecho; en un primer momento, el espectador es engañado, como si jugara al escondite. Esta dimensión juguetona es potenciada en *¡Armas al hombro!*, de Chaplin, que detecta las potencialidades del umbral y les da una dimensión cómica. Asumiendo que por encima de la trinchera abunda el fuego cruzado, no duda en elevar una botella para que las balas rompan el cuello, o un cigarrillo para que los disparos lo enciendan, y así pueda beber o fumar. A continuación, volverá a jugar con el potencial imaginativo del exterior de la trinchera agarrando su fusil y disparando por una rendija: no veremos el resultado de sus tiros, pero sí el recuento de bajas que va apuntando en una pizarrita, descontándose un punto en cuanto recibe él un disparo. Esta versión casi *à la Lubitsch* del francotirador confirma la creación de un exterior invisible y abstracto, abierto a la imaginación del espectador, que se opone a un interior visible y seguro.

Finalmente, la trinchera también puede marcar el umbral para alcanzar una cierta idea de humanidad a través del detalle maravilloso, casi irreal, aunque sea a costa de ponerse en peligro:

en *El gran desfile*, James (John Gilbert) saca la cabeza por encima de la trinchera para recoger una flor; al final de *Sin novedad en el frente*, Paul (Lew Ayres) hace lo propio con una mariposa, y le costará la vida. Este desenlace lleva al extremo la cuestión del umbral como fundamento: tal como en la película de Vidor se muestra la vacía extensión de terreno al exterior de la trinchera, en la de Milestone el plano detalle reduce el espacio a la nada, apenas una mariposa, en la que penetran, desde sendas trincheras, la mano de Paul y el fusil que terminará abatiéndolo. El campo de batalla es, finalmente, despojado de su dimensión espacial y convertido en una simple mano que cae abatida. La fragmentación de la mirada y el espacio abstracto, conceptos íntimamente ligados a la trinchera, son, pues, releídos para mostrar el *pathos* de la batalla, concentrado en la mano del protagonista. Este caso extremo, como todos los anteriores, nos permite llegar a una idea clave: que el límite que la trinchera constituye se erige en figura fundamental para pensar en el papel de lo humano en la guerra.

Concebido como un espacio de clausura y de intimidad melodramática, el interior de la trinchera deviene también un dispositivo de observación del paisaje exterior que rompe con los tradicionales parámetros de equilibrio compositivo del espacio clásico. Desde el límite de la trinchera, o desde su interior, cambia la percepción del mundo: el horizonte extremadamente bajo que se observa en la visión a ras de suelo, al asomar la mirada, sobredimensiona la imagen del cielo y limita la porción de tierra; algo que se lleva al extremo en los planos nadir, donde el cielo es omnipresente. Al respecto, las visiones del campo de batalla desde el interior de la trinchera que encontramos en varias secuencias de *Sin novedad en el frente* cohabitan con la serie fotográfica de nubes, bautizada como *Equivalencias*, que realizó Alfred Stieglitz de 1923 a 1932. La ingravidez y la abstracción de la mirada hacia el cielo de Stieglitz están implícitas en el dispositivo de observación de la trinchera, especial-

mente cuando el soldado Paul, escondido en un hoyo en el cementerio, mira a los cielos, viendo, apenas, militares que saltan, sorteando el agujero. Sus cuerpos aparecen solos en un cielo envolvente, como si volasen. A partir del montaje, el diálogo entre la clausura y la apertura se articula con la gravedad de Paul y la ingravidez de los que saltan por encima. Se crea así un paisaje exclusivamente cinematográfico; una transformación formal que tiene su correspondencia con lo que supusieron las fotografías de nubes de Stieglitz en la cultura visual de la época: una basculación desde el pictorialismo fotográfico, propio del siglo XIX, hacia la fotografía moderna del siglo XX, en lo que a la pérdida del referente formal se refiere⁵. La trinchera, pues, en el film de Lewis Milestone, marca un punto de basculación desde la clásica figuración de la guerra a su abstracción a través del montaje; una metamorfosis que institucionalizará y sistematizará las representaciones (cinematográficas) de la guerra a partir de la llegada del cine sonoro.

CONCLUSIONES

La Primera Guerra Mundial marcó un punto de inflexión tanto en la naturaleza de los conflictos bélicos como en la forma de representarlos: los grandes escenarios entraban en crisis y dejaban paso a espacios estriados donde los soldados, en peligro constante, estaban forzados a una visión furtiva, fragmentaria. Y mientras las metralletas sustituían a las armas tradicionales, abriendo espacio a la guerra tecnológica, la pintura cedía su lugar a la visión mecánica de la fotografía y a sus capturas fugaces de la batalla. La representación del paisaje, en este contexto, sufría una profunda transformación. Por otro lado, mientras se desarrollaba el conflicto David Wark Griffith consolidaba, con *El nacimiento de una nación*, el lenguaje cinematográfico clásico, basado igualmente en un aparato mecánico y en la fragmentación, ya fuera en su génesis (descomposición en fotogramas) o en su articulación (descomposición en planos).

En los años 10 del siglo XX, pues, tanto la guerra como la pantalla proponían nuevos acercamientos a la realidad a través de la técnica: la primera con el armamento masivo y la segunda con la cámara de cine. Fueron dos realidades que se desarrollaron en paralelo, coincidiendo tímidamente cuando Griffith visitó los campos de batalla, pues trabajaban en la misma dirección: a partir de la técnica, el mundo podía ser visto de una forma distinta. Sería en los siguientes años, de 1918 a 1930, cuando el cine de Hollywood trabajaría esta nueva mirada en películas como *Corazones del mundo*, *¡Armas al hombro!*, *El gran desfile*, *El precio de la gloria* y *Sin novedad en el frente*.

En ese momento, cuando el cine quiso abordar los campos de batalla, y particularmente las trincheras, encontró un campo fértil en el que desarrollarse. La trinchera no es, en las películas de Chaplin, Vidor o Milestone, un simple elemento decorativo o icónico, sino un elemento plenamente significativo en el plano visual y narrativo. Parecería difícil de creer: la trinchera, espacio de estancamiento y potencial abstracción del campo de batalla, elemento geometrizador del paisaje, podría haber contradicho la claridad de representación por la que Hollywood apostaba. Y, sin embargo, no desfiguró las películas, como sí ocurre en las pinturas de Otto Dix, sino que adquirió un rol plenamente estructurador.

Por un lado, la trinchera deviene un elemento compositivo fundamental que anima la movilidad de la cámara, erigiéndose en línea de guía. Por el otro, su constitución establece dinámicas entre el interior y el exterior del campo de batalla que definen las situaciones que viven los personajes, refugiados en historias melodramáticas mientras en el exterior ruge el fragor de la contienda. En ambos casos, la trinchera como línea y la trinchera como interior opuesto a un más allá, nos encontramos ante un dispositivo de lo que Tom Gunning (1986) llamó integración narrativa: más allá de la aparición espectacular de imágenes, de la fragmentación violenta o del virtuosismo de los cineastas, la

figura de la trinchera organiza los elementos del campo de batalla para dotarlos de una coherencia visual, emocional e histórica.

Es así como, a través de esta línea, el espacio del campo de batalla, y concretamente la trinchera, se convirtió en un laboratorio de la mirada, en un campo de pruebas para los recursos del cine clásico: el *travelling*, la composición o el trabajo interior/exterior fueron, mientras se asentaban como recursos de lenguaje, puestos en práctica en ficticios paisajes de la guerra. ■

NOTAS

- 1 Jean-Marc Besse apunta: «La invención histórica del paisaje se ha puesto en relación con la invención del cuadro en pintura, pero también, con el cuadro mismo, con la invención de la "ventana": el paisaje sería el mundo tal como se ve desde una ventana, tanto si esta ventana es solo una parte del cuadro como si se confunde con el cuadro mismo en su totalidad. El paisaje sería una vista encuadrada y, en todo caso, una invención artística. [...] La pintura de paisajes nos ha enseñado a mirar el mundo, pero nos ha enseñado a verlo, precisamente, como un cuadro de paisaje» (2006: 148). Para un estudio de la dimensión holística del paisaje, ver *Tutto è paesaggio*, de Lucien Kroll (1999).
- 2 ROCHLITZ, Rainer (2003). Otto Dix entre vérisme et allégorie (p. 31); LORENZ, Ulrike (2003). Otto Dix dessinateur (pp. 56-57). Ambos en el volumen editado por Christian Derouet (2003).
- 3 A partir de una exposición en el Centre Georges Pompidou, Christian Derouet señala que «la pintura militar, que había conocido horas de bravura en los salones oficiales para compensar la derrota de 1870, piensen en Detaille y en Neuville, glorias del museo de Luxemburgo, desaparece sin oponer resistencia en 1918. Lo intolerable de los sufrimientos soportados y del duelo generalizado aparta este heroísmo del pincel, del trabajo de memoria cuyo canto más bello sigue siendo en Francia el ciclo de las *Nymphéas* de Claude Monet. [...] La vanguardia, los amateurs, separan arte y conmemoración. De ahora en adelante, en Francia, la guerra no puede formar parte de lo bello» (DEROUE, 2003).

2003: 22). Original: «la peinture militaire, que avait connu des heures de bravoure dans les salons officiels français pour compenser la défaite de 1870, pense à Detaille et à Neuville, gloires du musée du Luxembourg, disparaît sans coup férir en 1918. L'intolérable des souffrances endurées, du deuil généralisé écarte cet héroïsme du pinceau, du travail de mémoire dont le plus beau chant reste en France le cycle des *Nymphéas* de Claude Monet. [...] L'avant-garde, les amateurs, séparent art et commémoration. En France, de la guerre, il ne peut être désormais question dans le beau». Traducción de los autores.

- 4 «At the best, it is only posible to film snatches of a battle, and these could not be pieced together to give the public a sufficiently comprehensive idea of what a battle is like». Traducción de los autores.
- 5 Para profundizar en la aportación de Alfred Stieglitz, a través de sus *Equivalencias* (1923-32), a la cultura visual del paisaje del siglo XX, ver el texto de Philippe Dubois *Le regard vertical ou: les transformations du paysage* (1999).

REFERENCIAS

- ARASSE, Daniel (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Ediciones.
- BENET, Vicente J. (2006). La escenificación del caos: Hollywood ante la puesta en escena de la batalla. *Secuencias*, 23, 20-36.
- (2007). Del teatro de operaciones a la visión mecánica de la batalla. En A. MONEGAL (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de la guerra* (pp. 37-54). Barcelona: Paidós / Universitat Pompeu Fabra.
- (2007). Reimaginar el frente: la retórica cinematográfica del pacifismo. *Archivos de la Filmoteca*, 55, 12-39.
- BERQUE, Augustin (ed.) (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon.
- BESSE, Jean-Marc (2006). Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas. En J. MADERUELO (ed.), *Paisaje y pensamiento*. (pp. 146-168). Madrid: Abada Editores.
- CARUS, Carl Gustav (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- CAUQUELIN, Anne (1989). *L'invention du paysage*. París: Plon.
- CLARK, Kenneth (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- CLAUSEWITZ, Carl von (2015). *De la guerra*. Barcelona: Obelisco.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DESPORTES, Marc (2007). *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*. París: Gallimard.
- DEROUET, Christian (dir.). *Otto Dix. Dessins d'une guerre à l'autre*. París: Éditions Gallimard / Centre Pompidou.
- DUBOIS, Philippe (1999). Le regard vertical ou: les transformations du paysage. En J. MOTTET (dir.), *Les paysages du cinéma* (pp. 24-44). Seyssel: Champ Vallon.
- GUNNING, Tom (1986). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, 8, 3-4.
- IRELAND, Robert (2009). *Le paysage envisagé*. Gollion: Info-lio Éditions.
- KROLL, Lucien (1999). *Tutto è paesaggio*. Turín: Testo e Immagine.
- MOULD, David H., BERG, Charles M. (1984). Fact and Fantasy in the Films of World War One. *Film & History*, 14(3), 50-60.
- NANACY, Jean-Luc (2003). *Au fond des images*. París: Éditions Galilée.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets.
- TURRI, Eugenio (1998). *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia: Marsilio.
- VIRILIO, Paul (1984). *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. París: Cahiers du Cinéma.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

USOS ESTÉTICOS Y NARRATIVOS DE LA TRINCHERA EN EL CINE DE HOLLYWOOD DE 1918 A 1930

Resumen

A lo largo de la historia de la pintura, la representación del paisaje se ha considerado un laboratorio de la mirada humana sobre el mundo. La Primera Guerra Mundial, con el nuevo acercamiento que propuso al campo de batalla, alteró profundamente las formas clásicas de representación y las sustituyó por una visión mecanizada y fragmentaria estrechamente vinculada con el desarrollo de la fotografía y el cine. Como ha analizado Vicente J. Benet, el cine de Hollywood se hizo eco de estos profundos cambios en sus versiones filmicas de la contienda, aunque las organizó según una lógica narrativa. En este texto queremos estudiar cómo el campo de batalla y, particularmente, la trinchera, se insertan en esta lógica de la historia de la pintura de paisaje a partir de algunas películas de Hollywood del periodo 1918-1930. La abordamos, en primer lugar, como valor compositivo, que puede estructurar la imagen y orientar la movilidad de la cámara. En segundo lugar, estudiamos las implicaciones que tiene para la creación de un diálogo entre su interior, escenario melodramático, y el exterior, espacio de batalla y peligro. En ambos casos, concluimos que la trinchera como forma y como elemento narrativo juega un papel estructurador e integrador con la lógica del relato.

Palabras clave

Paisaje; Primera Guerra Mundial; Hollywood.

Autores

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual, Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos y Doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra, con una tesis doctoral sobre los conceptos de hambre, consumo y vómito en el cine político moderno europeo y brasileño. Su otra línea de investigación es el cine latinoamericano, estudiado en estancias de investigación en la Universidade de São Paulo, la Universidad Nacional de Colombia y la Universidade Federal Fluminense. De 2010 a 2015 fue coeditor de la revista online *Contrapicado* y ha impartido clases de historia del cine en la Universitat Pompeu Fabra, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidade de São Paulo, la Universidade Nova de Lisboa y numerosos centros privados. Contacto: albert.elduque@gmail.com.

Alan Salvadó (Barcelona, 1981) es profesor de Historia del Cine y Modelos de Puesta en Escena en la Universitat Pom-

AESTHETIC AND NARRATIVE USES OF THE TRENCH IN THE HOLLYWOOD FILMS FROM 1918 TO 1930

Abstract

Throughout the history of painting, landscape depiction has been considered a laboratory of the human gaze on the world. The First World War, with the new view of the battlefield that it introduced, profoundly altered the classical forms of depiction, replacing them with a mechanised and fragmented view closely associated with the development of photography and cinema. As Vicente J. Benet has suggested, Hollywood echoed these profound changes in their film versions of the war, although it organised them according to a narrative logic. In this paper we seek to analyse how the battlefield and, particularly, the trench, fit within this logic of the history of landscape painting, using several Hollywood films from the period from 1918 to 1930 as case studies. We consider the trench, first of all, as a compositional element, which can structure the image and orient the mobility of the camera. Secondly, we analyse the implications of the trench for the creation of a dialogue between its interior space, as a stage for melodrama, and the exterior space where the battles rages and danger lurks. In both cases, we propose that the trench as a form and as a narrative element plays a role in structuring and integrating the logic of the narrative.

Key words

Landscape; First World War; Hollywood.

Authors

Albert Elduque (b. Barcelona, 1986) holds a bachelor's degree in Audiovisual Communications, a master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies and a doctorate in Social Communications from Universitat Pompeu Fabra, with a doctoral thesis on the concepts of hunger, consumption and vomit in modern European and Brazilian cinema. His other research interest is Latin American cinema, which he has studied in research residencies at Universidade de São Paulo, Universidad Nacional de Colombia and Universidade Federal Fluminense. From 2010 to 2015 he was co-editor of the online journal *Contrapicado* and he has taught classes in film history at Universitat Pompeu Fabra, Universidad Nacional de Colombia, Universidade de São Paulo, Universidade Nova de Lisboa and numerous private institutions. Contact: albert.elduque@gmail.com.

Alan Salvadó (b. Barcelona, 1981) is Professor of Film History and Staging Models at Universitat Pompeu Fabra. He also

peu Fabra. También imparte clases de Teoría y Análisis Cinematográfico en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC) y en la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna. Su Tesis y principales líneas de investigación giran alrededor de la historia y la estética del paisaje en el cine. Ha participado en los libros: *Extended Cinema: le cinéma gagne du terrain* (2010), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013) y *Tout ce que le ciel permet (en cinéma, photographie, peinture, vidéo)* (2015). Contacto: alan.salvado@upf.edu.

Referencia de este artículo

ELDUQUE, Albert, SALVADÓ, Alan (2016). Usos estéticos y narrativos de la trinchera en el cine de Hollywood de 1918 a 1930. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 93-103.

teaches classes in film theory and analysis at Escola de Cinema & Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) and the School of Communication and International Relations at Blanquerna – Universitat Ramon Llull, in Barcelona. His thesis and main research interests relate to the history and aesthetics of the landscape in cinema. He has contributed to the books: *Extended Cinema: le cinéma gagne du terrain* (2010), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (2013) and *Tout ce que le ciel permet (en cinéma, photographie, peinture, vidéo)* (2015). Contact: alan.salvado@upf.edu.

Article reference

ELDUQUE, Albert, SALVADÓ, Alan (2016). Aesthetic and Narrative Uses of the Trench in the Hollywood Films from 1918 to 1930. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 93-103.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

CON A DE ANIMACIÓN

Nº 6 2016 Revista anual de investigación

6
ESPECIAL
MOTION
GRAPHICS

Con A de animación es una revista anual dedicada a la animación en todas sus facetas. En este sexto número ofrecemos una panorámica de la animación aplicada al motion design, homenajeando así la figura de Saul Bass en el vigésimo aniversario de su desaparición. La revista presenta la revisión de algunos de los estudios españoles dedicados al grafismo animado, así como otras figuras internacionales. Cuenta además con un apartado de investigación con artículos de investigadores de todo el mundo.

Organiza:

Grupo de Animación: Arte e Industria.
Departamento de Dibujo
Universitat Politècnica de València

Distribuye:

Sendemà

<http://.sendemaeditorial.com>
info@sendemaeditorial.com

VIGILAR Y CASTIGAR. LA CENSURA EN ESPAÑA DE LA EXHIBICIÓN DE FILMS INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS

I. AIRES DE GUERRA

Durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, España mantuvo la postura oficial de neutralidad. Sin embargo, tanto el relato histórico tradicional como el más actualizado insisten en cómo la vida española entre 1914 y 1918 estuvo totalmente condicionada por el desarrollo de la entonces denominada «guerra europea». El contexto cinematográfico español de aquellos años no se escapó de esta situación. De las numerosas circunstancias que lo manifiestan, queremos centrar nuestra atención en la censura ejercida por parte del poder político sobre la exhibición de noticiarios y films de propaganda, llevada a cabo dentro de un escenario de fuertes tensiones entre la actitud neutral mantenida por los sucesivos gobiernos de la época y una sociedad profundamente afectada y dividida por la guerra.

El gobierno español declaró la neutralidad del país el 30 de julio de 1914, nada más iniciarse el

conflicto. Aunque desde ese momento comenzó en la sociedad española el juego de alineamientos con el bando de los aliados o con el de los imperios centrales capitaneado por Alemania. Con todo, la contención fue la nota predominante durante los primeros meses¹. Pero a partir de 1915 se hizo evidente un paulatino enconamiento entre «aliadófilos» y «germanófilos» que no dejó de crecer mientras se entrecruzaba con otros conflictos, como las protestas obreras y agrarias a cuenta de la inestable situación política y económica. En cuatro años se sucedieron diferentes gobiernos con también diferentes sensibilidades respecto a las dos partes enfrentadas en la contienda, y sacudidos igualmente en su acción por los fuertes vaivenes de la economía. No en vano España se convirtió a causa de la guerra en refugio de capitales europeos y asistió a la creación de grandes fortunas gracias a las nuevas oportunidades de negocio —legales e ilegales—, al mismo tiempo que sufría dramáticos desabastecimientos de productos básicos.

La actualidad cinematográfica española del momento responde a este estado de cosas, empezando por la distribución y la exhibición². Como es bien sabido, el desarrollo de la Primera Guerra Mundial fue decisivo para el cambio en la relación de fuerzas entre las potencias cinematográficas occidentales. Hollywood consiguió imponerse como principal suministrador de películas al continente tras el lógico declive de la producción en Europa, especialmente en Francia e Italia. En términos españoles, esto se vivió como un grave problema de distribución, tanto por la bajada de la producción, especialmente francesa e italiana, como por las dificultades de comunicación. Un problema del que se derivaban otros como el pirateo de copias, y que se combinaron con el que supuso la censura.

La práctica de la censura, en concreto la relativa a materiales informativos y de propaganda, no fue una circunstancia excepcional que se viviera en España, sino que constituyó una constante en las cinematografías de los países implicados de una u otra forma en aquel conflicto bélico, empezando por sus principales contendientes: Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, Rusia hasta 1917 y, a partir de ese mismo año, Estados Unidos. El tratamiento dado a este tema en la bibliografía internacional suele ligarlo de manera inseparable al del desarrollo del noticiario como género cinematográfico y al de la expansión de la propaganda como herramienta política. Así sucede desde los primeros trabajos destacables en su abordaje de la cuestión, realizados entre las décadas de los setenta y los ochenta³, hasta la actualidad, cuando encontramos un mayor número de aportaciones centradas en la relación entre la primera conflagración mundial y el cine⁴.

De estas fuentes se extrae un panorama histórico marcado por la proliferación de contenidos informativos en las pantallas cinematográficas. En especial el citado modelo de noticiario, que había surgido en 1908 y que, en el momento de comenzar la guerra, se encontraba en una fase de progresiva organización interna: «los progra-

LA PRÁCTICA DE LA CENSURA, EN CONCRETO LA RELATIVA A MATERIALES INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA, NO FUE UNA CIRCUNSTANCIA EXCEPCIONAL QUE SE VIVIERA EN ESPAÑA, SINO QUE CONSTITUYÓ UNA CONSTANTE EN LAS CINEMATOGRAFÍAS DE LOS PAÍSES IMPLICADOS DE UNA U OTRA FORMA EN AQUEL CONFLICTO BÉLICO

mas se estructuran, se diversifican las noticias y se amplía la cobertura informativa» (PAZ REBOLLO y MONTERO DÍAZ, 2002: 20). Los años del conflicto mundial supondrán en sí mismos un periodo en el que progresivamente, y en especial a partir de 1917, la información cinematográfica convivirá —cuando no se fundirá— con la propaganda. Esta será una herramienta utilizada por los dos bandos, tanto para la acción exterior como la interior, cuya importancia llegó al punto de que los gobiernos acabaran organizando servicios e instituciones oficiales que se encargaban de llevarla a cabo. Los dos bandos en conflicto rivalizaron en la organización del aparato de propaganda, dentro del cual el cine, empezando por los contenidos supuestamente informativos, fue una pieza fundamental del engranaje y funcionó en combinación con otras como la fotografía, la literatura política o los espacios colectivos, incluyendo los locales de espectáculos, utilizados para la escenografía y el discurso oral patrióticos.

Dentro de este contexto, la aplicación de la censura oficial fluctuó en su intensidad dependiendo de territorios, circunstancias y épocas. En líneas generales, en el caso de la producción, se refería sobre todo a la prohibición de filmar en el frente de batalla, no tanto en la retaguardia. Mientras que, en el de la exhibición, se justificaba por parte de los órganos de poder responsables de su aplicación aduciendo la necesidad de evitar entre la población el desánimo o el dolor ante las imáge-

nes mostradas por las noticias —ante todo «lo que pueda resultar penoso para las madres», en condescendiente expresión de un prefecto de la policía francesa de la época (BRUNETTA, 1985: 46)—, pero también el fomento de ideas políticas contrarias a los intereses nacionales o incluso la muestra de información que pudiera acabar siendo utilizada por el enemigo.

¿Cómo se relaciona el caso de la España neutral con este panorama internacional? De entrada, podemos señalar que la presencia, ya para entonces más que normalizada, de los noticiarios en los programas cinematográficos españoles estuvo dominada durante la guerra por las productoras francesas, en especial Pathé y Gaumont, en un contexto donde, al parecer, apenas hubo intentos de realizar noticiarios por parte de productoras españolas con la excepción de la *Revista Español* o *Revista Estudio* de la Estudio Films barcelonesa en 1915 (MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 186; PITARCH FERNÁNDEZ, 2014: 186; GONZÁLEZ LÓPEZ, 1987). Pero los noticiarios no eran las únicas películas de carácter supuestamente informativo que se exhibían, sino también films exhibidos de forma independiente y de distintas duraciones, provenientes de las naciones en conflicto y más claramente integrados en la maquinaria de la propaganda bélica. Films de ese estilo, procedentes de los dos bandos, desfilaron por las pantallas españolas de la época, que se convirtieron en otro espacio más para el combate ideológico que tuvo lugar en nuestro país (ALBES, 1995: 77-101; MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 184-188; PONCE, 2014: 292-321).

Pero ¿cómo estaba organizada la censura?, ¿en qué consistió su acción sobre el tipo de películas que tratamos aquí? Responder a estas preguntas es nuestro objetivo principal en este artículo. Para ello nos hemos centrado primordialmente en la prensa española entre 1914 y 1918, con el fin de profundizar de manera específica en un tipo de fuente que ya se había comenzado a manejar en trabajos previos de obligada referencia

para el nuestro: MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA (2001: 184-188), donde la prensa es una fuente combinada con fuentes bibliográficas y cinematográficas; y ALBES (1995: 77-101), donde sus contadas menciones a la prensa forman parte de la documentación diplomática que se utiliza para realizar un espléndido acercamiento al cine de propaganda alemán exhibido en España durante la guerra. Eso sí, nuestro uso de la prensa está condicionada por dos circunstancias históricas. De un lado, la acción de la propia censura sobre los periódicos españoles durante los cuatro años de conflicto, de manera constante y a veces férrea, denunciada por periodistas de todo signo en numerosas ocasiones. De otro, la instrumentalización de esos periódicos como órganos de propaganda, a cuenta de capitales extranjeros ligados a una u otra de las dos partes contendientes, los cuales subvencionaron numerosas y muy destacadas cabeceras españolas para que sirvieran a sus fines (GONZÁLEZ CALLEJA, AUBERT, 2014: 225-265, PONCE, 2014: 298-312). Ambas circunstancias incluyen una relativización en las noticias encontradas que no siempre es fácil de identificar y manejar.

En el inicio de nuestra tarea investigadora nos planteamos dos hipótesis principales. Primera: influidos por el ejemplo de la censura española sobre el cine durante el franquismo, por un lado, y por los casos acaecidos durante la Primera Guerra Mundial en países como Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos principalmente, por otro, pensábamos en la censura española entre 1914 y 1918 como en una estructura de organización nacional. Y segunda: dado que la postura de neutralidad se logró mantener hasta el final de la contienda, nos parecía verosímil pensar que la censura oficial había contribuido a ello logrando, como mínimo, moderar la exhibición de películas informativas o propagandísticas correspondientes a los dos bandos. El desarrollo de nuestra investigación modificó ambas hipótesis en diferentes sentidos.

2. CENSURAR PARA NO COMBATIR

Tanto la bibliografía académica como nuestra consulta de la prensa no dejan lugar a dudas de que, desde que se inició la guerra, la censura sobre los medios de comunicación fue uno de los principales instrumentos del gobierno español, con el fin de mantener su política oficial de neutralidad. Para su aplicación al espectáculo cinematográfico, al principio se utilizó la primera normativa sobre censura cinematográfica que se había promulgado en España, el 27 de noviembre de 1912⁵. Con el motivo inicial de proteger a la infancia de cara a los supuestos peligros que entrañaba el cine, se dispuso que todas películas debían de ser presentadas en los gobiernos civiles de cada provincia o en los ayuntamientos de cada municipio, con el fin de ser autorizadas o prohibidas antes de su estreno ante el público. Tras diferentes modificaciones en los años siguientes, la norma se concentró en los gobiernos civiles como órgano censor. Es esa institución la que aparece detrás de la mayoría de los casos de prohibición o autorización de films informativos sobre la guerra que conocemos hasta la fecha.

Así pues, podría parecer que la censura oficial, de entrada, se organizó en dos niveles: el legislativo correspondía a las autoridades nacionales, mientras que el ejecutivo fue a parar a las provinciales, y en concreto a los gobernadores. Pero la puesta en práctica desarrollada por estos últimos acabó teniendo unos márgenes más amplios. En ocasiones, el procedimiento para revisar una película no correspondió exactamente a un procedimiento exactamente interno del gobierno civil. Lo vemos en el caso de la película *Los nueve países en guerra*, centrada en «los nueve países que [estaban en ese momento] en litigio, sus costumbres, fuerza militar y naval» (*La Vanguardia*, 22/01/1915: 6). Su propietario, Lorenzo S. De Besa, en vez de someterla al procedimiento burocrático establecido por la ley, consistente en pasar por una comisión dedicada específicamente a la tarea

de la censura dentro del gobierno civil, organizó un pase privado para el gobernador civil de Barcelona en persona acompañado de otras autoridades como el Sultán Muley Hafid, y dentro del mismo cine, el Salón Cataluña, en el que la cinta se estrenó cuatro días después, el 25 de enero de 1915 (*La Vanguardia*, 26/01/1915: 16). El acontecimiento fue puntualmente recogido por la prensa al día siguiente y sirvió de propaganda de la cinta de cara a su inminente estreno. Por otro lado, no faltaron gobernadores civiles que fueron más allá de dictaminar caso por caso la autorización o no de proyectar una cinta, y emitieron órdenes en las que se prohibía la exhibición en general de films sobre la guerra. Eso hicieron, entre otros, los gobernadores civiles de Tarrasa y San Sebastián en septiembre de 1914 (*La Vanguardia*, 01/09/1914: 9 y 30/09/1914: 12, respectivamente), Madrid en marzo de 1915 —en concreto, la exhibición de películas alemanas— (ALBES, 1995: 81) y Barcelona en abril de 1916 (*La Correspondencia de España*, 19/04/1916).

Como se ve, los acontecimientos citados se engloban en los dos primeros años de guerra. Esa forma de proceder por parte de determinados gobernadores parece hablarnos de una reacción tajante ante las órdenes del poder central, sobre todo en los primeros casos, nada más comenzar el conflicto. Tal vez era una forma de prevenir un previsible forcejeo con los exhibidores. Pero ¿dicho forcejeo existió? Porque, mientras algunas fuentes afirman que durante 1915 y 1916 «las pantallas españolas ignoraron prácticamente la guerra» (MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 185-186), otras argumentan que la exhibición de noticiarios no cesó en aquellos años (PITARCH FERNÁNDEZ, 2014), en los que los propios activistas de la causa de Alemania en territorio español juzgaban que la presencia de la propaganda cinematográfica francesa era «extraordinariamente fuerte» frente a la germana (ALBES, 1995: 83-84). Tal vez estas contradicciones no son tales si atendemos a un panorama de exhibición con el que nos va-

mos a volver a encontrar más adelante en estas páginas: una doble estrategia, la primera correspondiente al circuito comercial, y otra compuesta de eventos benéficos y de público invitado, la cual a veces buscaba colaboración con los locales convencionales de exhibición y a veces no. Mientras la primera estrategia estaba sujeta claramente a censura por dar lugar a exhibiciones públicas, la segunda poseía un estatus más ambiguo dado el carácter supuestamente privado de los eventos, algo que, en principio, la colocaba fuera del ámbito abarcado por la normativa censora. De este modo, estaríamos ante una situación en la que las pantallas comerciales españolas, a pesar de no haber cesado en su proyección de noticiarios —especialmente los franceses, con Pathé y Gaumont a la cabeza; pero también los alemanes de la casa Messter—, apenas habrían informado de la guerra en aquellos primeros años por una doble acción de la censura: la de la española y, de forma diferida, la ejercida desde el principio por los gobiernos de los propios países en conflicto y que llevó a que, entre 1914 y 1916, la información sobre la guerra incluida en sus noticiarios no fuera tan abundante ni tan cercana al frente como pudiera suponerse. Pero, al mismo tiempo, el circuito compuesto por eventos benéficos sí habría informado o, mejor dicho, se habría convertido en un cauce profusamente repetido para la exhibición no tanto de noticiarios como de películas de propaganda, de duraciones diversas. Los dos bandos utilizaron este tipo de exhibición en numerosas capitales españolas (ALBES, 1995: 77-101 y MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 184-188).

El gobierno español volvió a legislar sobre la censura en diciembre de 1916. Y aquel no era un momento cualquiera. En términos internacionales, entre los contendientes bélicos del continente europeo estaba más que asumido que el conflicto estaba siendo mucho más largo de lo esperado. Ello implicó la conciencia de que tanto los ejércitos en sí como las poblaciones civiles de los países implicados necesitaban rearmarse moralmente

para soportar el peso de la guerra. Desde el punto de vista cinematográfico, esto supuso la llegada de una mayor colaboración «entre las autoridades civiles y militares y los diferentes medios de información» en los países en conflicto (MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 186) con el fin de impulsar la propaganda bélica. En términos españoles, este aumento del flujo cinematográfico propagandístico llegó en un momento en el que las tensiones entre aliadófilos y germanófilos se acercaban a un punto crítico que afectaba incluso al interior del gobierno⁶. Fue exactamente el 6 de diciembre de 1916 cuando se promulgó la Real Orden que ordenaba a las autoridades del Ministerio de la Gobernación informar al Fiscal de la Audiencia cuando se exhibieran sin autorización «cintas cinematográficas y [...] exposiciones de cuadros y dibujos» relativas a la guerra que pudieran ofender «a los Soberanos de los países amigos o a sus Ejércitos» (R. O., citada en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 127).

LA ACCIÓN DE LA CENSURA NO SOLO CONSISTE EN PROHIBIR, SINO TAMBIÉN EN AUTORIZAR Y, OCASIONALMENTE, MULTAR SI SE HA PROYECTADO UNA PELÍCULA QUE SE JUZGA INSULTANTE PARA UNO DE LOS DOS BANDOS

En realidad, este edicto era un recordatorio de otro promulgado en 1914, al inicio de la guerra, que se refería concretamente a la prensa y a los mítines. Dos años después, ante el hecho de que la ley no se cumplía con la diligencia debida, se recordaba no solo su vigencia, sino también que «desde luego era aplicable al caso» del espectáculo cinematográfico (R. O., citada en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 127). Esta forma de legislar sobre el cine aprovechando una Real Orden que, en principio, se ocupaba de otros terrenos, lleva a suponer que desde el gobierno se improvisaba ante un terreno que no se veía lo su-

ficientemente controlado tal vez a causa de la dimensión que pudiera estar alcanzando la presión por exhibir materiales sobre la guerra. Confirma esta suposición la circunstancia de que la propia existencia de la Real Orden supone dar por hecho que se produce la exhibición de películas no autorizadas, dado que es la infracción que la Real Orden quiere perseguir. Es decir, la censura previa no se había estado aplicando con la regularidad debida, bien porque los propios distribuidores y exhibidores intentaran evitarlo, o porque los gobiernos civiles y el propio Ministerio de la Gobernación carecieran de voluntad o medios para hacerlo. Lanza dudas sobre la efectividad de la Real Orden el hecho de que a principios de 1917, el gobierno español capitaneado entonces por el aliadófilo Conde de Romanones prohibiera exhibir todo tipo de cine bélico en el país (ALBES, 1995: 91).

3. LA ACCIÓN DE LA CENSURA

No obstante, aunque la censura previa no se aplicara siempre, su acción se hizo presente con claridad. La distribución y la exhibición comercial estaban protagonizando el tímido arranque del asociacionismo profesional que se vivió en España a lo largo de los años diez. La Asociación de Fabricantes, Representantes y Alquiladores de Películas, la Cámara Española de la Cinematografía, la Unión General Cinematográfica o la Mutua de Defensa Cinematográfica Española supusieron los primeros intentos de agrupamiento de los profesionales del cine y, de manera destacada, de los dedicados a la distribución. Entre ellos se manifestó desde el principio una honda preocupación por los efectos de la aplicación de la censura previa, tales como «[el retraso] en el estreno de los programas, [...] un coste adicional al empresario y una permanente pérdida de tiempo con decretos y reuniones, discutiendo los puntos y las temáticas a censurar» (RIBAS VELÁZQUEZ, 2010: 409). La preocupación fue tal que la Mutua de Defensa Cinematográfica Española, formada por distribuidores en 1915, tomó

la censura como uno de los principales problemas a abordar desde su fundación. Esto es así, hasta el punto de que en 1919, recién acabada la guerra, la Mutua se dotó de unos nuevos estatutos en los que se reglamentaba que fuera la propia asociación quien asumiera la tarea de aplicar la censura previa sobre las películas (ANÓNIMO, 1919: 29).

Más allá del principio de autoridad que representaba el Ministerio de la Gobernación, la potestad para ejercer la función censora que poseía cada gobierno civil no hacía sino aumentar las posibilidades de arbitrariedad o, como mínimo, parcialidad. De hecho, es una constante la queja de los propagandistas de un bando respecto a que los censores no permiten la exhibición de sus films informativos mientras que sí permiten los del bando contrario (ALBES, 1995: 81-82). La prensa de la época nos devuelve en forma de noticias el eco de la acción represiva que los órganos censores llevaron a cabo sobre los locales que proyectaban films relativos a los sucesos de la guerra. Un eco que, como hemos señalado en la introducción, se encuentra condicionado por un combate entre dos contendientes: la censura sobre la prensa y la instrumentalización que ambos bandos hacen de numerosas cabeceras, a las que apoyan con dinero a cambio de servir a sus intereses propagandísticos. Así pues, las noticias que hemos ido encontrando son las supervivientes de este cruce de factores. Por efecto del mismo, resulta verosímil pensar que lo que llegó a ser publicado no refleja el volumen real que alcanzó la represión. Así, la documentación diplomática muestra un volumen de exhibición de películas informativas y de propaganda, tanto aliadas como alemanas (ALBES, 1995), claramente superior al que da a entender la prensa consultada.

En relación al circuito de exhibición comercial, la mayoría de las noticias que hemos encontrado hasta el momento relativas a la acción de la censura se concentra entre el otoño de 1914 y el de 1916. Aunque, desgraciadamente, en pocos casos, las noticias en cuestión nos informan del título

ES POSIBLE DETECTAR CÓMO FUE EN AUMENTO LA INCOMODIDAD DE LAS AUTORIDADES CON LA EXHIBICIÓN DE LOS MATERIALES INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA EN PARALELO A SU CRECIENTE DIFICULTAD PARA HACER RESPETAR LA ACTITUD OFICIAL ESPAÑOLA DE NEUTRALIDAD

de la película o películas afectadas. La acción de la censura no solo consistió en prohibir, sino también en autorizar y, ocasionalmente, multar si se había proyectado una película que se juzgaba insultante para uno de los dos bandos. Que las noticias se concentren en el periodo citado parece apuntar a que la Real Orden de diciembre de 1916 y la prohibición de principios de 1917 produjeron su buscado efecto coercitivo, ya fuera sobre las intenciones de programar películas informativas y de propaganda sobre la guerra por parte de los exhibidores, sobre la publicación de las acciones represivas de las autoridades por parte de la prensa, o sobre ambas cosas. Una posible coerción que, de haberse dado, debemos restringir a las sesiones comerciales convencionales. Porque, como ya adelantábamos en la sección anterior y veremos en la siguiente, fuera de esa modalidad de exhibición, el flujo de películas y la acción —o, mejor dicho, inacción— de la censura funcionaron de otra manera. El periodo anterior a finales de 1916 aparece así como un periodo de mayor indefinición, presidido por el tira y afloja entre los poderes políticos y la exhibición cinematográfica. En este sentido, se tiene noticia de que el arranque del conflicto europeo produjo en algunos puntos de España, como los ya citados más arriba de Tarrasa, San Sebastián y otros como Tarragona (*La Vanguardia*, 11/10/1914: 7), la reacción inmediata de prohibir películas referidas al mismo, en aras de mantener la neutralidad. En las dos primeras localidades, la prohibición era incluso general sobre toda película que se refiriera a ello.

Pero la prensa deja adivinar cómo casi de inmediato comienza un juego donde se aparcan las prohibiciones generales y se censuran o autorizan títulos concretos. Mientras la autorización se efectuaba lógicamente en el pase previo de la película por la censura (*El Siglo Futuro*, 19/09/1914: s. p.), la prohibición ocurría en ocasiones con la película programada o incluso en exhibición. Así sucedió en Barcelona, por ejemplo, con la película *Invasión de Serbia por los ejércitos de los Imperios centrales*, en abril de 1916 (*La Correspondencia de España*, 19/04/1916: s. p.). O de nuevo en San Sebastián, donde en julio de ese mismo año el gobernador civil multó a un cine por exhibir «películas vejatorias para los alemanes» (*La Vanguardia*, 08/07/1916: 13-14). Casos como estos confirman que la censura previa, al menos durante los dos primeros años del conflicto, no era siempre una norma respetada dentro del circuito comercial, como ya apuntábamos más arriba. A lo que podemos añadir que su propio ejercicio aumentaba su arbitrariedad al ser realizado de manera independiente por cada provincia. Mientras que el gobernador de Barcelona comenzaba a autorizar determinadas películas informativas sobre la guerra a mediados de septiembre de 1914, el de Tarragona mantuvo la prohibición absoluta de hacerlo hasta bien entrado octubre. Ahora bien, cuando este levantó la prohibición no utilizó su propio criterio para decir cuáles autorizaba, sino que se remitió a «las que se hubiesen publicado en Barcelona y en que no sea puesta en entredicho nuestra neutralidad» (*La Vanguardia*, 11/10/1914: 7). Así pues, se daba tanto la disparidad de criterio como que unos influyeran sobre otros.

Igualmente, es posible detectar cómo fue en aumento la incomodidad de las autoridades con la exhibición de los materiales informativos y de propaganda, en paralelo a su creciente dificultad para hacer respetar la actitud oficial española de neutralidad. Volviendo, por ejemplo, al caso de *Los nueve países en guerra*, la película pasó de ser exhibida a principios de 1915 en Barcelona (*La*

Vanguardia, 22/01/1915: 9) y Zaragoza (*El Heraldo de Aragón*, 11/02/1915: s. p.) acompañada de una conferencia explicativa de su propietario, Lorenzo S. De Besa, a que, pocos meses después, la empresa que la programó en Gijón rogara al público que se abstuviera «de hacer manifestaciones en ningún sentido durante la proyección» (*El Noroeste*, 07/05/1915: s. p.). Es decir, no solo había desaparecido la conferencia, sino que incluso se intentaba evitar cualquier manifestación oral en torno a los films. Esta paulatina desaparición de cualquier atisbo de oralidad en la sesión muestra el afán de los exhibidores por evitar tanto cualquier posibilidad de interpretación de las películas informativas, más allá de las propias imágenes, como el riesgo de comentarios entre los espectadores que dieran lugar a enfrentamientos en el propio local entre aliadófilos y germanófilos, una circunstancia nada extraña en esos años (SÁNCHEZ SALAS, 2016: en prensa).

Es también a partir de entonces cuando, de cara tanto a la censura como al público cada vez más sensible al conflicto, se empezaron a extender, en los anuncios de sesiones con películas informativas, menciones a cómo estas no presentaban «nada de lucha que pudiera ser causa de que los partidarios de aquesta o esotra nación produjeran protestas de los contrarios» (*Diario de Cádiz*, 13/02/1915: s. p., citado en GAROFANO, 1986: 275). Llamadas de este tipo corresponden a una atmósfera reinante donde las trabas puestas por el poder a través de la censura eran sentidas con claridad tanto por los asistentes al espectáculo como por los profesionales de la industria. Si, en junio de 1915, un grupo de representantes de los distribuidores catalanes exponían al gobernador civil de Barcelona su angustiosa situación ante el problema que la censura suponía para desarrollar su trabajo (*El Heraldo de Madrid*, 16/06/1915: s. p.)⁷, casi un año después, en abril de 1916, el popular comentarista Ariel de *La Vanguardia* se lamenta de que las autoridades se extremen «en su celo por la observancia perfecta de la neutralidad, y [...] su-

primen películas de la guerra, que a la postre son un elemento precioso de información y la mejor propaganda contra la misma guerra» (*La Vanguardia*, 20/04/1916: 10). Dos meses más tarde, la publicación especializada *Arte y cinematografía* se queja de que la censura previa «mata las energías de la industria, del comercio y de la explotación» cinematográficos (nº 134-5, 15-30/06/1916: 5-6, citado en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 130).

4. LA INACCIÓN DE LA CENSURA

Ante esta situación, podemos interpretar como un mecanismo de defensa frente a la censura un tipo de programa cinematográfico que hemos citado más arriba: la sesión benéfica de carácter privado, destinada a menudo a recaudar fondos para uno de los dos bandos y protagonizada por películas informativas y de propaganda, más que por noticiarios propiamente dichos. Este modelo de sesión se llevó a cabo de dos maneras: colaborando o no con el circuito comercial. En cuanto a la primera, lo habitual era que los promotores del acto llegaran a un acuerdo con un local de exhibición comercial para proyectar uno o más días determinadas películas a las que acudía un público invitado, aunque también hubiera margen eventualmente para el público corriente. Fuera o no público invitado, este solía pagar por la localidad y los fondos se destinaban a sufragar los gastos de distribución y el alquiler del local de exhibición, donándose el resto para una asociación benéfica relacionada con el bando correspondiente, sobre todo la Cruz Roja francesa o la alemana.

Los datos conocidos hasta el momento nos hablan de una mayor profusión de estas sesiones entre 1914 y 1916 que posteriormente, como en el caso de la exhibición comercial. De este modo, nos encontramos con un momento muy destacado de exhibición de películas del bando alemán entre septiembre y diciembre de 1916, meses en que tuvieron lugar en ciudades como San Sebastián, Bilbao, Santander, Gijón, Oviedo, Pamplona,

Zaragoza, Alicante, Valencia, Granada y Sevilla (ALBES, 1995: 84-91). Fueron menos frecuentes a partir de entonces, aunque se produjeran algunas sobre todo durante 1918, como la que tuvo lugar en La Coruña a favor de la Cruz Roja alemana (*La Voz de Galicia*, 30/04/1918, citado en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 57). Igualmente, podemos encontrar un repunte de estas sesiones con películas del bando aliado, centradas sobre todo en films franceses, aunque hubiera lugar ocasionalmente para otros, como los italianos. A pesar de que ya desde 1914 podamos localizar alguna de estas sesiones —por ejemplo, en Barcelona (*El Cine*, 05/12/1914: 10)—, encontramos un periodo álgido en los meses centrales de 1916, con sesiones en Alicante (*El Luchador*, 12/04/1916, citado en NARVÁEZ TORREGROSA, 2000: 87) o Santander (*La Vanguardia*, 12/10/1916: 8), pero sobre todo durante el verano de ese mismo año en localidades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Cádiz y Jérez de la Frontera (ALBES, 1995: 87-88).

Desde nuestro punto de vista, en este tipo de sesión se concitaban diversos intereses bajo la condición de «benéfico». Por un lado, efectivamente, existía la intención recaudatoria gracias al apoyo que se esperaba por parte de un público que, como el español, tenía la sensibilidad respecto a uno u otro bando a flor de piel. A la vez, o incluso por encima de esa intención, estaba la propagandística que, como hemos visto, estaba prohibida por la censura en el ámbito público. Así las cosas, el marco de exhibición compuesto por una sesión que, al menos oficialmente, era privada —dado que, a pesar de tener lugar en un local del circuito comercial, funcionaba por invitación, reuniendo a su público con una finalidad «benéfica»— servía de coartada de cara a que las autoridades censoras no prohibieran estas sesiones o multaran su celebración en caso de que ya hubieran tenido lugar. Ahora bien, la propia ambigüedad de este modelo, que no puede borrar del todo su cercanía a la exhibición comercial y por lo tanto pública, parece contagiarse a la acción de la censura, que según

el momento y el lugar prohibía o no que se celebraran determinadas sesiones. Por ejemplo, en Zaragoza, entre noviembre y diciembre de 1916, se produjo la situación de que el gobernador civil no autorizara determinadas sesiones «benéficas» compuestas por dos largometrajes de propaganda alemanes, mientras que sí había autorizado otras sesiones de materiales ingleses y franceses. La sensación de ambigüedad y, por qué no, de arbitrariedad crece si añadimos que el gobernador también prohibió la exhibición de dos películas francesas sobre las maniobras de la artillería de Estados Unidos en el golfo de Tesalónica. Y que, en clara expresión del tira y afloja vivido entre el poder político y los grupos de presión de cada bando, los promotores de las sesiones alemanas decidieron desafiar parcialmente la prohibición, exhibiendo películas que se ocupaban directamente de la guerra. Estas proyecciones no fueron objeto de ninguna sanción posterior por parte del gobernador (ALBES, 1995: 87).

Fijémonos ahora en la otra manera de llevar a cabo las sesiones «benéficas», celebradas también para un público invitado y fuera de los espacios específicos desarrollados para la exhibición cinematográfica al uso. Dentro de este modelo, era frecuente que las películas informativas sobre la guerra acompañaran a una conferencia y que se remarcara el carácter de acontecimiento único, sin continuidad. Bajo estas características tienen lugar sesiones donde, más allá de que se esgrimiera el carácter benéfico de las mismas, encontramos otros casos donde se reviste al evento de un carácter científico, académico o religioso, y siempre con un cariz humanitario. La mayoría de los datos que tenemos hasta la fecha sobre este tipo de sesiones pertenecen a 1917 y a años posteriores. Tal vez la razón haya que encontrarla en la prohibición de exhibir todo tipo de cine bélico establecida desde principios del citado año que afectaba a las sesiones comerciales. Un modelo de exhibición como el tratado aquí parecería escaparse de esta prohibición al remarcar su carácter de acontecimiento

humanitario y sobre todo, no comercial, toda vez que con frecuencia se desarrollaban bajo el paraguas de asociaciones que respondían a intereses privados; en este caso los representados por las embajadas, los grupos de presión y los simpatizantes de los dos bandos contendientes.

Puede que así podamos explicarnos la exhibición en Barcelona, al inicio de 1917, de nada menos que seis largometrajes de propaganda alemana sobre la implicación de su marina en la guerra, impulsada por la Asociación Alemana de Flota en el Extranjero; o la duradera acción propagandística que pudo realizar el «Cercle Interallié de Propagande Cinématographique», popularmente conocido como Círculo Francés, surgido en Madrid a finales de 1916 y que alquiló el Teatro Benavente para exhibir diariamente películas informativas sobre su causa (ALBES, 1995: 92). El Círculo Francés no solo exhibió materiales de aquel país, sino que también dio cobertura al de sus países aliados. Por ejemplo, a finales de 1916 exhibió el famoso film británico *La batalla del Somme* (The Battle of Somme, G. Malins y J. McDowell, 1916). Igualmente, encontramos un caso muy representativo del modelo de exhibición que tratamos aquí en el que se celebró el 26 de diciembre de 1916, cuando tuvo lugar dentro de las actividades del Círculo la conferencia acompañada de proyecciones dada por el Sr. Vercesi, periodista italiano pero también sacerdote. Vercesi, «[a]nte el distinguido y selecto público que ocupaba la sala» (*La Época*, 27/12/1916: s. p.), justificó la entrada de Italia en la guerra junto a la «Unión Sagrada» compuesta por Inglaterra, Francia, Bélgica y Serbia, contra los imperios centrales. Y, a continuación, hizo una encendida loa de los sacerdotes castrenses y su sacrificada labor en el frente, de la que aseguraba no saber qué apreciar más, si su patriotismo o su fidelidad al papa. Dos películas informativas sobre las durísimas tareas del ejército italiano en el frente de guerra de la alta montaña siguieron a la charla. Por las fechas y la descripción dada por el cronista, es posible que una de ellas fuera la conocida *La guerra d'Ita-*

lia a 3000 metri sull Ademello, filmada en 1916 por Luca Comerio (BRUNETTA, 1985: 47).

En el artículo de *La Época* se percibe el afán por mostrar tanto la importancia de los valores religiosos como el mensaje propagandístico aliado. Estamos así ante la puesta en palabras de una doble intención contenida en el evento de cara a que no fuera prohibido. También encontramos esa doble intención en otros casos donde, en lugar de la coartada religiosa, impera la científica, la más habitual entre los ejemplos que hemos encontrado.

NOS REFERIMOS A QUE DICHAS SESIONES SE DESARROLLABAN EN ENTORNOS SOCIALES MÁS RESPETABLES Y POR LO TANTO POLÍTICAMENTE MÁS INFLUYENTES QUE EL REPRESENTADO POR LA EXHIBICIÓN COMERCIAL

Así lo comprobamos, por ejemplo, en la inauguración de las sesiones del llamado «Cinematógrafo Científico», también en Madrid, el 6 de diciembre de 1917. Ante una sala llena de autoridades médicas se exhibieron distintas películas con esa temática, entre ellas *Las operaciones del doctor Doyen* [sic], eminente cirujano francés de enorme popularidad en la época por la temprana relación que estableció con el cine (LEFEVRE, 1994: 100-114; BAPTISTA, 2005: 42-50). Pero entre medias se proyectó una cinta de la que el periodista no justificó cómo encajaba en el programa científico de la noche: *París después de tres años de guerra* [sic], que «[t]ambién interesó muchísimo» (ABC, 07/12/1917: 16). En este y otros casos, se intentaba disimular de esta manera de cara a la censura el afán propagandístico que se pretendía.

Dentro de este modelo de exhibición también se realizaron sesiones sin ninguna coartada y con claro afán propagandístico. Por ejemplo, las celebradas entre finales de 1916 y marzo de 1917 en la embajada inglesa en Madrid, donde el embajador

hacia de anfitrión de personalidades del mundo diplomático internacional y de la aristocracia, con el fin de proyectarles películas sobre la guerra (*El Imparcial*, 16/12/1916: s. p.; *La Acción*, 29/03/1917: 5). En casos como estos, de cara a eludir la censura, pesaba sobre todo la circunstancia de su supuesto carácter de acontecimiento privado. Significativamente, al dar noticia de una de esas sesiones donde se había proyectado una película sobre la batalla del Ancre, el periodista hace constar el carácter privado del acontecimiento, ante lo inexplicable para él de la prohibición de proyectar películas sobre la guerra en público (*La Época*, 10/03/1917: s. p.). Por las fechas, la prohibición corresponde claramente a la emitida por el Ministerio de la Gobernación a principios de 1917.

Sin embargo, en relación a esta manera de exhibición, no podemos dejar de tener en cuenta otro factor que explique la inacción de la censura, más todavía si nos paramos a pensar en que, como hemos visto, se siguieron dando numerosas sesiones de este estilo incluso más allá de la fecha crítica de inicios de 1917, cuando las autoridades extremaban su celo censor. Nos referimos a que dichas sesiones se desarrollaban en entornos sociales más respetables y por lo tanto políticamente más influyentes que el representado por la exhibición comercial. Tanto del lado de los protagonistas como del público asistente encontramos embajadores, diplomáticos, médicos reconocidos, sacerdotes, o, al igual que en otros ejemplos que no hemos citado, profesores universitarios (*La Vanguardia*, 20/04/1915: 12). Todos ellos participantes en eventos que a menudo se revestían del prestigio de dar la palabra a un conferenciante, el cual en ocasiones era un invitado extranjero, como el sacerdote italiano Vercesi, que exponía las dramáticas consecuencias de la guerra en su país, a las que luego —o a la vez que hablaba— ponían imágenes los films informativos o de propaganda. Es verosímil creer que, en las clases sociales a las que pertenecían los implicados en estas sesiones, tenemos otra razón para la inhibición de la cen-

sura ante este tipo de proyecciones, dado que su influencia sobre el poder —a veces incluso su pertenencia al mismo— era, sin duda, mayor que la presente en el circuito comercial.

5. LA GRIPE EN EL CAMPO DE BATALLA: CONCLUSIONES.

En honor a la verdad, el último gran impedimento para que el público español contemplara los films informativos y de propaganda sobre la Primera Guerra Mundial, fueran del signo que fueran, no lo constituyó la censura, sino la gripe. La llamada internacionalmente «gripe española» coincidió en el tiempo con el final de la conflagración mundial y se extendió hasta alcanzar dimensiones monstruosas gracias a la misma. Entre septiembre y octubre de 1918, los locales destinados a la proyección de películas se desertizaron por miedo a una pandemia que mató a decenas de millones personas a lo largo y ancho de todo el mundo, y solo en España a unas 200.000. Cuando la exhibición cinematográfica volvió a la normalidad, la situación política internacional había cambiado, lo que motivó que cambiaran también las ansiedades de una censura que no desapareció, pero que ya no tenía que velar por la neutralidad oficial.

Llegados a este punto, podemos concluir que la censura, tratando de hacer cumplir con la neutralidad oficial, tuvo una gran influencia en la exhibición española de los materiales filmicos informativos y de propaganda sobre la guerra. Pero su acción fue arbitraria respecto a sus criterios y a su aplicación en el tiempo, en el espacio y en las situaciones dadas. El panorama que se desprende comienza por entender que, a diferencia de como nos imaginábamos al principio al aparato censor, se trató de una estructura que —aunque su normativa venía de una institución nacional, el Ministerio de la Gobernación— en su aplicación directa dependía principalmente de los gobiernos civiles. Estos, a su vez, se movían dentro de un escenario donde el respeto al cauce establecido convivía con

otros menos ortodoxos: por ejemplo, realizando el visionado de films en sesiones que no respondían a la norma o emitiendo prohibiciones y permisos para la exhibición de películas sobre la guerra en general y no caso por caso.

Esta manera de funcionar se desarrolló sobre un flujo de proyecciones que supera la imagen dada por la prensa de la época. Si, por un lado, estaba el interés de distribuidores, exhibidores y público en la proyección de informaciones sobre la guerra, por otro está la presión ejercida por los grupos de simpatizantes o directamente implicados en la causa de cada uno de los dos bandos, con acciones como la subvención a periódicos o la exhibición de películas de propaganda, que fue mayor de lo que se suele pensar. Pero, ante esta situación, ¿contribuyó la censura cinematográfica al mantenimiento de la postura neutral oficial, como planteábamos en la introducción? Las recurrentes quejas de ambos bandos respecto a que las autoridades eran más permisivas con las proyecciones de films informativos del bando contrario podría ser una pista para pensar que sí. Pero lo cierto es que resulta difícil asegurarlo ante un contexto donde la división entre «aliadófilos» y «germanófilos», progresivamente más profunda, afectaba tanto al público que acudía a las salas como a las estructuras del poder en cualquiera de sus niveles, abriendo el paso a la posibilidad de pensar en la parcialidad en determinados censores. Resulta verosímil creer que los ritmos en la enunciación y aplicación de las normativas sobre censura cinematográfica a lo largo de la guerra tienen que ver con los procesos internos derivados de las presiones citadas y de los cambios en el flujo de material filmico informativo y propagandístico que pugna por llegar a las pantallas españolas. Pero también se debe tener en cuenta el efecto de cambios internacionales, como la mayor colaboración entre militares y productoras de cine a medida que el conflicto se alargaba y la propaganda ganaba peso como una herramienta para mantener la moral interior y ganar adeptos en el exterior. El aumen-

to de films, y de intentos para programarlos en las salas, puede estar detrás de la prohibición general dictaminada por el gobierno español a principios de 1917.

En cualquier caso, nos parece reconocer una política de doble rasero en la censura respecto a los diferentes contextos sociales donde se desarrollaba la exhibición de los films informativos y de propaganda sobre la guerra: más restrictiva sobre el circuito de exhibición comercial, abierto a cualquiera que comprara una entrada para formar parte de la masa anónima e indiscriminada que acudía al espectáculo cinematográfico; y menos restrictiva sobre el modelo de exhibición compuesto habitualmente de sesiones supuestamente privadas y destinadas a fines benéficos en su mayoría. La censura aún se hacía presente de vez en cuando en las sesiones de este estilo que se celebraban en un local habitualmente dedicado a proyecciones comerciales, aunque solo se pudiera entrar por invitación y sus beneficios fueran destinados a la Cruz Roja o a asociaciones de ayuda a civiles o prisioneros. Pero no parece que la censura se diera cuando la sesión estaba organizada por asociaciones sostenidas por grupos sociales respetables, en lugares que se escapaban a menudo de la idea de local cinematográfico tradicional y donde la proyección, aunque no faltan sesiones donde no se escondía el afán de propaganda, se hacía casi siempre bajo justificaciones como lo benéfico, lo científico, lo académico y, en general, lo humanitario. Desde los organizadores hasta los invitados, el público de estas sesiones formaba parte de los sectores sociales más respetados y más cercanos al poder político; por tanto, potencialmente más influyentes sobre el mismo.

Para finalizar, el grado de aplicación que presenta la censura entre 1914 y 1918 demuestra a las claras cómo el poder político tuvo que considerar al espectáculo cinematográfico un medio de comunicación con un nivel de penetración social que, a diferencia del pasado, hacía ya necesario su control, de la misma manera que se venía hacien-

do con otros medios previos como la prensa escrita. De este modo, la vigilancia y la amenaza del castigo sobre la proyección de films informativos y de propaganda sobre el conflicto bélico confiere a la exhibición cinematográfica el aspecto de un nuevo campo de batalla dentro de esa particular forma política, económica, social y cultural en que la España oficialmente neutral participó de la Primera Guerra Mundial. ■

NOTAS

- * Este artículo está realizado dentro del Proyecto de Investigación subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad *La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial (1914-1918)*, ref. HAR 2012-34854.
- ** Debo agradecer la ayuda prestada para la elaboración de este texto a Rosa Cardona (Filmoteca de Cataluña), Xabier Meilán (Universidad Autónoma de Barcelona), María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid), José Luis Rodríguez Jiménez (Universidad Rey Juan Carlos), Encarnación Rus (Filmoteca Española) y Bernardo Sánchez (Universidad de La Rioja).
- 1 Sobre la situación en general de España durante la Primera Guerra Mundial, ver ROMERO SALVADÓ (2002). Sobre aspectos más específicos, ver los siguientes estudios, publicados recientemente al hilo del centenario del inicio de la Primera Guerra Mundial, y relevantes para la elaboración del presente artículo: FUENTES CODERA (2014) y GONZÁLEZ CALLEJA y AUBERT (2014). Ver también GARCÍA SANZ (2014).
- 2 Para una visión general, tanto de la distribución como de la exhibición del cine en España durante los años diez, ver GONZÁLEZ LÓPEZ (1987) y LAHOZ RODRIGO (2010). Para una visión más concreta, sobre la exhibición de actualidades en Cataluña en esos años ver PITARCH FERNÁNDEZ (2014: 181-192); sobre la distribución en España durante la Primera Guerra Mundial, ver ALONSO GARCÍA (2010: 131-145) y RIBAS VELÁZQUEZ (2010: 408-414).
- 3 Entre las publicaciones del primer periodo, destacan HURET (1984) para el caso francés; el clásico de FIELDING (1972) –se publicó una versión ampliada en 2006– y el

primer volumen del monumental CULBERT (1990), para el caso de Estados Unidos; ROBERTSON (1985), un muy detallado estudio de la censura cinematográfica entre 1896 y 1950, y REEVES (1986) para el caso británico. De entre las publicaciones aparecidas en los últimos veinticinco años, destacamos la obra colectiva DIBBETS y HOGENKAMP (1995), en especial las aportaciones correspondientes al caso alemán: 171-178, 188-197.

- 4 Podemos destacar las monografías relativas al caso estadounidense MIDKIFF DEBAUCHE (1997) y CASTELLAN, VAN DOPPEREN, GRAHAM (2014). Si el primero establece un panorama muy completo e integrado de la acción oficial en aquel país respecto a la censura entre 1914 y 1918 y la propaganda bélica especialmente a partir de 1917, el segundo da valiosa información sobre el papel jugado por la censura en lo sucedido a los cámaras de EE. UU. que viajaron a los países europeos en conflicto. Igualmente, destaca HAMMOND (2006), por su integración de la censura dentro del proceso que lleva a la creación de una destacada cultura cinematográfica popular en la sociedad británica durante el periodo de guerra. Especial mención merece PADDOCK (2014), por su completa integración de la relación del cine y su censura con las estrategias de propaganda desarrolladas durante el conflicto por los distintos países tratados en el texto. Ver también el libro PAZ y MONTERO (2002), donde, sobre todo entre las páginas 20 a la 64, los autores abordan la confluencia de los noticieros, la censura y la propaganda a la hora de realizar una útil síntesis del devenir durante la guerra del llamado por ellos «cine informativo».
- 5 Sobre los inicios de la legislación en materia de censura cinematográfica en España, ver GONZÁLEZ BALLESTEROS (1981: 109-114). La información de este libro se complementa con la dada en FOLGAR DE LA CALLE (1987: 121-127). Ver también VALLÉS COPEIRO (1999: 7-8).
- 6 Algo que, por otra parte, venía pasando desde el principio de la guerra. En cualquier caso, los conflictos protagonizados en aquel momento por el muy aliadófilo presidente del gobierno, el Conde de Romanones, con influyentes sectores germanófilos de la sociedad, de la prensa, y de su propio gabinete o con el mismo Alfonso XIII, fueron constantes. Así, por ejemplo, en septiembre de 1916, el Conde de Romanones prohibió al rey Alfonso XIII asistir

al funeral del monarca austriaco Francisco José e intentar desde allí hacer de intermediario entre los dos bandos de la guerra (ROMERO SALVADÓ, 2002: 225).

- 7 Por las fechas, es probable que se tratara de una comisión de la recién constituida Mutua de Defensa de la Cinematográfica Española. Ver RIBAS VELÁZQUEZ (2010: 409).

REFERENCIAS

ABC (07/12/1917): 16.

ALBES, Jens (1995). La propaganda cinematográfica de los alemanes en España durante la Primera Guerra Mundial. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI (3), 77-101.

ALONSO GARCÍA, Luis (2010). De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución cinematográfica España. *Archivos de la Filmoteca*, 66, 131-145.

ANÓNIMO, (1919). *Estatutos y reglamento de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española*. Barcelona: Talleres Graficos Irández.

BAPTISTA, Tiago (2005). «Il faut voir le maître»: A Recent Restoration of Surgical Films by E.-L. Doyen (1859-1916). *Journal of Film Preservation*, 70, 42-50.

BRUNETTA, Gian Piero (1985). *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*. Rovereto: Convegno Internazionale.

CASTELLAN, James W.; VAN DOPPEREN, Ron; GRAHAM, Cooper C. (2014). *American Cinematographers in the Great War, 1914-1918*. New Barnet: John Libbey Publishing.

CULBERT, David (ed.) (1990). *Film and Propaganda in America. A Documentary History*. New York: Greenwood Press, 4 vols.

DIBBETS, Karel; HOGENKAMP, Bert (eds.) (1995). *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

El Cine (05/12/1914): 10.

El Heraldo de Aragón (11/02/1915): s. p.

El Heraldo de Madrid (16/06/1915): s. p.

El Imparcial (16/12/1916): s. p.

El Noroeste (07/05/1915): s. p.

El Siglo Futuro (19/09/1914): s. p.

FIELDING, Raymond (1972, edición ampliada en 2006). *The American Newsreel 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma.

FOLGAR DE LA CALLE, José María (1987). *El espectáculo cinematográfico en Galicia 1896-1920*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

FUENTES CODERA, Maximiliano (2014). *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*. Madrid: Akal.

GARCÍA SANZ, Fernando (2014). *España en la Gran Guerra. Espías, diplomáticos y traficantes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GAROFANO, Rafael (1986). *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y AUBERT, Paul (2014). *Nidos de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Alianza.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1987). *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Edicions 62.

HAMMOND, Michael (2006). *The Big Show. British Cinema Culture in the Great War, 1914-1918*. Exeter: University of Exeter Press.

HURET, Marcel (1984). *Ciné Actualités: Histoire de la Presse Filmé, 1895-1980*, Paris, Henry Veyrie.

La Acción (29/03/1917): 5.

La Correspondencia de España (19/04/1916): s. p.

La Época (27/12/1916): s. p.

La Época (10/03/1917): s. p.

LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.) (2010). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)*. Valencia: IVAC Ricardo Muñoz Suay.

La Vanguardia (01/09/1914): 9.

La Vanguardia (30/09/1914): 12.

La Vanguardia (11/10/1914): 7.

La Vanguardia (22/01/1915): 6.

La Vanguardia (22/01/1915): 9.

La Vanguardia (26/01/1915): 16.

La Vanguardia (20/04/1915): 12.

La Vanguardia (20/04/1916): 10.

La Vanguardia (08/07/1916): 13-14.

La Vanguardia (12/10/1916): 8.

La Vanguardia (29/11/1917): 18.

- LEFEVRE, Thierry (1994). La Collection des films du Dr. Doyen. 1895, 17, 100-114.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel (2000). *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- MONTERO DÍAZ, Julio; PAZ REBOLLO, M^a Antonia; SÁNCHEZ ARANDA, José J. (2001). *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*. Barcelona: Ariel.
- PADDOCK, Troy R. E. (ed.) (2014). *World War I and Propaganda*. Leiden/Boston: Brill.
- PAZ REBOLLO, María Antonia; MONTERO DÍAZ, Julio (2002). *El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad*. Barcelona: Ariel.
- PITARCH FERNÁNDEZ, Daniel (2014). L'exhibició de pel·lícules del natural i d'actualitat a Catalunya (1905-1919): estudi del fons de cartelleres de la Filmoteca de Catalunya. En Á. QUINTANA y J. PONS (eds.), *Objetivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista* (pp. 181-192). Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona.
- PONCE, Javier (2014). Propaganda and Politics. Germany and Spanish Opinion in World War I. En T. R. E. PADDOCK (ed.), *World War I and Propaganda* (pp. 292-321). Leiden/Boston: Brill.
- RIBAS VELÁZQUEZ, Iolanda (2010). El papel de la distribución en Cataluña durante la Primera Guerra Mundial. En J. I. Lahoz Rodrigo (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)* (pp. 408-414). Valencia: IVAC Ricardo Muñoz Suay.
- REEVES, Nicholas (1986). *Official British Film Propaganda during The First World War*. London, Sidney, Dover: Croom Helm.
- ROBERTSON, James C. (1985). *The British Board of Film Censors. Film Censorship in Britain, 1896-1950*. London, Sidney, Dover: Croom Helm.
- ROMERO SALVADÓ, Francisco J. (2002). *España-1914-1918. Entre la guerra y la revolución*. Barcelona: Crítica.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel (2016). Explicar la guerra. El acompañamiento oral en la exhibición de noticias sobre la Primera Guerra Mundial en España (1914-1918). En Á. QUINTANA y J. PONS (eds.), *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de las imágenes* (en prensa). Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona, Universitat de Girona.
- VALLÉS COPEIRO, Antonio (1999). Aproximación a la prehistoria de la política cinematográfica Española. *Archivos de la Filmoteca*. 6, 6-13.

VIGILAR Y CASTIGAR. LA CENSURA EN ESPAÑA DE LA EXHIBICIÓN DE FILMS INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

Resumen

Durante la Primera Guerra Mundial, España mantuvo la postura oficial de neutralidad. Sin embargo, la vida del país entre 1914 y 1918 estuvo totalmente condicionada por el desarrollo de la entonces llamada «guerra europea». El cine no se escapó de esta situación. En particular, llaman la atención los datos que nos hablan de la censura aplicada a la exhibición de las películas informativas y de propaganda sobre el conflicto bélico por parte del poder político. Su acción represiva en este terreno compone un cuadro que muestra las fuertes tensiones generadas por la colisión entre la postura neutral mantenida por los sucesivos gobiernos de la época y el estado de una sociedad profundamente dividida entre el apoyo al bando aliado o al alemán. Pero ¿cómo se organizó esa censura? ¿En qué consistió su acción sobre los materiales informativos? Estas preguntas guiarán el artículo.

Palabras clave

España 1914-1918; Primera Guerra Mundial; censura; películas informativas; películas de propaganda; exhibición cinematográfica.

Autor

Daniel Sánchez-Salas es profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Dirige la publicación científica *Secuencias. Revista de Historia del Cine* y es miembro del consejo editorial de *Cinemas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*. Es autor del libro *Historias de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española* (2007). Igualmente, es autor de diversos artículos y capítulos de libro sobre cine de los orígenes, cine mudo, cine y oralidad, y cine español. Contacto: daniel.sanchez@urjc.es.

Referencia de este artículo

SÁNCHEZ-SALAS, Daniel (2016). Vigilar y castigar. La censura en España de la exhibición de films informativos y de propaganda sobre la Primera Guerra Mundial (1914-1918). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 105-120.

DISCIPLINE AND PUNISH. ON CENSORSHIP OF WORLD WAR I INFORMATIVE AND PROPAGANDA FILMS IN SPAIN (1914-1918)

Abstract

Although Spain officially adopted a neutral position during World War I, life in the country from 1914 to 1918 was totally conditioned by the development of what was known at the time as the "European War". Films were no exception, particularly in the case of state censorship of informative and propaganda films about the war. Repressive actions in this area reveal strong tensions between successive neutral governments, on one side, and a society deeply divided between sympathisers of the Entente and Central Powers, on the other. How was censorship organized? What kinds of restrictions were imposed on informative materials? These questions are explored in this article.

Key words

Spain 1914-1918; World War I; Censorship; Informative films; Propaganda films; Film exhibition.

Author

Daniel Sánchez-Salas is currently Assistant Professor in the Department of Communication Sciences and Sociology at the Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, Spain). He is editor of *Secuencias. Revista de Historia del Cine* and a member of the Editorial Board of *Cinemas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*. He is also the author of the book *Historias de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española* (2007), and of several articles and book chapters about early cinema, silent cinema, cinema and orality, and Spanish cinema. Contact: daniel.sanchez@urjc.es.

Article reference

SÁNCHEZ-SALAS, Daniel (2016). Discipline and Punish. On Censorship of World War I Informative and Propaganda Films in Spain (1914-1918). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 105-120.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PÉRE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

**LA PARTICIPACIÓN
ESPAÑOLA EN EL
PROYECTO EFG 1914**

entrevista a

**JUAN IGNACIO
LAHOZ RODRIGO**

Jefe de Conservación de
CulturArts-IVAC

LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA EN EL PROYECTO EFG 1914

ENTREVISTA A

JUAN IGNACIO LAHOZ RODRIGO

JEFE DE CONSERVACIÓN DE
CULTURARTS-IVAC

SANTIAGO BARRACHINA ASENSIO

Tras dos años y con un gran esfuerzo y coordinación por parte de gran cantidad de instituciones, el proyecto de la Unión Europea EFG1914 (<http://project.efg1914.eu/>) culminó en febrero de 2014 con la exhibición virtual de los materiales relacionados con la Primera Guerra Mundial conservados en los archivos filmicos de toda Europa. El proyecto consistió en la recopilación y digitalización de más de 700 horas de películas que se encuentran hoy en un enorme inventario *online* a disposición de todo aquel que desee consultarlo. El catálogo incluye films de todo tipo: ficción, documentales, noticiarios, etc., provenientes de más de veinte archivos de diferentes países, además de documentos en otros formatos como fotografías o carteles. La importancia de un proyecto como este radica no solo en la más que obvia necesidad de potenciar la conservación y el conocimiento de

este tipo de material, sino también en hacernos pensar, en el centenario de uno de los momentos más infames y terroríficos de la historia de nuestro continente, que tal vez la única manera en que la memoria histórica pueda existir sea gracias a la voluntad colectiva.

El Archivo Filmico de La Filmoteca de CulturArts-IVAC fue una de las instituciones participantes en el proyecto (<http://ivac.gva.es/efg1914/>), bajo la responsabilidad de Juan Ignacio Lahoz, Jefe de Conservación de su archivo. En esta entrevista, Juan Ignacio Lahoz detalla algunos de los entresijos del trabajo realizado, habla de las actividades que surgieron a partir del mismo, señala la originalidad y relevancia de los materiales aportados desde España y reflexiona sobre los resultados y las posibilidades que entraña formar parte de un proyecto de estas características.

¿Cómo surge el proyecto EFG1914? ¿Cuáles son sus objetivos principales y cómo se vincula este proyecto al IVAC?

El proyecto nos llega a través de una invitación a principios de 2011 por parte de la Asociación de Cinematecas Europeas (ACE) y está coordinado por el Deutsches Filminstitut. En principio solo se presentó la idea y se pretendía ver qué instituciones estarían interesadas en participar. El objetivo básico era, aprovechando el primer centenario del estallido de la Primera Guerra Mundial, intentar digitalizar y difundir a través de la web –y vinculado a la iniciativa Europea– todo el patrimonio que se conserva sobre películas de la Primera Guerra Mundial, ya fueran realizadas en esa época, referentes a la misma o incluso películas de ficción realizadas durante ese periodo, aunque no tuvieran que ver con la guerra. Lo que se persigue es reflejar cómo el contexto condicionó la producción y el consumo del cine, así como el impulso que supuso –o no– para la producción cinematográfica. Obviamente, una parte importante es el uso del cine como información y propaganda bélica.

Nosotros no disponíamos de fondos materiales sobre la Primera Guerra Mundial, pero sí producciones significativas españolas de esa época, y esa fue la principal aportación del IVAC al proyecto. Una vez se disponía de toda la información respecto a qué se podía aportar por parte de cada institución, se presentó un proyecto y un presupuesto a la Comisión Europea, que fue la que aportó la subvención que ha financiado el proyecto entre 2012 y 2014.

La Filmoteca, desde hace tiempo, ha organizado y participado en diferentes congresos y seminarios relacionados con las tecnologías utilizadas en los archivos fílmicos y las cuestiones relacionadas con la catalogación, ¿cómo afecta este proyecto EFG1914 a la labor de recuperación y conservación de películas y materiales y a la catalogación y el uso de las tecnologías digitales en los archivos fílmicos?



Figura 1. Juan Ignacio Lahoz Rodrigo en un momento de esta entrevista.

Supone un impulso muy importante en la dinámica de trabajo, no solo de nuestra Filmoteca sino de los archivos fílmicos en general. La idea que subyace en todo el proyecto es que, después de muchos años hablando de digitalización e incorporación de las tecnologías digitales a los archivos, por primera vez se realiza un trabajo de gran envergadura en el que todos los participantes vamos a digitalizar nuestras películas. Como todo debe ir a una plataforma común, se exige que se compartan unas metodologías. Además, tenemos que utilizar los mismos tipos de ficheros digitales para difundir las películas y disponer de un sistema de catalogación común para intercambiar la información con Europea y que sea sencillo de encontrar en la red. Todo esto ayuda a perfilar y potenciar el desarrollo de otros programas que se han llevado a cabo, muchos de ellos financiados también por la Unión Europea.

Esto afecta tanto a la digitalización de las imágenes como a la catalogación y la accesibilidad en internet. Se trataba, en el fondo, de definir lo que podríamos denominar unas “buenas prácticas”, que no es sino tener unos estándares y unos patrones de trabajo compartidos. Lo que en términos de entornos digitales se llama un *workflow* común para todo el proyecto. En esa dinámica estuvimos trabajando sobre las metodologías para el escaneado y la gestión de las imágenes digitales que



Figura 2. Sanz y el secreto de su arte (Maximiliano Thous y Francisco Sanz, 1918)

generamos y, en paralelo, el desarrollo de los estándares de catalogación con los que teníamos que aportar nuestra información al entorno de Europea. Existía un portal anterior (European Film Gateway), vinculado a Europea, que es donde está todo el trabajo que hemos hecho.

Precisamente sobre la cuestión de la difusión de estos fondos, ¿crees que el proyecto EFG1914 sirve para visibilizar y dar a conocer la labor de los archivos fílmicos, no solo de La Filmoteca Valenciana, sino de todas las entidades participantes? Al fin y al cabo, es un trabajo que normalmente no es muy conocido ni tiene una repercusión social importante.

Yo creo que sí. Es muy útil por lo que supone en el sentido de devolver a la sociedad el acceso a un patrimonio tan importante. Además, los resultados fueron espectaculares en términos de cantidad de películas digitalizadas, de horas de imágenes accesibles a todo el mundo a través de la web, y también se hizo un esfuerzo importante en la difusión del propio proyecto, en dar a conocer qué estábamos haciendo. Organizamos alguna rueda de prensa e intentamos informar a los medios de cada paso que fuimos dando. Sin ir más lejos, en Valencia se organizó un encuentro de los participantes en el proyecto, con un par de sesiones donde se presentaron alguna de las películas que próximamente estarían disponibles en la web. Más aún, una vez acabado el proyecto, La Filmoteca de CulturArts y Filmoteca Española diseñaron un ciclo que tenía dos objetivos: por un lado, exhibir las películas tal y como fueron hechas, con proyecciones digitales en sala para reivindicar el cine como espectáculo colectivo y propiciar el debate sobre lo que esas imágenes reflejan y, por otro, pensando que en España la repercusión del tema de la Primera Guerra Mundial es mucho menor que en el resto de países en conflicto, pretendíamos otorgarle un plus de intensidad y reforzar la presencia y el impacto de todo este proyecto a través de nuestras propias salas de exhibición. Este ciclo ha estado en cartel durante más de un año en España, y se ha ofrecido a todas las filmotecas del estado, a entidades culturales, universidades, etc. De hecho, se ha proyectado en varios lugares y ha tenido un éxito relativo, como el que puede tener la exhibición de cine mudo en cualquier filmoteca.

En relación con el material en sí, hay muchísimo material fílmico digitalizado, y también hay materiales de otros tipos, por ejemplo gráfico, pero todo el cine de este periodo –que cubre la Primera Guerra Mundial, el cine previo al conflicto y el cine posterior– se enmarca en una

época en la que hay una cantidad de pérdida de material cinematográfico muy elevado, que alcanza porcentajes del 80% y 90% en el caso español. ¿Por qué crees que se produce esa pérdida de material tan grande? ¿Qué medidas, en términos generales, establecen los archivos, como es el caso de La Filmoteca Valenciana, para paliar esta situación y recuperar el material que finalmente se ha recuperado, que es mucho (aunque proporcionalmente resulte poco)?

El principal problema de la conservación del patrimonio cinematográfico de esta época es fundamentalmente las propias características físico-químicas de los materiales. Las películas, hasta la década de 1950, se fabricaban con un soporte, la nitrocelulosa, que es autoinflamable y que, además, se descompone, con lo cual esa degradación química hace que, a largo o medio plazo, las películas acaben desapareciendo. Para conservarlas es necesario mantenerlas en condiciones controladas de humedad, temperatura y de ventilación que impidan el desarrollo de esa degradación química. Aparte de controlar el riesgo de incendios.

Las filmotecas surgen a partir de la década de 1930 precisamente como reacción y respuesta a la desidia con la que los productores —los titulares de los derechos sobre las películas—, las manejaban cuando ya no había una explotación comercial. Se trataba de una concepción de simple rentabilidad de las películas, que eran prácticamente abandonadas y se reciclaban sus componentes físicos y químicos. A partir de la década de 1920 ya hay un aprecio muy consolidado y una valoración del cine como arte que lleva a que aparezcan sensibilidades que quieren y trabajan por la conservación del patrimonio cultural. Es entonces cuando surge también la idea del cine como patrimonio cultural.

En términos de política cultural, el cine se reivindica como patrimonio cultural y por ende somos los Estados y las instituciones públicas los

que asumimos la obligación de conservar ese patrimonio con cargo al erario público en el 95% de los casos, y al mismo tiempo con la necesidad de respetar los derechos de propiedad intelectual y de derechos comerciales inherentes a las películas que pertenecen a sus productores, autores, etc. En la práctica es conveniente tener instalaciones adecuadas para esa conservación. Es necesario restaurar las películas para evitar su degradación y su desaparición y así poder visionarlas tal y como las hicieron en su momento. Estas son las claves de intervención que una filmoteca debe tener en cuenta sobre las películas.

Además hay que tener unas estrategias de recuperación. Dicha recuperación consiste en tratar de rescatar todos los materiales posibles que no conozcamos o que no tengamos todavía en conservación en los depósitos de la filmoteca. Para ello hay que desarrollar campañas estratégicas de contacto con los posibles propietarios de películas, ya sean particulares, productores o distribuidores —en fin, todos los participantes en el uso y explotación de la industria cinematográfica— que pudieran tener copias o negativos de las películas que nos puedan interesar.

Al mismo tiempo hay que facilitar el acceso a esas películas, es decir, tenemos que conservarlas para que se puedan seguir viendo. Si somos instituciones públicas tenemos la obligación de dar a conocer a la ciudadanía esos materiales. Actualmente, esta parte es la más visible de todo lo que estamos haciendo porque los medios digitales han venido en nuestro auxilio, es decir, han potenciado y facilitado mucho este acceso.

Ahí interviene también la cuestión del respeto a los derechos. No podemos difundirlo todo en internet porque sería una difusión pública de algo cuyos derechos pertenecen a sus titulares, pero nosotros debemos disponer de este material en condiciones de rápido acceso. Ahora hay mayor facilidad para hacer copias en vídeo, o disponer de una intranet. En fin, hay una serie de usos para canalizar mejor el acceso al público.

Hasta hace veinte años todo esto era impensable. La única forma que teníamos para exhibir los fondos del archivo era organizar proyecciones en la sala de exhibición de La Filmoteca o, a los interesados, hacerles venir al archivo para que vieran las películas en moviola. Había un uso intermedio del vídeo, pero no era tan flexible como lo son hoy las tecnologías de la información. Es decir, podemos enviar un fichero de muy baja calidad por la red a través del correo electrónico a un usuario que, previa autorización, necesite verlo puntualmente. Antes era todo más complicado, más lento y, como consecuencia, se daba salida a mucho menos material.

Hablemos ahora del catálogo de EFG1914, que, además, ha tenido su continuidad en ciclos online, en varias salas, etc. A nivel general, en el catálogo podemos encontrar documentales, películas de propaganda, películas de ficción, podemos ver el desarrollo de la guerra, sus efectos, la vida cotidiana, etc. ¿Cómo afecta este catálogo en relación a lo que la sociedad había podido ver a nivel cinematográfico de la Primera Guerra Mundial, normalmente a partir de películas de recreación, de películas de ficción posteriores o de la historia del cine? ¿Qué crees que aporta a la imagen que se tiene de este periodo histórico?

Lo que aporta es un caudal de información y de documentación tremendo para cualquier ciudadano que esté interesado en lo que sucedió entonces. Ofrece infinidad de recursos para conocer la guerra desde todos los puntos de vista cinematográficos. Creo que, en ese sentido, va en sintonía con la sociedad contemporánea de la información, en la que tenemos una gran cantidad de documentación a nuestro alcance. En este caso está estructurada de una forma bastante clara y es muy abundante en cada una de las diferentes áreas.

Cada cual tiene ahí una guía para interpretar todo y poder organizar esa información. Existe

pues un portal específico sobre el cine conservado de la Primera Guerra Mundial, que además lleva en paralelo muchas otras páginas de documentación sobre la Primera Guerra Mundial (literatura, objetos conservados, documentación política, etc.). La Unión Europea ha canalizado un grandísimo esfuerzo cuyo resultado es muy interesante y, además, ha tenido su continuidad en otras actividades, como por ejemplo iniciativas didácticas.



Figura 3. *La reina joven* (Magín Murià, 1916)

En este sentido, es tremendamente positivo que exista una iniciativa así, una herramienta de este tipo. Como tal iniciativa marca una pauta a seguir con otros temas, aunque probablemente no vuelvan a ser tan profusos como ha sido este. Es complicado conseguir un tema de esta envergadura y volver a plantear un proyecto similar.

Pero sí que indica por dónde seguir con proyectos comunes de ámbito europeo a la hora de trabajar desde las diferentes filmotecas. Tiene también una exhibición virtual que permite hacer un seguimiento por los contenidos y principales hitos, tanto de la producción cinematográfica durante esos años como sobre la interpretación en el cine de la Primera Guerra Mundial, además de los principales reportajes sobre los momentos cruciales de la contienda.

Eso es todo lo que recoge esta exhibición virtual, independientemente del ciclo que nosotros programamos. Un proyecto así ha marcado muchas líneas a seguir en cuanto a contenidos y dinámicas de actuación en un trabajo de estas dimensiones y que conlleva la participación de diversas entidades provenientes de muchos países.

¿Qué criterios de selección ha seguido La Filmoteca Valenciana para elegir las ocho películas para el proyecto EFG1914?

La selección de los contenidos fue una de las primeras fases del proyecto. Los criterios se han ajustado a los temas marcados por el proyecto, ciñéndose a todo lo relacionado con la contienda, con todo lo que representó el cine durante la guerra y con la repercusión que la guerra tuvo en la evolución de la industria cinematográfica. De ahí estas películas. Disponíamos también de otros materiales como reportajes o noticias pero, al tratarse de producciones no españolas que, en algunos casos, formaban ya parte de los fondos de otros archivos participantes en el proyecto, entendimos que estas películas que seleccionamos eran la mejor aportación posible para contrastar lo que se estaba produciendo en Europa y lo que se estaba produciendo en España en ese momento. De los materiales aportados, seis son largometrajes de ficción y dos son reportajes. Respecto a los dos reportajes, uno de ellos (*Une réserve d'obusiers* [1914-1918]) es un fragmento bélico muy corto de procedencia desconocida, pero en el que aparece dispuesta en el campo de batalla toda una batería de cañones listos para un ataque. Otro reportaje ([*IV Congreso de la III Internacional. Funeral en Berlín* de Vastlav Worowski], Alemania, 1922 y 1923), más relacionado con el epígrafe de las consecuencias políticas de la guerra que contemplaban las directrices del proyecto, ilustra el funeral del diplomático ruso Vatslav Worowski, asesinado en Suiza en 1923. Este material apareció en Valencia, lo restauramos nosotros y lo conservamos aquí.

En el periodo que abarca la producción de estas películas se dan numerosos cambios industriales y representacionales en el cine. En el caso de la producción de ficción llama especialmente la atención el auge del melodrama. En los fondos que recupera La Filmoteca hay varios títulos que van en esta línea. Son los casos de la adaptación valenciana de *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916) y la serie de películas de Margarita Xirgu para *Barcinógrafo* (*Alma torturada*, 1916; *El beso de la muerte*, 1916 y *La reina joven*, 1916). Nos gustaría que señalaras la importancia de este género y la impronta que marcan en relación al género del melodrama.

Las dos obras parten de contextos diferentes. Por una parte, *Sangre y arena*, la película de Blasco Ibáñez, es producida en París por la productora Prometheus Films gracias a la financiación de la editorial Prometeo. Se trata de un proyecto muy personal del escritor, que recurre a Max André —un realizador francés con experiencia en la dirección cinematográfica— para ayudarle a trasladar su novela al cine. En unas declaraciones al diario *El Imparcial* de Madrid, Blasco Ibáñez revela su concepción del cine como un soporte en imágenes para adaptar la literatura. En *Sangre y arena* no hay una articulación propiamente cinematográfica del discurso, sino que es más bien el cine el que está al servicio de poner en imágenes todos los detalles de la novela. El estilo de Blasco es muy visual, lo que hace fácil el proceso de adaptación. Más allá de esto, la película es un folletín y no se deja ningún detalle de la obra de la que parte en el tintero. Como consecuencia, la película es larga y está llena de rótulos, rasgos por otra parte propios del cine de la época.

Las películas protagonizadas por Margarita Xirgu están hechas en Barcelona y responden claramente al estilo italiano predominante en la época. Xirgu se compara en estos melodramas con las grandes divas de ese cine —como Pina Menichelli o Lyda Borelli. Las interpretaciones exageradas refuerzan una imagen fílmica muy teatral

que, junto a los delirantes —por forzados— hilos argumentales, dan como resultado una ausencia total de naturalidad. Pero es el momento en que el género está en boga en Italia y en el que además cuenta con suficiente presencia en las salas de exhibición españolas como para que se adopte su estilo a remolque de la popularidad y del éxito. Se trata de una decisión que responde en buena medida a la fragilidad de una industria que, incluso en su eje principal en el núcleo empresarial barcelonés, sigue teniendo problemas de financiación.

Sanz y el secreto de su arte (Maximiliano Thous y Francisco Sanz, 1918) es una auténtica rara avis para el cine de su época en su planteamiento y por la mezcla de documental y ficción. ¿Cómo encaja esta película valenciana en este periodo?

Como mínimo, se trata de una película singular. En esencia recoge un reportaje sobre el trabajo del ventrílocuo Francisco Sanz con sus autómatas. El propio Sanz produjo la película, y recurrió a Maximiliano Thous —auténtico personaje de la vida cultural valenciana vinculado a los últimos coletazos de la Renaixença valenciana que se convertirá en la década de 1920 en el gran realizador del cine valenciano— para la puesta en escena no solo de su espectáculo itinerante, sino también de la trastienda del mismo. La realización destaca por la precisión fotográfica en el desarrollo de las distintas fases del largometraje: el espectáculo propiamente dicho y la fabricación y el mantenimiento de los autómatas. En la secuencia final protagonizada por los autómatas se atisban incluso algunas intuiciones más propias del cine de animación. Son, en todo caso, una serie de elementos cinematográficos que son típicos del cine de la época. Por una parte tenemos una trama argumental, que no deja de ser un folletín melodramático, un drama de honor entre los personajes; una aventura del protagonista conociendo mundo —que no es otro que el de Valencia y alrededores—, rescatando desde la imagen sofisticada de las carreras de caballos hasta todo lo contrario,



Figura 4. Sanz y el secreto de su arte (Maximiliano Thous y Francisco Sanz, 1918)

las fiestas populares taurinas en un pueblo con un espectáculo muy singular, que además nos trae unas imágenes que no aparecen en ninguna otra película; es el único testimonio fílmico que tenemos de este festejo. La película tiene muchos elementos que la hacen muy interesante y además muy atractiva. Tiene algo —Pilar Pedraza y Juan Miguel Company lo señalaron en su momento— que la hace siniestra. El muñeco descompuesto, destrozado, cuando vemos una cabeza suelta o el mero mecanismo tienen un componente siniestro muy interesante. Y además hay una imagen muy pregnante en la película que de una forma muy morbosa la vincula con las consecuencias de la guerra. Todos los muñecos se encuentran apilados dentro de una furgoneta, preparados para su transporte hacia el teatro donde se va a realizar la función, algo que evoca la recogida de cadáveres y su traslado a una fosa común, en el caso de la guerra. Esa imagen del cuerpo destrozado, muerto, incluso enfundado en una tela y con la cabeza tapada es perfectamente homologable a lo que vemos continuamente en las noticias.

Para concluir, Filmoteca Española es la otra filmoteca que participa en el Proyecto EFG1914 también con una selección de películas de

diferente tipo: películas de ficción, noticiarios, reportajes de la época, etc., y ha habido, si no me equivoco, una colaboración entre Filmoteca Española y la Filmoteca Valenciana en este proyecto, como ha sucedido también en otros proyectos como la restauración de la filmografía de Luis García Berlanga. ¿Cuáles fueron los términos de la colaboración en este caso?

Las dos entidades somos copartícipes del proyecto, un proyecto que es de ámbito europeo. No fue una colaboración específica, pero sí que la hicimos en el marco del proyecto a la hora de digitalizar nuestras películas. Escaneamos en las instalaciones de Filmoteca Española nuestras películas porque nosotros todavía no tenemos un escáner para la digitalización y teníamos que resolverlo de alguna manera. El propio proyecto ofrecía unos servicios fuera de España que eran muy asequibles, pero el problema era el transporte así que nos pusimos de acuerdo con Filmoteca Española para realizar un pequeño acuerdo de colaboración en virtud del cual ellos nos cedían las instalaciones y nosotros asumíamos los gastos que conllevaba, algo que nos resultaba mucho más sencillo y económico, y lo hicimos así, dentro del mismo proyecto y con cargo al presupuesto del mismo.

Después, juntos consideramos la necesidad de hacer ese plus de difusión de los resultados, algo que ya no se pedía. Es decir, hacer un ciclo con las películas que se habían digitalizado y que ya estaban accesibles en la web, ya que pensamos que en España este tema tenía mucha menos difusión al tener mucho menor impacto. Como no fue un país beligerante, la incidencia fue puntualmente notable. Pensamos que era importante hacer eso, por una parte por lo relevante del conocimiento de la Primera Guerra Mundial y por otra por la difusión del proyecto y de nuestro propio trabajo. La idea era hacer notar el esfuerzo que estamos haciendo y llamar la atención sobre ello. Digamos que era una ocasión idónea en la que ambos factores iban de la mano e intentamos aprovecharlo. Ha supuesto mucho trabajo diseñarlo, porque son más

de tres mil películas las que conforman EFG1914 y había que reducirlo a unas cuantas sesiones que aunque no quisiéramos al final eran muy largas. Es duro ver sesiones enteras sobre las consecuencias de la guerra, los heridos, o los combates, por mucho que haya algunas muy espectaculares.

También hicimos una sesión para destacar lo que había sido la aportación de Filmoteca Española y otra para destacar lo que había sido nuestra aportación. Es así como se ha compuesto el ciclo.

Me gustaría aprovechar este espacio para terminar insistiendo, a modo de conclusión, en la necesidad de que desde los poderes públicos se haga un verdadero esfuerzo para equipar con las herramientas necesarias (de personal, tecnológicas, etc.) a los archivos fílmicos, pues de esa inversión estatal –de carácter público, no privado– depende en buena medida la salvaguarda de nuestro patrimonio audiovisual. Así lo llevan haciendo notar desde hace décadas tanto la UNESCO, con su “Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento” de 1980¹, como la Unión Europea con su recomendación de 2005². 

NOTAS

- 1 Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento (http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).
- 2 Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo de 16 de noviembre de 2005 relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas (<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2005:323:0057:0061:ES:PDF>).

LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA EN EL PROYECTO EFG 1914. ENTREVISTA A JUAN IGNACIO LAHOZ RODRIGO, JEFE DE CONSERVACIÓN DE CULTURARTS-IVAC

Resumen

Entrevista a Juan Ignacio Lahoz Rodrigo en torno al proyecto de la Unión Europea EFG1914 destinado a la exhibición virtual de los materiales relacionados con la Primera Guerra Mundial conservados en los archivos fílmicos de toda Europa. La conversación se centra en explicar la iniciativa y la implicación de la Filmoteca de CulturArts-IVAC, institución a la cual pertenece el entrevistado.

Palabras clave

Archivos fílmicos; Primera Guerra Mundial; Proyecto EFG1914; exhibición en línea; Juan Ignacio Lahoz Rodrigo.

Autor

Santiago Barrachina Asensio (Valencia, 1979) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Entre 2001 y 2013 trabajó para el servicio de Videoteca de l'Institut Valencià del Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (CulturArts IVAC - La Filmoteca) y ha estado vinculado a distintas actividades para la divulgación de la cultura cinematográfica, a partir de asociaciones como el Cinefòrum L'Atalante, o el Aula de Cinema de la Universitat de València. Del mismo modo, también formó parte del equipo impulsor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. En la actualidad, sigue desarrollando proyectos relacionados con la divulgación de la cultura cinematográfica y, como viene haciendo desde 2003, participa en el programa cultural de Ràdio Klara *Café con Vistas*. Contacto: santi.barrachina@gmail.com

Referencia de este artículo

BARRACHINA ASENSIO, Santiago (2016). La participación española en el proyecto EFG1914. Entrevista a Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, Jefe de Conservación de CulturArts_IVAC. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 121-131.

SPANISH PARTICIPATION IN THE EFG 1914 PROJECT: INTERVIEW WITH JUAN IGNACIO LAHOZ RODRIGO, CHIEF CURATOR, CULTURARTS-IVAC

Abstract

Juan Ignacio Rodrigo Lahoz is interviewed about the European Union project EFG1914, involving the creation of an online exhibition of film materials related to the First World War preserved in film archives across Europe. The conversation focuses on explaining the initiative and the involvement of the Filmoteca de CulturArts of the Generalitat Valenciana, the institution to which Lahoz belongs.

Key words

Film archives; First World War; EFG1914 project; Online exhibition; Juan Ignacio Lahoz Rodrigo.

Author

Santiago Barrachina Asensio (b. Valencia, 1979) holds a Bachelor's degree in Audiovisual Communication from the Universitat de València. Between 2001 and 2013 he worked for the Videoteca video library service at l'Institut Valencià del Audiovisual and the Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (CulturArts IVAC - La Filmoteca), and he has been linked to a range of activities to disseminate film culture, through associations such as Cinefòrum L'Atalante and the Aula de Cinema at the Universitat de València. He was also a member of the promotion team for the film journal *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Currently, he continues to pursue projects related to the dissemination of film culture and also participates in Ràdio Klara's culture program "Café con Vistas", which he has been involved with since 2003. Contact: santi.barrachina@gmail.com

Article reference

BARRACHINA ASENSIO, Santiago (2016). Spanish participation in the EFG1914 Project: Interview with Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, Chief Curator, CulturArts-IVAC. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 121-131.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

cine, emoción, intuición
détour



detour.es | @tdetour

(DES)ENCUENTROS

**DE LA PRIMERA GUERRA
MUNDIAL AL PRESENTE:
HISTORIA Y MEMORIA, UN
SIGLO PARA LA REFLEXIÓN**

introducción

**EL PASADO Y SUS USOS:
REPARACIÓN, RESISTENCIA,
MANIPULACIÓN, CONSENSO, CONSUMO**

discusión

conclusión

**PASADO Y PRESENTE. HISTORIA,
MEMORIA Y JUSTICIA**

introducción

EL PASADO Y SUS USOS: REPARACIÓN, RESISTENCIA, MANIPULACIÓN, CONSENSO, CONSUMO

RAMÓN GIRONA

IMMA MERINO

Vivimos constantemente abocados a rememorar el pasado; tenemos de ello múltiples ejemplos. No obstante, hay pasados que parece que puedan ser rememorados de forma tranquila, o más tranquila y consensuada, y otros, no. En junio de 2015, se celebraron los doscientos años de la batalla de Waterloo, con sus recreaciones históricas, con soldados reproduciendo la efeméride, y con visitas a los lugares de representantes de las altas instituciones de los estados implicados. También los estadounidenses recrean, regularmente, episodios de la Guerra de la Independencia y de la de Secesión, aunque tras la masacre —también en junio de 2015—, por un blanco, de varios feligreses negros en una iglesia de Charleston se generó una guerra de banderas —el asesino aparecía en Internet en medio de proclamas racistas y mostrando con

orgullo la bandera confederada—, hasta la aprobación, por la cámara de representantes del estado de Carolina del Sur, de una propuesta de ley para arriar la bandera sudista que aún ondeaba en el capitolio de la capital. Pero los ejemplos de esta dependencia conflictiva con el pasado son múltiples, y podríamos citar, claro está, nuestro pasado, el de esta España que sigue encallada en su pasado reciente, el de la contienda civil, con la oposición y el boicot efectivo de la derecha española a la Ley de Memoria Histórica, que habría podido ser interpretada como un intento de, tras la reparación para aquellas familias e instituciones que aún no la habían conseguido, crear un acuerdo nacional, una memoria compartida, un consenso que intentara superar de manera definitiva, más allá de las revanchas, el pasado común. Y el pasado re-

torna de forma algo más tangencial, como en el caso de la crisis económica y social griega, convertida —simplificando— en un enfrentamiento con Alemania, cuando, tras la capitulación helena y su aquiescencia a negociar un tercer rescate, la prensa planteaba a la canciller Merkel si el acuerdo tenía reminiscencias del tratado de Versalles de 1919, mediante el cual los aliados impusieron a Alemania el pago de durísimas reparaciones.

Como afirma Enzo Traverso: «el pasado acompaña al presente y se instala en su imaginario colectivo como una “memòria” amplificada poderosamente por los medios de comunicación, promovida a menudo por los poderes públicos [...] El pasado se transforma en memoria colectiva después de haber sido elegido y cribado y reinterpretado según las sensibilidades culturales, los cuestionamientos éticos y las conveniencias políticas del presente»¹. Y el pasado se puede transformar, también, en un objeto de consumo, susceptible de ser *museizado*, utilizado por el turismo, convertido en espectáculo, recreado cinematográficamente...

Podríamos hablar de una cierta *obsesión conmemorativa* que existe en nuestras sociedades contemporáneas y alertar sobre los abusos de la memoria, tal y como plantea Tzvetan Todorov (2000).

Aunque siempre y en todas las épocas, las sociedades humanas han poseído una memoria colectiva, cultivada a través de ritos y ceremonias, es a partir del siglo xix cuando esta memoria colectiva, y las conmemoraciones asociadas a ella, sufrirán un proceso de secularización que implicará dar preferencia a la exaltación de valores como la patria, el bien, la libertad, y este fenómeno se intensificará después de la Primera Guerra Mundial. La primera gran contienda bélica del siglo xx es vista, de nuevo, por Traverso, que cita a Walter Benjamin (2008), como el punto de no retorno de unos cambios que se venían prefigurando a lo largo del siglo xix.

Benjamin, en la década de 1930, especuló sobre el declive de la experiencia transmitida (*Erfahrung*)

en beneficio de la experiencia vivida (*Erlebnis*). El filósofo alemán reflexionaba sobre la transformación —a lo largo del siglo xix— de un modelo social de base agraria, rural, que había comportado la construcción de la identidad de los individuos en un espacio social y cultural marcadamente estable; una identidad que implicaba un saber práctico y unos modos de vida y pensamientos que pasaban de una generación a la siguiente con pocas alteraciones. La *memoria* se encontraba inserida en la vida cotidiana. Ante este continuo, el proceso de industrialización, la emergencia de la modernidad, a lo largo del siglo xix, actuaron como disolventes, hasta la ruptura violenta producida por la Gran Guerra. Así, la generación que pereció de forma masiva en las trincheras fue la que vivió en primera persona este traumatismo fundador del siglo xx. Y Traverso añade: «la gran emoción colectiva que se hace presente en las conmemoraciones de los muertos de la Primera Guerra Mundial, ya desde principios de la década de 1920, ha sido sin duda la primera manifestación de esta emergencia de la memoria ligada a una crisis profunda de la transmisión»².

Después de la Primera Guerra Mundial, el convulso siglo xx —y las primeras décadas del xxi— han dado motivos más que suficientes, a pesar de los posibles abusos antes apuntados, para la invocación a la memoria, para las conmemoraciones y los actos de reparación.

La Primera Guerra Mundial y la actual conmemoración de su centenario son, también, una excelente ocasión para plantear —para plantearnos— una serie de cuestiones sobre el pasado, la historia, la memoria y la utilización de todos ellos por la sociedad y los poderes. ■

NOTAS

- 1 Cita traducida por el editor. En el original: «el passat acompanya el present i s'instal·la al seu imaginari col·lectiu com una “memòria” amplificada poderosament

pels mitjans de comunicació, promoguda sovint pels poders públics [...] El passat es transforma en memòria col·lectiva després d'haver estat triat i garbellat i reinterpretat segons les sensibilitats culturals, els qüestionaments ètics i les conveniències polítiques del present» (TRAVERSO, 2006: 12).

- 2 Cita traducida por el editor. En el original: «la gran emoció col·lectiva que es fa present en les commemoracions dels morts de la Primera Guerra Mundial, ja des de principi de la dècada de 1920, ha estat sens dubte la primera manifestació d'aquesta emergència de la memòria lligada a una crisi profunda de la transmissió» (TRAVERSO, 2000).

REFERENCIAS

TODOROV, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

TRAVERSO, Enzo (2006), *Els usos del passat. Història, memòria, política*, Valencia: Universitat de València.

— (2008), *De la memòria i el seu ús crític*, Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya.

discusión

I. Se afirma que el pasado no pasa nunca, pero también que cambia: la relación que una sociedad establece con los hechos del pasado muda con el tiempo. ¿La memoria del pasado, pues, va construyéndose en cada presente? De ahí, ¿cómo se construye actualmente? ¿Cómo se refleja el presente en ella?

Maximiliano Fuentes

La fórmula según la cual el *pasado no pasa* o, mejor dicho, *que no quiere pasar*, se la debemos en su forma originaria al historiador alemán Ernst Nolte, quien en un ensayo publicado hace ya casi treinta años mostró la enorme atención social y cultural que el modo en que se recordaba el pasado tenía en Alemania. Evidentemente, en el contexto de las disputas en relación con las interpretaciones del nazismo, esto asumía una importancia capital tanto en términos intelectuales como políticos. Efectivamente, el debate sobre la construcción de recuerdos colectivos del pasado reciente, que en Alemania se centró en el nazismo y en las responsabilidades derivadas de sus políticas, se ha convertido en las últimas décadas en uno de los centros de análisis académicos y, simultáneamente, en una cuestión de gran relevancia social que se ha reflejado en el conjunto de Europa en las polémicas alrededor de las diversas cuestiones derivadas de la mal llamada *memoria histórica*. Como intentó explicar en diversos trabajos Walter Benjamin, la Historia —también las memorias— se construye siempre desde el presente y en este sentido los puntos de partida y las preguntas iniciales que se formulan tanto los historiadores como las sociedades con las que estos dialogan se ven modificadas constantemente. Esto no quiere decir, sin embargo, que en cada presente todo vuelva a iniciarse. La Historia como disciplina académica se desarrolla en una combinación de renovación y tradición: en un proceso de acumulación de conocimiento y de tensión —y a veces ruptura— con las interpretaciones dominantes. Estas rupturas se producen como resultado de nuevos interrogantes que a menudo se disparan desde el presen-

te. En el caso de las memorias la situación es más compleja ya que intervienen muchos más factores, desde psicológicos hasta políticas públicas. Por ello es fundamental distinguir analíticamente entre memoria (o memorias) e Historia. A pesar de que ambas están conectadas estrechamente y se retroalimentan, también siguen unas líneas de desarrollo diferentes. En el caso de las memorias, el peso del presente, es decir, de las interpretaciones dominantes de la Historia, de las políticas públicas oficiales y de la construcción de recuerdos colectivos que a veces llegan incluso a construir recuerdos individuales que nunca se han producido, ocupa un lugar ciertamente mayor que en la Historia académica. En las últimas décadas, el presente —que, cómo advirtió Eric Hobsbawm, parece asumir la condición de permanente, es decir, sin conexión con el pasado— ha cobrado una enorme relevancia en los diversos procesos de construcción de memorias públicas y en las luchas de estas memorias por ocupar la centralidad de las visiones del pasado y el presente. Los casos español y catalán así lo demuestran. Algo parecido puede decirse del genocidio armenio y el papel del gobierno turco durante el centenario que se celebra este año. Como han mostrado algunos historiadores, entre ellos Enzo Traverso, en casi todos los casos el paradigma del Holocausto en su versión más presentista funciona como un trasfondo omnipresente.

Miguel Morey

Memoria e historia pertenecen a registros distintos. La memoria es el recuerdo vivo del pasado en el presente. Es básicamente oral, colectiva, fuertemente emotiva e insensible a las transfor-

maciones que experimenta al ser actualizada en cada presente. La historia es una reconstrucción intelectual de un pasado muerto, una reconstrucción que pretende establecer, según protocolos científicos y a partir de las huellas documentales, la verdad de los hechos sucedidos en el pasado y la inteligibilidad de sus relaciones. En su utilización como vehículo de legitimación política, la historia suele ser una forma de memoria que se apoya en una parte de los hechos sucedidos considerada la realmente significativa y en una cierta inteligibilidad posible de sus relaciones. Evidentemente no se trata de una historia acorde con la reconstrucción científica de los hechos, aunque se apoye en una selección de los mismos. Decir entonces que sus afirmaciones son irrefutables solo quiere decir que no se está dispuesto a discutir las.

Jordi Font Agulló

Ciertamente, hay pasados que no acaban de pasar. Esta expresión, que ha hecho furor, normalmente se relaciona con hechos traumáticos, difíciles de digerir o asimilar desde los cánones democráticos y liberales, ya sea política o moralmente. Un ejemplo de ello es el colaboracionismo francés —la Francia de Vichy— que no encaja y distorsiona el relato edificado por el gaullismo y la izquierda resistentes después de la Segunda Guerra Mundial.

En las sociedades donde predomina más o menos un sistema de libertades, a veces, la memoria irrumpe de forma inesperada y resquebraja las visiones y relatos monolíticos de ese pasado, fruto habitualmente de una reconstrucción elaborada desde el presente, de carácter acomodaticio que tiene como principal misión expulsar la controversia de la esfera pública. Sin embargo, a menudo lo que ocurre, como no puede ser de otra manera, es que no hay una única memoria colectiva o social ya que, por su naturaleza, es esencialmente conflictiva. Por lo tanto, al menos en las sociedades que se rigen por unos valores democráticos fundamentados en los derechos humanos y la libertad de conciencia, no puede —ni debe— haber

una única construcción de la memoria desde el presente. Evidentemente, el contexto del presente siempre condiciona la percepción del pasado, sobre todo del más reciente, el que tiene estrechos vínculos con el tiempo actual. Lo que debería existir son unos instrumentos, unos mecanismos institucionales, que permitieran rescatar todas las memorias y ponerlas sobre la mesa sin soslayar la discusión y el conflicto. Solo así puede progresar la calidad democrática.

Intentar imponer una *memoria única* lo han llevado al extremo regímenes totalitarios como el fascismo o el estalinismo. El resultado ha sido el ahogamiento y la invisibilidad del *recuerdo* de amplios sectores sociales. En este caso, en una maniobra llevada al paroxismo, una determinada selección de hechos del pasado es instrumentalizada mediante la falsificación, la omisión y una lectura interpretativa que lo único que persigue es enmascarar y legitimar un orden social del presente regido por unas prácticas políticas injustas. En las democracias, el reflejo del presente en la memoria, más que intentar la elaboración de un relato cómodo y no conflictivo, debería ser la apertura de canales por donde pudieran aflorar todas las memorias.

Javier Cercas

Lo de que el pasado no pasa nunca lo escribió Faulkner en *Requiem for a nun* (en realidad lo que dijo fue que el pasado «is never dead»: «nunca está muerto»); y añadía: «Ni siquiera es pasado». Por supuesto, tenía toda la razón, sobre todo en lo que se refiere al pasado reciente, aquel del cual todavía hay memoria viva: el pasado es una dimensión del presente, sin la cual el presente es incomprensible. El problema es que nosotros vivimos, cada vez más, en una especie de dictadura o de tiranía del presente, propiciada en gran parte por el predominio cada vez más avasallador de los medios de comunicación, quienes no solo reflejan la realidad: la crean (la prueba es que lo que no ocurre en los medios de comunicación es casi como si no

ocurriera); y para los medios de comunicación lo que ocurrió ayer ya es pasado, y lo que ocurrió la semana pasada es la prehistoria. Así que vivimos en la ilusión de que el presente se entiende solo con el presente y de que el pasado es algo ajeno a nosotros, que acumula polvo en los archivos y las bibliotecas. Pero al mismo tiempo, y quizá como un intento inútil de compensar esa dictadura del presente, vivimos en una especie de exaltación permanente de la memoria (no del pasado, sino de la memoria del pasado). Esta paradoja, esta contradicción, define nuestro tiempo, y habría mucho que hablar sobre ella, porque tiene mucho que ver con lo que Benjamin llamaba *la crisis de la transmisión* y yo, más simplemente, llamo *la crisis de la historia*, algo que por lo menos es detectable desde los años setenta y que alcanza su culminación en los años del cambio de siglo (bueno, quizá esa crisis de la historia no es más que un nuevo avatar de *la crisis de la transmisión*). Por otra parte, es evidente que el presente cambia el pasado, es decir, nuestra concepción o nuestra interpretación del pasado: del mismo modo que, digamos, Kafka cambia nuestra lectura de Melville o Borges nuestra lectura del Quijote, la caída del Muro de Berlín, digamos, cambia nuestra interpretación o nuestra lectura de la Revolución Rusa. El pasado no es algo estático, dado de una vez por todas y para siempre, sino que está en permanente mutación. Por eso el pasado, igual que el presente y el futuro, lo construimos todos, con nuestros libros, con nuestras películas, con todo lo que hacemos; con todo: no solo con aquello que habla del pasado.

Xavier Antich

Martin Heidegger, amparándose en Nietzsche, ya señaló (en uno de sus textos sobre Aristóteles) que «la situación de la interpretación, en tanto que apropiación comprensiva del pasado, es siempre la de un presente vivo». No hay aproximación al pasado, con voluntad de comprensión, ni en ninguna de las disciplinas históricas ni en la experiencia de memoria (individual o colectiva) que no sea

un cruce de temporalidades diversas entre aquel tiempo (pasado) cuyo sentido se intenta comprender y el tiempo (presente) desde el cual el ejercicio de memoria y recuerdo se lleva a cabo. Efectivamente, fue Nietzsche el primero en señalar la ingenuidad imposible de una historia *anticuaria* que pretendiera acceder al pasado como si fuera un fósil invariable cuyo sentido no quedaría afectado por la mirada que, desde su posterioridad temporal, pretendiera acercarse a él. La mirada *anticuaria* al pasado consiste, por formularlo brevemente, en considerar el pasado como pasado, desvinculado sustancialmente del presente. Desde una perspectiva antagónica con este supuesto, de acuerdo con Nietzsche y Benjamin, puede considerarse que la mirada al pasado es inequívoca e irremisiblemente presente, puesto que el tiempo, con el marco mental que lleva apareado, desde el que se pretende acceder al pasado, es uno de esos *prejuicios*, de los que hablaba Hans-Georg Gadamer, de los que ninguna interpretación puede hacer abstracción porque forman parte constitutiva de los presupuestos hermenéuticos a partir de los cuales intentamos acercarnos al pasado. No hay, por tanto, una memoria del pasado, independiente del presente, que sea neutra o independiente de la temporalidad, por fuerza posterior, desde la que aquel pasado se aborda. Es más: la mirada al pasado aparece como una manera, tal vez la más radical, de interpelar al presente.

Frente al historicismo que pretende una imagen fosilizada del pasado, Benjamin ya afirmó que la Historia (y, con ella, la memoria que se vuelca al pasado para conocerlo y, si es posible, comprenderlo) es siempre *construcción* de sentido, es decir, *articulación*. Esto significa que la Historia no está ya hecha, ni que debe limitarse a recoger (o desenterrar) lo ya hecho, sino que hay que hacerla o, si se prefiere, rehacerla. En cualquier caso, no con la intención de colmar el afán de conocimiento (en cuanto mera curiosidad o erudición dispuesta a llenar los vacíos), ni con la pretensión de acercarse fielmente a la supuesta verdad de los hechos del

pasado, puesto que, para Benjamin, el motivo de la memoria y de la Historia no está en el pasado, sino en el presente y en la urgencia con la que el presente siempre nos interpela. Como puede suponerse, la orientación benjaminiana se opone, de forma frontal, a un modelo de memoria y de Historia, como el que subyace al historicismo y a las diferentes modalidades de positivismo, que da por supuesta una noción del pasado pretendidamente neutro, inscrito en un tiempo lineal, homogéneo, continuo y, sin embargo, precisamente por todo ello, vacío.

La memoria del pasado, al contrario, se construye *desde* el presente y *en* presente, pues el presente supone el anclaje de punto de vista hermenéutico en la temporalidad desde donde la memoria se ejercita. No hay memoria, ni puede haberla, orientada y determinada solo desde el pasado al que se vuelca: la memoria, al contrario, está determinada, sobre todo y en primera instancia, por el presente desde el que se aborda el pasado. Y esta mirada hacia el pasado queda marcada por el presente y por todas las decisiones que, desde el presente, acaban configurando el gesto del recuerdo.

Como ha comentado, desarrollando la intuición del ángel melancólico de Benjamin, uno de los más ilustres benjaminianos de nuestro tiempo, Giorgio Agamben, «la ruptura de la tradición, que hoy es para nosotros un acontecimiento realizado, abre, de hecho, una época en la que ya no hay, entre lo viejo y lo nuevo, ningún vínculo posible, como no sea la infinita acumulación de lo viejo en una especie de archivo monstruoso o el extrañamiento operado por el mismo medio que debería servir para su transmisión. Como en el castillo de la novela de Kafka, que abrumba al pueblo con la oscuridad de sus decretos y la multiplicidad de sus oficios, así la cultura acumulada ha perdido su significado vivo y cae sobre el hombre como una amenaza en la que este no puede, en modo alguno, reconocerse. Suspendido en el vacío entre lo viejo y lo nuevo, pasado y futuro, el hombre

es arrojado al tiempo como a alguna cosa extraña que incesantemente le huye y que, sin embargo, lo conduce hacia delante sin que aquel nunca pueda encontrar en ello el punto de consistencia». Así, frente a la fantasmagoría que pretende hacer del pasado un inmenso legado dormido, ante el cual la Historia y la memoria debieran limitarse a una ceremonia de la transmisión lo más neutra posible, haciendo poco ruido para no despertarlo, y así, con ello, alimentar la *mitología* del presente (de acuerdo con los —tan próximos a Benjamin— análisis de Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración*), Benjamin apuesta por una mirada al pasado consciente de que se las tiene con fragmentos no totalizables de ruinas, cuyo sentido depende, precisamente, de la capacidad del pensamiento para producir cortocircuitos en el aparato institucional de la transmisión y para producir grietas que permitan la emergencia de la discontinuidad esencial a esta acumulación de ruinas.

Carmen Castillo

Pienso que la memoria se construye en el presente y la batalla por la memoria lo muestra. Es una verdadera guerra entre los *de abajo*, las clases oprimidas (o los vencidos) y los *de arriba*, las clases opresoras (o los vencedores). Esto es palpable en Chile (y creo también en España). Mientas nosotros, los vencidos, no seamos conscientes de que hay que reflejar, justamente, nuestro presente en ese espejo que es nuestro pasado, no libraremos con justicia ni eficacia la lucha. A veces nos atrapan nuestros símbolos, nuestras palabras, para ponerlas en monumentos o en museos. Las estatuas no hablan y las fotografías se ponen amarillas. La memoria debe permanecer como un río que fluye, para nutrir el mañana y a veces desbordar.

2. El establecimiento de una memoria oficial, supuestamente consensuada y afirmada en los actos conmemorativos, es una manera de ahogar otras memorias, sobre todo la de los vencidos. ¿Cómo se impone una determinada memoria histórica? ¿Cuáles son las formas de resistencia de las otras memorias?

Maximiliano Fuentes

El establecimiento de una memoria *oficial*, en constante reafirmación a través de las conmemoraciones, es tanto un intento de ahogar otras memorias como de reafirmar una serie de valores nacionales y supranacionales. El proceso de imposición de una determinada memoria colectiva oficial se ha producido, concretamente en varios casos europeos, como parte de una visión más general sobre los valores que debían configurar en las democracias occidentales después de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que este proceso se inició inmediatamente después de 1945, no fue hasta los años ochenta que se aceleró de manera significativa a través de múltiples mecanismos que han actuado y actúan de manera simultánea: los diversos niveles educativos, algunas manifestaciones culturales (el cine entre ellas), los diversos dispositivos de conmemoración y de construcción de memorias en las ciudades y otros procesos han sido fundamentales en este sentido. Este proceso, no obstante, no ha producido la desaparición de memorias alternativas a la oficial. En algunos casos, estas memorias alternativas han conseguido que una parte de sus visiones sobre el pasado, en la mayoría de los casos relacionadas estrechamente con unas demandas de justicia no atendidas, fuese incorporada a la memoria oficial tras una disputa con el Estado. En este sentido, el caso argentino es paradigmático. La contracara de este proceso seguramente podemos encontrarla en el caso español, donde tras unos tímidos procesos iniciados hace casi una década a nivel oficial, la situación sigue siendo de una evidente anomalía respecto a otros países europeos como Alemania, Francia o Italia.

Miguel Morey

Suele decirse que la historia la escriben los vencedores, lo que quiere decir que los vencedores imponen su propia memoria y su selección de *hechos significativos*, fuertemente legitimadores y ritualmente conmemorados. En el caso de los vencidos, la Segunda Guerra Mundial nos propone un ejemplo que da que pensar. Por un lado, la Alemania nazi, vencida en la guerra, se vio obligada a desistir públicamente de su memoria. Por ejemplo, todo su trabajo pionero en legislación de protección a la naturaleza o de salud pública tuvo que ser olvidado. ¿Quién recuerda hoy que la noción de *fumador pasivo* fue acuñada precozmente por Fritz Lickint, un influyente médico nazi, en 1939? Zygmunt Bauman, en *Modernidad y Holocausto*, llega a decir incluso: «Considerada como una operación compleja e intencionada, el Holocausto puede servir de paradigma de la racionalidad burocrática moderna... La historia de la organización del Holocausto se podría encontrar en un libro de texto de gerencia científica. Si no fuera por la condena moral y política de su objetivo, impuesta al mundo por la derrota de los que lo perpetraron, se encontraría en un libro de texto. No faltarían distinguidos eruditos compitiendo por investigar y generalizar esta experiencia en beneficio de una organización avanzada de los asuntos humanos».

Pero por otro lado, no ya los vencidos sino las víctimas por antonomasia de la barbarie nazi, los judíos, han acabado por ver convertida su memoria en la única memoria posible de lo ocurrido en los campos de concentración nazis. Lo único que realmente cuenta entonces de lo allí ocurrido es que allí sufrieron y murieron judíos. Esto conlleva evidentemente una forma violenta de colonización sobre las memorias de otros colectivos (como los republicanos españoles, por ejemplo) que tam-

bién sufrieron y murieron en los campos. Todo el mundo sabe lo que significa *Shoá*, pero ¿quién sabe lo que significa *porraimos*, la palabra que nombra el exterminio nazi de los gitanos: *devoración*? Pero además esta priorización del elemento religioso o étnico también conlleva una segunda consecuencia, más grave aun si cabe: la desatención al modelo de racionalidad burocrática moderna puesto en obra en los campos nazis, modelo cuya vigencia actual en el ámbito de la gerencia científica de las poblaciones debería ser objeto urgente de toda la atención al respecto.

Jordi Font Agulló

Como ya se ha sugerido, las memorias oficiales son poco operativas desde el punto de vista del florecimiento moral de una sociedad. El sintagma «memoria oficial» es un contrasentido y es de por sí un concepto autoritario. Este sería uno de los motivos por los que casa tan bien con sistemas políticos que no admiten la crítica, como, por ejemplo, el fascismo o el comunismo de corte estalinista. Sin embargo, ese peligro también se detecta, insisto, en sistemas democráticos liberales. Algo de eso ocurrió en la España de la Transición y de los años que la siguieron. En nombre de la consolidación de la democracia, desde las altas esferas del poder se hizo un esfuerzo por privilegiar un relato del pasado inmediato mutilado —la Guerra Civil y el franquismo—, en el que se sintieron excluidas muchas de las memorias diversas, sobre todo la de los vencidos en la conflagración bélica. La memoria completamente consensuada es una quimera ya que es por esencia conflictiva y, por lo tanto, una pretensión de tal naturaleza solo conduce a procesos mistificadores y a la simplificación. Los mitos ocultan las complejidades que tejen el pasado y, además, suelen tener un efecto de saturación, como ha advertido Régine Robin cuando se ha referido a la «memoria saturada». Un buen ejemplo de ello es la sacralización del testigo y de la víctima, tan característica de nuestra época. Aparte de tener un efecto rebote que conduce a

amplias franjas de la sociedad hacia un cierto papanatismo histórico —por cierto, muy en sintonía con la cultura mediática dominante—, esta sacralización de la víctima ha supuesto una relegación del testigo-resistente. Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, el resistente contra el fascismo o el nazismo era el paradigma por antonomasia. Desde los años noventa, más o menos, el sujeto-víctima o superviviente ocupa ese lugar, ya que el compromiso político ha dejado de tener prestigio y, en cambio, sí lo ha adquirido una mirada ecuménica del sufrimiento. Esas fijaciones monolíticas del pasado es evidente que responden a intereses del presente que son el producto de coyunturas políticas y hegemonías culturales. Es eso lo que hay que tratar de contrarrestar. Es necesario, por ejemplo, remarcar que bajo el fascismo ni todos fueron resistentes, ni todos fueron víctimas. Hubo, como es obvio, de todo. Es más, también hubo muchos indiferentes y no pocos colaboradores en una gradación que incluye delatores, torturadores y verdugos.

Verdaderamente, los actos conmemorativos son ambivalentes. En muchos casos aún aducen de una excesiva carga de épica heroica y de celo patriótico. Lo que nos enriquece democráticamente es la *complejización* de nuestra mirada hacia el pasado mediante un aparato crítico basado en los diferentes estudios históricos contrastados. Y lo peor que puede pasar es sucumbir al Kistch histórico que tanto gusta a la industria del entretenimiento.

Como he subrayado anteriormente, más que imponer una memoria histórica, lo que hay que crear es un marco en el que sea posible la confrontación tranquila —sin refutar la reflexión y la crítica— de la diversidad de memorias que perviven y conviven. Es aquí donde entra en juego la honestidad y el rigor de los estudiosos del pasado, es decir, de aquellos que trabajan en los campos de la historia, los estudios humanísticos y las ciencias sociales. Ellos, los investigadores —habría que añadir también el trabajo de los creadores (artis-

tas, escritores, etc.)—, proporcionan los materiales y datos que deben ser útiles para ahuyentar los mitos y estereotipos tan propios del totalitarismo y de los nacionalismos excluyentes, pero que también pueden estar presentes en las democracias. La memoria no debe imponerse. La imposición es sinónimo de fracaso.

Sin duda, el caso de la España de la segunda restauración borbónica es paradigmático en lo que se refiere a las resistencias de las memorias silenciadas. Desde principios de los años ochenta pasó por una larga etapa de resignación que poco a poco fue disminuyendo gracias, en parte, al trabajo de una joven historiografía que cargó de razones empíricas a esa tercera generación de los nietos de la guerra que querían desvelar lo que les ocurrió a sus abuelos y abuelas. Esta tercera generación se sentía alejada de las limitaciones memoriales impuestas —quizás no había habido otra salida— durante el proceso transicional en pos de la reconciliación. Al mismo tiempo a finales del siglo xx se producían dos situaciones que favorecieron ese despertar de las *otras memorias*. Por una parte, una derecha sin complejos, como decía José María Aznar, había conquistado el poder y empezó a difundir una lectura revisionista del pasado reciente apoyada en un neofranquismo zafio pregonado por pseudo-historiadores. Eso, como es obvio, comportó una reacción de la historiografía seria y, a su vez, estimuló la creación de asociaciones reivindicativas que pedían una reparación moral —y económica en algunos casos— por los daños que causó el franquismo a sus familiares. Por otra parte, a nivel internacional, en procesos transicionales posteriores como los del Cono sur o Sudáfrica, se imponía el paradigma global de los derechos humanos. Esta nueva narrativa de los derechos humanos ha supuesto promover, como primer paso hacia la paz social, el reconocimiento de las víctimas en los países que sufrieron regímenes dictatoriales y el inicio de procesos judiciales donde deben comparecer los perpetradores de crímenes y violaciones de los derechos humanos. El

contexto español, donde decenas de miles de cuerpos, enterrados de mala manera en las cunetas de las carreteras, continúan sin ser identificados, no podía quedar ajeno a las nuevas posibilidades que abría la vía *humanitarista*. Otra cosa ha sido la reacción que ha tenido la administración del Estado español. Resumiendo, si tomamos como ejemplo el caso español, con sus singularidades regionales y nacionales, podríamos decir que la resistencia de las *otras memorias* se teje a partir de la confluencia de diversos factores: científicos, generacionales, políticos e internacionales.

Javier Cercas

No me gusta la expresión «memoria histórica», porque es un oxímoron: la memoria es individual, parcial y subjetiva; la historia, en cambio, es colectiva y aspira a ser total y objetiva. Pero, además, en España y en otros países también es un eufemismo: el llamado Movimiento para la Recuperación de la Memoria Histórica debería haberse llamado Movimiento para la Recuperación de la Memoria de las Víctimas del Franquismo, o de la Memoria Republicana. Dicho lo anterior, se comprenderá que tampoco me guste la expresión «memoria oficial»: es otro oxímoron, como «memoria colectiva». A mi juicio, toda esta confusión conceptual —el éxito de esas expresiones que sirven más para desorientar que para aclarar— se debe en gran parte a la explosión de la memoria en los últimos años, y al hecho de que en gran parte ha invadido la historia. Sobra decir que la memoria es fundamental para todo, porque sin memoria no somos nada; pero no es lo mismo que la historia. Antes, digamos hasta los años setenta, la memoria apenas desempeñaba un papel en la construcción de la historia, en la reconstrucción del pasado; ahora desempeña un papel excesivo, hasta el punto de que ha colonizado los terrenos de la historia. Ambas cosas son malas: necesitamos la memoria, pero también necesitamos la historia. Puede haber una historia oficial —un mínimo acuerdo de un país sobre su pasado—, pero no puede haber una memoria oficial, porque

la memoria es por definición subjetiva, sentimental, individual, rebelde, insumisa, y no atiende a razones, todo lo cual le permite, como decía precisamente Benjamin, abrir expedientes que la historia daba por cerrados. En resumen: ni puede ni debe haber una memoria oficial; ni puede ni debe imponerse ninguna memoria a otras. Separar el territorio de la historia y el de la memoria, para que se conviertan en aliadas y no en adversarias y para que la buena relación entre ellas permita la reconstrucción veraz del pasado y el diálogo fecundo del presente con él, se me antoja una de las tareas fundamentales de ahora mismo.

Xavier Antich

Benjamin ya escribió, en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* que «se puede decir que un cronista que no hace distinciones entre acontecimientos grandes y pequeños demuestra que se ha hecho suya esta certeza: que nada del pasado no debería ser considerado como perdido para la Historia». Desde esta perspectiva, en la que se basa la denominada microhistoria, ha de ser posible rescatar aquellas memorias expulsadas de la versión oficial o hegemónica y condenadas a nutrir una periferia de memorias excluidas.

Benjamin, de forma premonitoria, intuyó que las mutaciones en el pensamiento, en el arte y en la propia práctica científica de su tiempo, así como en la propia sociedad, exigían una reformulación del sentido mismo del gesto de la mirada al pasado a través de la memoria. En cierto sentido, todas sus obras, de forma más o menos implícita, pretenden «pasar por la historia el cepillo a contrapelo», despertando así, con ello, los acontecimientos dormidos de la historia, pero no para conocerlos *como realmente han sido* ni *como documentos clausurados de un pasado estático*, sino para descubrir, en ellos, el recuerdo que «relampaguea en un instante de peligro». De lo que se trata, en definitiva, es de evitar el riesgo, presente como una amenaza en cada una de las imágenes del pasado, de que se desvanezca para

cada presente que no sea capaz de reconocerse en ellas.

Como ha señalado Susan Buck-Morss refiriéndose a Benjamin, «su objetivo era destruir la inmediatez mítica del presente, no insertándola en un continuum cultural que afirma el presente como su culminación, sino descubriendo aquella constelación de orígenes históricos que tiene el poder de hacer explotar el *continuum* de la historia. [...] Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión de la cultura, central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia».

No es extraño que Benjamin concibiera, en cierto modo, el propio pensamiento histórico de forma muy semejante al proceder del montaje y del fotomontaje, así como tampoco debiera extrañar la fascinación que sentía por los residuos abandonados, como si fueran un excedente molesto, por las grandes narraciones sistemáticas del presente y del pasado, y la atención que siempre dispensó a esos elementos —diríamos— minimalistas capaces de contener una significación reveladora más allá de su minúscula materialidad y de la insignificancia a la que los condenaba una Historia atenta a los grandes trazos y a los bloques monumentales.

Carmen Castillo

Como decíamos con anterioridad se trata de una verdadera guerra. Los vencedores saben que la Historia, a pesar de la crisis de transmisión de la que habla Benjamin, es quien legitima. En Chile no es honorable hoy haber participado en la Dictadura (sobre todo haber sido torturador) pero como lo que se logró después de veinte años de impunidad y amnesia, fue un relato de sufrimientos de las «víctimas», la sociedad no puede conectar en su cabeza que Pinochet lo que impuso en Chile fue el neo-liberalismo (o ultra liberalismo) perfecto y que por lo tanto lo que sufren hoy, cada día, con ese modelo donde reina la desigualdad y la injusticia, no es producto de aquellos que pusieron a

Pinochet, se enriquecieron y siguen gobernando hoy bajo la mascarada de una democracia dirigida por socialistas, comunistas y demócrata cristianos. Los relatos sentimentales, patéticos, van en contra de la verdadera memoria de los vencidos, aquella de la lucha, aquella del mañana. Por eso hay que construir relatos, ficciones, desde la vereda de los que luchan hoy, y eso obliga a construir puentes,

pasarelas, conmover y pensar. No digo que haya que militar en tal o cual partido, solo que al *crear* estemos conscientes del *resistir* (como al *resistir* verdaderamente a lo irresistible hay que tener conciencia de que hay que *crear*, inventar). De nada sirve tampoco ser la caricatura de lo que fuimos o repetir sin tregua una lengua derrotada o cautiva: hay que inventar para sacudir y abrir brechas.

3. Y al hilo de la pregunta anterior, ¿creéis que es lícito oponerse a la recuperación del pasado en nombre de una supuesta voluntad general, de un supuesto bienestar común? Y si es así, ¿en qué casos?

Maximiliano Fuentes

Como han afirmado numerosos estudios, no solamente es lícito sino que también puede llegar a ser en cierta medida terapéutico en términos sociales. No obstante, es importante, en primer lugar, delimitar el alcance de esta supuesta voluntad general. También hay que tener en cuenta el uso político de la *recuperación* del pasado con unos determinados intereses políticos concretos que han realizado con diferentes intensidades tanto regímenes democráticos como dictatoriales. Finalmente, es fundamental tener en cuenta que la necesidad de respeto por una justicia vinculada al respeto por los derechos humanos a la hora de plantearse impugnaciones a una supuesta voluntad de memoria general, si es que puede plantearse en estos términos.

Miguel Morey

El bienestar común depende también de la memoria común: si una parte de quienes tienen derecho al bienestar común no tiene derecho a ver reconocida su memoria estamos ante un problema grave, un problema que afecta a qué entendemos por común y a qué bienestar se tiene derecho en común. No estaría de más recordar aquí la expiación ritual llevada a cabo periódicamente por Alemania, principal impulsora de la memoria conmemorati-

va a partir de la Segunda Guerra Mundial. Y que Auschwitz es, por decreto, un «deber de memoria», y que negar la existencia y uso de las cámaras de gas en los campos nazis (es decir, negar la *Shoá*) es un delito.

Jordi Font Agulló

La recuperación del pasado o una determinada interpretación del pasado inmediato siempre figura en las agendas políticas, ya que persigue legitimar el estado de las cosas del presente. La cuestión es qué y cómo se recupera ese pasado. La opción por el olvido es, desde luego, una manera de afrontar el pasado. Es también una forma de memoria. Cuando se habla de esta cuestión, es decir, el fomento del olvido en nombre de la edificación de un futuro mejor que deje de lado las viejas luchas intestinas —en el caso de guerras civiles— o que pase de puntillas por actuaciones tan escabrosas como los crímenes contra la humanidad —en el caso por ejemplo del nazismo—, se suele recurrir al ejemplo paradigmático de la Grecia Clásica, tan bien analizado por Nicole Loraux en su libro *La ciudad dividida*. En ese caso, los griegos antiguos, en el año 403 a.C., después de un largo período de guerra y violencia, habrían decidido «extirpar de sus vidas el yugo de la memoria» y habrían prescrito las virtudes cívicas del olvido como forma

futura de convivencia. O sea, se habrían opuesto a remover el pasado para evitar el inicio de nuevas controversias que serían peligrosas para mantener la paz y la prosperidad de la comunidad.

Esta posible senda de la reconciliación tiende a dejar de lado las cargas más pesadas del pasado que, a menudo, contienen hechos y comportamientos que no encajan en los discursos sobre los que se cimenta un presente olvidadizo. El viaje hacia el futuro se quiere hacer ligero de equipaje. No obstante, el riesgo es que este tipo de operaciones dejan un vacío ético profundo en esas sociedades. El «echar al olvido» quizás funciona de manera inmediata como parachoques que hace posible la refundación de una sociedad que, como es el caso de la Alemania de la Segunda Guerra Mundial, se había sumido en la más absoluta de las bajas, o ante el riesgo de una nueva confrontación civil como podría ser el caso de la España de la Transición, pero tiene consecuencias nefastas a medio plazo, y hay que hacer un gran esfuerzo para reponerse. Quien más se resiente es la calidad de la democracia. En nuestro caso, la apelación al olvido podría entenderse en los años complejos del proceso transicional, aunque habría que matizar que la inculcación del miedo en el seno de la sociedad —y por lo tanto la invitación al olvido— estaba relacionada con el mantenimiento de una parte importante de los privilegios que habían tenido los sectores afines a la dictadura. Desgraciadamente, esta apuesta por el olvido perduró en el tiempo y se convirtió en la política pública de memoria promovida por los propios gobiernos socialdemócratas de los años ochenta y primeros noventa. Fue la siguiente generación —en este caso los nietos de la Guerra Civil— quien resquebrajó el bloqueo del olvido. Realmente, no hay una única respuesta a vuestra pregunta. Quizás la «no recuperación del pasado» u olvido en un momento determinado es una necesidad, aunque su dimensión y su transcendencia depende de la correlación de fuerzas en el proceso transicional hacia la democracia. Lo que no es admisible, a medida que pasan los años,

es su pervivencia. Las reticencias a unas políticas públicas de memoria que posibiliten hablar de una vez por todas de todo nuestro pasado reciente no tienen ninguna lógica. En una sociedad que pretende ser una democracia madura se debe poder afrontar toda la complejidad del pasado, se adapte o no a nuestros deseos y preferencias en el presente. Aunque, claro, habría que tener en cuenta que en los parámetros actuales, en los que predomina la internacionalización de la condena de las violaciones de los derechos humanos y de los crímenes contra la humanidad, posiblemente, un proceso como la derogación del franquismo no necesariamente se habría ejecutado apelando a valores como el olvido o a esa pseudo-reconciliación que venía a decir «todos tuvimos la culpa». Y es obvio que los niveles de culpa no fueron todos iguales. Eso es lo que la población tiene derecho a conocer. O sea, hay que potenciar el impulso de la memoria, no como un deber, sino como un derecho que proporcione las claves para esclarecer el pasado. La construcción del futuro sobre el olvido en algún momento u otro acaba mostrando sus grietas.

Javier Cercas

Oponerse a recuperar el pasado es como oponerse a entender el presente. El problema es qué pasado se recupera, cómo y para qué. Recuperar el pasado no es necesariamente bueno por sí mismo: esa es otra de las supersticiones intelectuales de nuestro tiempo. El franquismo, digamos, vivía permanentemente en el pasado, recordando permanentemente la guerra, lo que explica que los cuarenta años de franquismo no fueran cuarenta años de paz, como el régimen proclamaba, ni que la guerra durara tres años, como suele creerse: duró cuarenta, porque el franquismo no fue sino la continuación de la guerra por otros medios. Sectores decisivos del poder israelí actual hacen un uso igualmente espurio y dañino del pasado, utilizando la memoria del exterminio de los judíos en Europa como excusa o instrumento o justificación ideológica de su política brutal contra los pa-

lestinos. Y así sucesivamente. Además, lo que hay que recuperar no es exactamente el pasado, sino la verdad del pasado, con todos sus matices, sus vértigos y contradicciones, para asumir el presente con todas sus contradicciones, sus matices y sus vértigos. Eso es muy difícil hacerlo, pero a la vez es necesario. Es lo que no hemos hecho los españoles, tampoco con el llamado Movimiento de Recuperación de la Memoria Histórica. Añadamos, para decir toda la verdad, que no lo ha hecho casi nadie (salvo los alemanes, que por lo menos lo han hecho mejor que todos los demás). Al menos en lo que se refiere a nuestro pasado más duro, vivimos permanentemente en una verdad enmascarada o maquillada, porque la verdad no nos gusta: nos gustan las mentiras. Recuerden lo que dijo en una ocasión el general De Gaulle, quien tras la Segunda Guerra Mundial consiguió convencer a los franceses, o a casi todos los franceses, de que todos o casi todos habían sido resistentes: «Les français n'ont pas besoin de la vérité [Los franceses no necesitan la verdad]».

Xavier Antich

La recuperación del pasado en nombre de una supuesta voluntad general puede derivar peligrosamente en una memoria de consenso, articulada en torno a las memorias no problemáticas. Por el contrario, el ejercicio de la memoria, cuyo sentido

solo puede ser el reactivar lo olvidado o reprimido, tiene que ver en primera instancia, precisamente, con la recuperación y activación de aquellas memorias que, por su carácter problemático o incluso antagónico, han sido descuidadas en nombre de una pacificación del presente que prescinde de las memorias que podrían incomodarlo. Sin embargo, es justamente este tipo de ejercicios de memoria institucional, puesta en marcha siempre en aras de una supuesta pacificación de los antagonismos, la que avala a menudo el olvido de esas otras memorias incómodas, que por su carácter diferencial, respecto a la memoria de consenso, activan el conflicto y el antagonismo entre relatos discrepantes del pasado. Pero no puede haber *bienestar común* ni memorias de consenso institucional sin activar, al mismo tiempo, esas otras memorias conflictivas cuya activación producen, sin duda, inquietud por el recuerdo de conflictos no resueltos.

Carmen Castillo

¿En nombre de la reconciliación nacional? ¿Del perdón, del fin de la guerra? Puras mentiras. La batalla por la memoria es sin concesiones, pero hoy tenemos que darla en nombre de lo *humano*, en nombre de la *dignidad*, en nombre de la necesidad de compartir y del afecto. No de «ideologías», sino al lado de los que sufren, los que pierden, «los de *abajo*», los oprimidos, como brújula.

4. La memoria, particularmente del horror y de sus víctimas, nos parece un deber ineludible. Sin embargo, ¿hay el derecho al olvido? Por otra parte, ¿se ha producido un abuso de la memoria? O más bien, como intuyó Primo Levi a propósito de los campos de exterminio nazi, ¿se ha banalizado la memoria? De ahí, ¿el pasado más terrible también se ha convertido en un producto de consumo a través de un turismo de la memoria? ¿Qué son los lugares de la memoria y del duelo?

Maximiliano Fuentes

Hay muchos especialistas que llevan ya unos cuantos años hablando de un cierto abuso de memoria o, siguiendo a Levi, de una banalización de la memoria. Esto puede observarse no solamente

en el cine más *mainstream* sino también en algunos lugares de memoria emblemáticos vinculados al nazismo y el Holocausto (aunque no exclusivamente a ellos). En cierta medida, algunas de las configuraciones museísticas de los campos de con-

centración —no todas, afortunadamente— han perdido una parte relevante de su capacidad explicativa y de conmemoración crítica para pasar a formar parte de un punto casi obligado de algunas rutas turísticas habituales que no necesariamente están pensadas en términos históricos o memorialísticos. Esto ha llevado a que se haya hablado de una cierta *parquetematización* de estos sitios. En realidad, desde mi punto de vista, los lugares de memoria y duelo deberían ser espacios de explicación y reflexión enfocados tanto de cara al pasado como hacia el presente. Deberían ser lugares que nos interrogaran en tiempo presente sobre los vínculos entre el pasado reciente y nuestra vida como ciudadanos críticos. A nivel local, la experiencia del Museo Memorial del Exilio de La Jonquera demuestra la potencialidad de este tipo de proyectos.

Miguel Morey

La banalización como objetos de consumo de los lugares de la memoria, diseñados como parques temáticos al uso, va acompañada de una pérdida efectiva y generalizada de la memoria, inmersa ahora en una temporalidad de la inmediatez enteramente organizada por la adicción al consumo. A día de hoy son igualmente lugares rituales de peregrinaje turístico los espacios donde ocurrieron determinados hechos memorables y los espacios en los que se filmaron películas o series televisivas *de culto*, igualmente memorables ambos...

Mireia Llorens

El derecho al olvido difiere según quién lo reclama y con qué finalidad. Jorge Semprún, en *La escritura o la vida*, comenta cómo al poco de su regreso al mundo de los vivos, el olvido deliberado y sistemático del campo se convierte en la única alternativa posible para sobrevivir. Esa *cura de afasia* se prescribe como condición existencial en la tarea del retorno a la vida. De manera análoga, si la memoria se convierte en obsesión memorial, en el sentido peyorativo del término, y abandona su

condición crítica, reflexiva o, incluso, integradora de otras memorias silenciadas o minoritarias, entonces el olvido aparece como la única posibilidad de regeneración de la misma memoria. Enzo Traverso lo ejemplifica con el caso de Yehuda Elkana, superviviente de Auschwitz y director del Instituto de Historia de la Ciencia de la Universidad de Tel-Aviv quien, en 1982, ante los crímenes cometidos a raíz de la ocupación israelí en el Líbano, conjuró el derecho a olvidar con el fin de liberarse del lastre de la memoria. En consecuencia, cuando la sacralización de la memoria concentracionaria oficial se convierte en sí misma en un salvoconducto para eludir cualquier responsabilidad o condena del propio ejercicio de violencia, nos encontramos ante un abuso de la memoria.

En cuanto a la banalización de la memoria y su instrumentalización como producto de consumo a través de un turismo de la memoria coincidirían en una evolución compleja del proceso de reificación del pasado. En el caso de la Primera Guerra Mundial, sin duda, se inició a partir del Armisticio en la superación de la conmoción y en el inicio del duelo comunitario. Tal como lo había descrito Freud, a raíz de esta experiencia traumática, el duelo y la melancolía impregnaron un *ethos* colectivo en el que la aflicción comportó la represión del pensamiento crítico, la ira o la denuncia que habían motivado, por ejemplo, la poesía directa y acusadora de algunos poetas de guerra británicos durante el conflicto. En su lugar, se extendió una visión ecuménica de la esperanza y un sentimiento de fraternidad nacional que permitieron la articulación del recuerdo a los caídos y la posibilidad de la lamentación pública a través de las procesiones a los monumentos de guerra. Los rituales conmemorativos, como por ejemplo el culto al *soldado desconocido* o las ceremonias del Día del Armisticio, son indisolubles de los espacios públicos que, con el tiempo, se han transformado en auténticos centros de peregrinaje turístico. Seguramente, el culto a la memoria puede sucumbir a la banalización cuando cae en la formulación retórica,

autocomplaciente, mistificadora y generadora de mitos. Por eso, la historia (la de los profesionales), entre otras disciplinas humanísticas y artísticas, adquiere un papel tan relevante en la construcción de un discurso crítico que no ceda ante las ilusiones o perversiones que, a menudo, provienen de la industria del entretenimiento con el fin de *facilitar* —por no decir simplificar— la comprensión al público a través de la *tematización* de los espacios de la memoria.

Javier Cercas

Por supuesto que hay derecho al olvido: una víctima que no quiere recordar tiene todo el derecho del mundo a no hacerlo y a intentar olvidar, o por lo menos a vivir en privado con su propia experiencia del espanto. ¿Quién demonios somos nosotros, que no somos víctimas, para obligarle a recordar? Esa obligación me parece una inmoralidad absoluta. Por otra parte, es obvio que la inflación de la memoria nos ha hecho olvidar el hecho evidente de que, igual que necesitamos la memoria, necesitamos el olvido, sencillamente porque sin olvido no hay verdadera memoria, pero sobre todo no hay capacidad de entender: recuerden al Ireneo Funes de Borges, que lo recordaba todo y era un perfecto idiota (en el sentido etimológico de la palabra). En cuanto a la banalización de la memoria y la historia de los momentos más negros de nuestro pasado, me parece una evidencia que solo un hombre tan lúcido como Levi podía prever y que por supuesto no solo se refiere al turismo: yo lo he llamado *la industria de la memoria*. Lo ocurrido en España en los últimos años es, en este sentido y con todas las variantes que se quiera, algo que ha ocurrido en todo Occidente: el Movimiento para la Recuperación de la Memoria Histórica —un movimiento, casi sobra decirlo, absolutamente justo y necesario— nació como una necesidad pero al cabo de unos años se convirtió en una moda y en una industria. Y, del mismo modo que, según nos enseñaron Adorno y Horkheimer, el fruto de la industria cultural es el de una cultura *kitsch* —una

cultura degradada y falsa, que le ofrece a su consumidor la ilusión de estar consumiendo la verdadera cultura sin exigirle el esfuerzo ni someterlo a los vértigos e ironías y contradicciones que la verdadera cultura exige—, el fruto de esa *industria de la memoria* fue una memoria y una historia *kistch*, una visión edulcorada, digerible, amable, tranquilizadora y sentimental del pasado, una visión sin eso que justamente Levi llamaba las «zonas de sombra» o «zonas grises», esos lugares atroces en los que los verdugos se convierten en víctimas y las víctimas en verdugos. Es duro y desagradable reconocer esto, pero es cobarde y mentiroso no hacerlo. El deber de la escritura y del arte en general es hacerlo: es no someterse al chantaje de la industria, ni de la industria cultural ni de la de la memoria. Rehacer, con unos nuevos instrumentos artísticos, una historia y una memoria veraces, sin maquillajes ni componendas.

Xavier Antich

¿Derecho al olvido? Queremos, desde hace siglos, recordar lo que ha pasado y evitar que el olvido destruya aquellas cosas que parece que han de ser recordadas. Porque lo más natural, conviene remarcarlo, es justamente el olvido: olvidamos cosas en una proporción extraordinariamente más alta que aquellas que recordamos. Y por ello nos duele olvidar algunas cosas que pensamos que deberían ser recordadas. Actualmente, sin embargo, estamos, de lleno, en una cultura histórica, marcada por lo que Paul Ricoeur ha denominado *frenesí documental*. Y este debate no es solo una temática de especialistas: solo hay que pensar en las polémicas alrededor de las *Memorial Laws* en Estados Unidos, las *Lois Mémoires* en Francia o, aquí, la Ley de la Memoria Histórica o la Llei del Memorial Democràtic. Es legítimo pensar, por ello, que en ocasiones la voluntad compulsiva para recordar puede llegar a ser patológica e incluso, en ocasiones, contraproducente. En cierto modo, estamos obligados a escoger entre dos absolutos, se diría que igual de inhumanos: olvidar a

pesar de sepultar en el olvido un pasado que merece ser recordado, o recordarlo aunque el pasado, por su peso en ocasiones traumático, amenace la posibilidad misma del presente y de articular un futuro en común. Quizás solo sea posible la selección de lo que tiene que ser memorable porque, en parte, nos define. Sin este esfuerzo, la humanidad tal vez no sea sino una sombra.

Luis Buñuel dijo que «hay que haber empezado a perder la memoria, aunque solo sea a trozos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida... Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella, no somos nada». Y la realidad es que la memoria nos constituye, no solo en nuestra dimensión individual, sino también colectiva. Y sucede a menudo que la amnesia colectiva, que, a diferencia de la individual, puede no ser patológica, aparece en ocasiones como inducida y programada. Sin embargo, sus efectos son devastadores, pues el *nosotros* de una colectividad también se puede perder cuando se borran tramos del pasado. ¿Qué queda, entonces, de nosotros, sino un relato amputado?

Ya sabemos que la memoria define todo aquello que somos, individualmente y colectivamente. Somos lo que somos porque el recuerdo sedimenta una continuidad a través de cuyo tiempo encima se instala el presente en que vivimos. Sin este pasado memorable, solo queda, como dice el neurólogo A. R. Luria, «un mundo destrozado».

Por otra parte, son fenómenos prácticamente generalizados una cierta banalización de la memoria y la conversión de ciertos momentos del pasado como productos de consumo, así como la transformación de los lugares de memoria y duelo en destinos del turismo cultural. Es un fenómeno de alcance global relativamente reciente, y digno, por sí solo, de un análisis diferenciado y específico.

Carmen Castillo

Si, así es. Un producto para verter lágrimas un momento y dar vuelta la página sin culpa, buena conciencia. Hay un autor extraordinario, Jean Améry, quien también se suicidó como Primo Levi y Walter Benjamin; él muestra en su libro *Más allá de la culpa y la expiación* cómo se escamotea el verdadero trabajo de memoria del horror en Alemania y en Europa desde el fin de la guerra. Sin justicia real, sin explicitación de la responsabilidad de los Estados, sin consideración por la Lucha de los vencidos (seres conscientes, con mucho coraje e imaginación de futuro) no puede haber reparación ni la creación de «otro mundo», de «otra cosa», de «otro futuro». Nunca se acaba la pelea por la memoria. En Chile Villa Grimaldi es una corporación de ex luchadores que maneja el memorial, aun así no existe garantía de que ese espacio permita no solo recoger los archivos de las memorias de los sobrevivientes sino crear puentes con lo que les sucede en el presente a esas personas y a su descendencia. Y más allá y más fundamental, conectar los *túneles del tiempo*: esto que nos sucede ahora, la dureza de una vida social, *tiene que ver* con la tortura y la desaparición de miles de combatientes y de sus familias. Lo que importa es que la memoria siga moviéndose en el devenir de la sociedad entera.

5. Como planteábamos en la introducción, Enzo Traverso, citando a Benjamin, señala que la irrupción, de manera amplia, de la memoria en el espacio público de nuestras sociedades se inscribe en una tendencia general propia de la modernidad: la crisis de la transmisión o de un modo concreto de transmisión, podríamos decir secular. Teniendo en cuenta que este cuestionario es para una publicación cinematográfica, nos parece interesante, también, formular una pregunta que intente unir, de alguna manera, la historia, la memoria, con el cine y el audiovisual por extensión. ¿Cuál ha sido el papel del cine, del audiovisual en general, durante el siglo xx, en el que ha continuado el declive de la experiencia transmitida? ¿El cine puede haber suplido, salvando todas las distancias y en ciertos aspectos, ese trabajo de transmisión colectiva? Y aun a riesgo de pecar de poco precisos o de demasiado ambiciosos, cuando hablamos de cine nos referimos tanto a los western de Hollywood como a una obra como *Shoah* de Claude Lanzmann, por ejemplo.

Maximiliano Fuentes

Efectivamente, el cine ocupa un lugar de primera relevancia en la construcción de experiencias comunes. En buena medida, ha contribuido a crear visiones compartidas del pasado que, a menudo, han desarrollado caminos en paralelo y sin contacto con las reflexiones historiográficas académicas. Esto se produjo ya en los primeros años de la Primera Guerra Mundial —y aun antes— con el *boom* de películas que pusieron el eje en la crítica a la violencia bélica y en la defensa de valores pacifistas. En relación con la Segunda Guerra Mundial, como es conocido, esto se multiplicó. Sin duda, las interpretaciones dominantes en términos sociales del nazismo y de las memorias construidas en torno a él serían inexplicables sin recurrir al cine.

Miguel Morey

Los medios audiovisuales son campo privilegiado para el despliegue de las diversas memorias, con una influencia muy desigual en proporción a la potencia y los intereses de las empresas que las promocionan y distribuyen. En consecuencia, el punto de vista etnocéntrico parece inevitable. Cabe destacar sin embargo la emergencia de un buen número de productos que podrían denominarse post-coloniales que, aunque en una manifiesta inferioridad de condiciones, vienen a corregir esos hábitos etnocéntricos de nuestra memoria a la vez que abren un nuevo mercado.

Mireia Llorens

Admito que tengo dificultades en encajar el concepto de Benjamin por lo que se refiere a la crisis de la experiencia transmitida que instaaura simbólicamente a partir de la Primera Guerra Mundial. Entiendo que se refiere al trauma que vivieron millones de personas, en especial, jóvenes campesinos que habían heredado de sus antepasados un modo de vida y de pensamiento, forjados en un marco cultural y social estables. Una guerra tremendamente industrializada, que instauraría el siglo de la megamuerte, irrumpió para desmantelar literalmente ese mecanismo de transmisión vital. Sin embargo, en el caso británico, que es el que más he trabajado, el declive de esa experiencia transmitida ya se vislumbra mucho antes, durante la Revolución Industrial. Ese *continuum* existencial entre generaciones se quiebra en los siglos xviii y xix ante un proceso industrial imparable e implacable que condenaría a hombres, mujeres y niños a malvivir en pésimas condiciones de miseria y esclavitud, sin posibilidad alguna de reconducir su propia herencia vital o familiar. El campo, como metonimia de la sociedad rural, del saber ancestral o, incluso, de la comunidad que pasa a convertirse en la misma nación, Inglaterra, se convierte entonces, como ya analizó Raymond Williams, en un espacio de recreación literaria, de evocación nostálgica y de voluntad panegírica. En consecuencia, la memoria del pasado tiende

a reincidir en la misma evocación elegíaca de la *Vieja Inglaterra* auspiciada por un escenario rural de belleza y placidez, y un sistema social estable, sin fisuras ni conflictos que excedan el ámbito meramente individual. Un ejemplo de ello son las memorias de guerra de Siegfried Sassoon que circunscriben el inicio autobiográfico a la narración de su infancia y juventud, con el objetivo de edificar una Arcadia sentenciada a desaparecer después de 1914. Evidentemente, sí que me parece acertado insistir en la naturaleza simbólica y seminal de la Primera Guerra Mundial pero no como un momento de ruptura de valores sino de consumación e intensificación de un proceso muy anterior. Después de la guerra, la literatura y las artes en general vivirán un período enormemente fecundo en el que conviven los distintos movimientos de renovación literaria y artística con la necesidad de *narrar* en primera persona la experiencia bélica que conllevará un auténtico *boom* de relatos de guerra. Todo ello es, sin duda, determinante en ese trabajo de transmisión colectiva, como lo será el cine especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Javier Cercas

No lo sé: no he pensado sobre ese asunto. Para mí, el cine ha hecho cosas maravillosas en el siglo xx —por ejemplo, y como decía Borges, preservar la épica, que la novela abandonó—, pero no veo cómo puede hacer esa de la que me hablan. Al menos él solo. Quizá lo que pasa es que ahora la identidad se forja no como en el siglo xix —en comunidades relativamente pequeñas y aisladas—, sino de una forma mucho más abierta o, por utilizar la palabra de moda, global, y también plural, y por tanto a través de muchos otros instrumentos procedentes de muchas otras partes, entre los cuales sin duda está el cine, o por lo menos lo estuvo en la época de su apogeo, a mediados del siglo xx, cuando era el gran entretenimiento y tal vez el gran arte uni-

versal, o uno de los más grandes. Así que tal vez ahora la identidad se forja a través del cine y la televisión e Internet y las redes sociales y la literatura y el teatro y también y, como siempre, a través de la propia comunidad y la propia familia. En fin: no creo que la experiencia vivida y efímera haya sustituido por completo a la experiencia transmitida; es más: no creo que, de estar vivo, Benjamin lo pensara.

Xavier Antich

No hay duda de que, efectivamente, el cine ha contribuido, como medio privilegiado de la cultura visual en la sociedad de masas, a la transmisión colectiva de la historia, a la conciencia sobre ciertos episodios traumáticos del pasado y al conocimiento de realidades ausentes en los relatos oficiales. Y, sin duda, así continuará sucediendo, por el inmenso potencial comunicativo del cine como medio.

Carmen Castillo

En Chile las obras cinematográficas han cumplido un rol, por supuesto. Pero queda mucho por hacer. Las películas de Patricio Guzmán, por supuesto. La magistral *La Batalla de Chile* (1975), crónica de la energía y de las esperanzas de una generación en lucha, es hoy indispensable para conectar el pasado y el futuro. Pero nuestras películas deben ir acompañadas de debates sobre el presente. Mientras los actores del pasado, aun los cineastas, puedan fabricar huellas, algo habremos aportado. Pero debemos pelear también para distribuir esos trabajos, debemos ir a debates. Debemos entregar claves con las palabras de la experiencia del presente, para lograr sacarlas de las cinematecas y llevarlas a los barrios populares. Se requiere siempre buscar el encuentro entre el *antaoño* y el *ahora*. El choque, la emoción que abre una compuerta en las mentes dormidas por el divertimento y el consumo. Difícil, aunque no imposible, tarea.

6. Finalmente, y teniendo en cuenta que este número de *L'Atalante* está dedicado a la Primera Guerra Mundial, nos parece pertinente, también, formular una pregunta que incida directamente sobre la contienda y sobre las estrategias conmemorativas de la efeméride, pero centrándonos en nuestro país. Aunque es sabido que España no participó de manera directa en el conflicto, ¿por qué creéis que la Primera Guerra Mundial no forma parte de ninguna política de memoria en nuestro país? ¿La explicación puede ser tan simple como lo apuntado y obvio: que no fue uno de los países beligerantes?

Maximiliano Fuentes

El punto de partida para explicar la ausencia de la Gran Guerra en nuestro país tiene que ver con varios factores. La neutralidad es un factor evidente y elemental. No obstante, es fundamental tener en cuenta otro elemento que me parece central: la idea difundida por numerosos intelectuales de que España no formaba parte de Europa, es decir, que permanecía al margen de los debates y las consecuencias de todo lo que acontecía fuera de sus fronteras. Esto es lo que explica, entre otros factores, que un país que experimentó, sin formar parte militarmente de la guerra, la mayoría de sus consecuencias —crisis económica, graves tensiones sociales, proyectos autoritarios después del conflicto— haya permanecido y permanezca ausente de los grandes procesos conmemorativos iniciados con el centenario del estallido del conflicto.

Miguel Morey

Me parece que cualquier intento de explicación debe tener en cuenta *también* que de 1914 nos separa el borrado de memoria que durante cuarenta años llevó a cabo el franquismo, y la imposición de una historia de los vencedores, en la clave de la victoria de la civilización (cristiano-occidental) sobre la barbarie; que la resistencia a esta suplantación se llevó a cabo desde una memoria de los vencidos; y que para los intereses de unos y otros la Primera Guerra caía muy lejos y les era poco maleable.

Mireia Llorens

No conozco con profundidad la influencia que la Primera Guerra Mundial tuvo en España. Pero, aunque parezca obvio, el hecho de que no participara en la contienda de manera directa y, por lo tanto, no tuviera que superar los efectos traumáticos que antes hemos comentado sobre la articulación del duelo comunitario, influye en cómo se percibe la Primera Guerra Mundial. Posiblemente, como un hecho histórico lejano y ajeno a la *transmisión colectiva*. También es verdad que España no se ha caracterizado precisamente por su agilidad, después de la Transición, a la hora de enfrentarse al desvelamiento de la memoria de los vencidos, entre otras memorias, que había quedado ocultada deliberadamente. Por lo tanto, ante esa ausencia de celeridad respecto a la propia historia reciente, resulta complicado que la Primera Guerra Mundial pueda ocupar algún lugar relevante en la propia política de memoria. La magnitud trágica de lo que sucedería después de 1918 tendría suficiente trascendencia como para que la Gran Guerra adquiriera seguramente solo una preeminencia simbólica inaugural.

Javier Cercas

Por supuesto: no hay que buscarle los tres pies al gato. Nos puede parecer bien o mal, pero es un hecho: en nuestro país no existe ni memoria ni historia de la Primera Guerra Mundial, como no existe ni memoria ni historia de la Segunda o del Holocausto, o solo existen de forma muy tangencial. ¿Cómo va a conmemorarse algo de lo que nunca hubo memoria? Es verdad que la Primera Guerra Mundial cambió el mundo y por tanto, se quiera o

no, también a España, y que podrían hacerse muchas cosas al respecto; pero el hecho es que no se hacen. Estar al margen de Europa durante siglos tiene estas cosas. Para citar de nuevo al general De Gaulle, ese hombre: «Ah, l’Espagne, c’est déjà l’Afrique».

Xavier Antich

Esa puede ser, sin duda, una razón decisiva. Pero, sin embargo, a mi juicio, la razón más importante es de alcance mayor, y afecta al problema de España con la memoria y a la ausencia pública e institucional de una política sistemática de la memoria que permita abordar el pasado de forma análoga y equivalente a los países de nuestro entorno, debido, en parte, aunque fundamentalmente, a la incapacidad de abordar críticamente el pasado inmediato del franquismo, todavía no condenado por los máximos órganos de representación política en España. ■

conclusión

PASADO Y PRESENTE. HISTORIA, MEMORIA Y JUSTICIA

RAMÓN GIRONA

IMMA MERINO

En plena elaboración de (Des)encuentros para este número de *L'Atalante*, la prensa francesa (y, aunque en menor medida, también la española) se hizo eco de la inauguración del Memorial de Rivesaltes, ubicado en un campo del Rosellón ocupado por barracones donde, desde el año 1940 y hasta el tan cercano 2007, fueron internados una multitud de desplazados por motivos políticos o económicos y de excluidos o perseguidos por regímenes diversos que los recluyeron y controlaron. Tanto es así que, adquiriendo una dimensión simbólica, este campo de Rivesaltes, de una extensión enorme de 640 hectáreas, es un lugar de memoria del siglo xx que llega hasta nuestros días y un reflejo de su Historia; podría decirse que de una parte de esta historia que no es ajena al silencio, a la ocultación culpable y, por tanto, al olvido. En la inauguración del Memorial, un edificio austero de color tierra que prácticamente se hace invisible en el terreno donde parece hundido, el primer ministro Manuel Valls afirmó, y así lo recogieron varios medios de comunicación, que es un espacio para no olvidar uno de los episodios más oscuros de la historia de Francia; no solo de ella, empezando por la desmemoriada España, pues entre los primeros que fueron internados en el campo de Rivesaltes hubo republicanos españoles.

El campo de Rivesaltes también se llama el campo de Joffre en honor al mariscal nacido en esta localidad, situada a unos quince kilómetros de Perpiñán. Joseph Joffre fue considerado un héroe de Francia en la Primera Guerra Mundial por haber parado el avance de las tropas alemanas en la batalla del Marne. El campo de Joffre, de hecho, es una parte del campo de Rivesaltes donde, después de la Gran Guerra, se realizaron prácticas militares hasta la reducción del ejército francés en la época del gobierno de Vichy. Este, aliado con el tercer Reich, lo convirtió en julio de 1940 en un campo de concentración para enviar a los enemigos o aquellos considerados *indeseables*: comunistas, socialistas y anarquistas; los judíos, tanto los franceses como los de Europa central que habían llegado a Francia para escapar del nazismo y que, cercados nuevamente por este, pasaron por Rivesaltes antes de ser deportados a Auschwitz u otros campos de exterminio; los gitanos, todo tipo de *métèques* y otros nómadas; los republicanos españoles que, habiendo pasado por otros campos de refugiados que devinieron de concentración en el sur del Estado francés, todavía no habían encontrado un lugar de destino después de la retirada, que también emprendieron brigadistas internacionales, algunos de los cuales también ahí reclui-

dos; miles de extranjeros que, viniendo desde el norte y el este de Europa, se quedaron sin recursos dentro del territorio francés.

También debe decirse que, después de la liberación de Francia y del final de la Segunda Guerra Mundial, en el campo de Rivesaltes fueron internados prisioneros alemanes y colaboracionistas del nazismo y del régimen de Vichy. Y más tarde los desertores de la guerra de Indochina y de otros conflictos con las colonias, como la de Argelia; de ahí, una vez acabada la Guerra de Independencia, fueron trasladados al campo los llamados *harkis*, es decir los argelinos árabes o bereberes que habían sido adiestrados para luchar contra el movimiento independentista de su país: cuerpos instrumentalizados por el estado francés que, una vez dejaron de ser útiles, fueron escondidos temporalmente en ese confinamiento hasta que mayormente se les dio trabajo en zonas mineras del norte. El campo de Rivesaltes, donde también se internaron militares provenientes de Guinea y de Indochina, fue cerrado oficialmente en 1966, pero hace falta añadir que, desde el año 1986 hasta el 2007, el terreno albergó un Centro de Retención Administrativa, un equivalente de cualquier deplorable Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE); entonces fueron encerrados allí *inmigrantes ilegales*, los llamados *sans papiers*, muchos de los cuales retenidos antes de ser expulsados de Francia.

El centro de retención en Rivesaltes no desapareció, sino que fue trasladado a otro lugar para que, amarga ironía, allí fuera alzado el Memorial, que consta del edificio de 220 metros de largo proyectado por Rudy Ricciotti, pero que se extiende a los barracones que, a instancias del propio arquitecto, no han desaparecido y que en su estado ruinoso son un vestigio de aquellos espacios de confinamiento. No fue en esos barracones donde se retuvo durante veinte años a los *sans papiers*, sino en construcciones prefabricadas en las cuales se habita en condiciones infrahumanas.

Visitamos, pues, el Memorial de Rivesaltes y fue en un soleado día de noviembre en el que ni

tan siquiera soplabla una leve tramontana. Allí estaban los barracones en ruinas, la extensión desoladora del campo que recorrimos y, sin embargo, qué difícil resultaba en ese hermoso día, y quizás hasta en otro día menos luminoso, imaginar lo que allí aconteció.

El edificio del Memorial, que no tiene vistas al exterior, contiene una gran sala donde diversas pantallas proyectan imágenes que documentan los hechos históricos que repercutieron en la configuración del campo de Rivesaltes: la Guerra Civil Española y la derrota republicana; la Segunda Guerra Mundial y la deportación a los campos de exterminio; las guerras de independencia en las colonias. La historia del campo de Rivesaltes se enmarca, pues, en los sucesivos contextos históricos. El Memorial, que acogerá exposiciones temporales y seminarios, se presenta como un lugar para desarrollar proyectos pedagógicos. En cualquier caso, es un «espacio para no olvidar», como dijo Manuel Valls en la inauguración, que se hizo en un clima de controversia con respecto a las políticas de la memoria y su supuesta instrumentalización. Cabe decir que algunas voces vinculadas al FN vindicaron a los *harkis* como aquellos que lucharon por Francia, que no les reconocía y que supuestamente serían relegados en el Memorial. Quizás fueron los mismos que afirmaron que debía formar parte de un complot contra el FN que unos archivos del campo, correspondientes sobre todo al período 1941-1942, fueran encontrados en noviembre de 1996 en un basurero municipal de Perpiñán. Los encontró un empleado, Jacques Chamoux, que los rescató de la basura y comunicó el hecho al periodista Joël Mettay, quien entonces escribió un artículo en *L'Indépendant* y que, con la conciencia de que «estos 'papeles viejos' son la historia del día a día de las injusticias y del sufrimiento de miles de seres humanos»¹, prosiguió una investigación que lo llevó a escribir el libro *L'archipel du mépris* (2001), publicado por la editorial Trabucaille con el subtítulo *Histoire du camp de Rivesaltes de 1939 à nos jours*.

Como explica en el epílogo de su libro, Joël Mettay fue acusado de airear el caso a favor de los intereses electoralistas del PS en Perpiñán. Así lo hizo el prefecto Bernard Bonnet, quien, además, habló de un «outrage à la mémoire» comparable a la profanación de tumbas judías en el cementerio Haut-Vernet de Perpiñán en 1993, durante la noche precedente a la primera vuelta de las elecciones municipales. Sin embargo, la polémica creó conciencia de la historia del campo de Rivesaltes y de su significación. De ahí las investigaciones periodísticas e históricas, como las de Mettay o las de Nicolas Lebourg y Abderahmen Moumen, los dos últimos autores del libro *Rivesaltes, le camp de la France* (Ed. Trabucaire, 2015). En una entrevista reciente, publicada por *Libération*, el 16 de octubre de 2015, Moumen afirma: «la historia del campo de Rivesaltes pone de manifiesto la gestión tecnocrática de los flujos humanos por parte del Estado. Este campo es el signo de la voluntad estatal de controlar los cuerpos migrantes en su territorio»². La restitución de esta historia se inició con el gesto de un empleado municipal que salvó los archivos de la destrucción. Este gesto, tan real, pero también de una gran fuerza simbólica, puso la primera piedra del Memorial de Rivesaltes por el que han luchado ciudadanos y colectivos que entienden que, para que haya memoria, debe trabajarse a favor de ella y reflexionar sobre las formas de transmisión.

Y retazos de esa memoria hay en la gran sala, en las pantallas que proyectan, en bucle, fragmentos de la retirada, imágenes de judíos deportados, de soldados argelinos... Y también están los testimonios sonoros de algunos supervivientes, convertidos en relatos que el visitante puede escuchar, mediante auriculares; y más testimonios, en forma de fragmentos de cartas, de dibujos, de documentos de identidad, de utensilios usados para la subsistencia diaria en el campo, de maletas, de trozos de alambre y de muros... Vestigios, recuerdos, fragmentos, también, como los barracones del exterior, y ante ellos, de nuevo la misma pregunta,

la misma constatación: qué difícil resulta imaginar, sentir, lo que allí aconteció.

Todorov, en su opúsculo *Los abusos de la memoria* apunta que un fenómeno es único en la vivencia personal. El filósofo e historiador, en el capítulo titulado *Memoria y justicia* (Todorov, 2000: 20-34) distingue entre el ámbito público y el ámbito privado, reconociendo que todo el mundo tiene derecho a recuperar el pasado, su pasado, pero que esa no es la función del espacio público, o lo es de un modo distinto. El espacio público no puede plegarse al culto a la memoria porque eso la convertiría en estéril. El filósofo distingue entre la recuperación literal del acontecimiento³, de la vivencia, y el uso ejemplar —y, por tanto, elaborado— de ese acontecimiento, de ese suceso. El uso literal lo convierte en insuperable y propicia el sometimiento del presente al pasado. Todorov aboga por el uso ejemplar del acontecimiento que permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas y separarse del yo para ir hacia el otro. La memoria literal es memoria a secas, la memoria ejemplar es justicia, según el filósofo. Todorov añade una última reflexión o advertencia: la preocupación por el pasado no puede ser una excusa para desentendernos del presente. Y aún menos en este presente, en que miles y miles de personas huyen de guerras, dictaduras y pobreza buscando un refugio que no siempre encuentran. El día de nuestra visita a Rivesaltes, durante la noche, se produjeron los atentados yihadistas en París. Un nuevo pretexto para el cierre y el control de fronteras, aunque los autores de los atentados se gestaron en territorio francés, en barriadas urbanas donde se vive con un sentimiento de exclusión. ■

NOTAS

- 1 Cita traducida por el editor. En el original: «ces 'vieux papiers' sont l'histoire de jour à jour des injustices et des souffrances subies par des milliers d'êtres humains».

- 2 Cita traducida por el editor. En el original: «l'histoire du camp de Rivesaltes dessine en creux celle de la gestion technocratique des flux humains par l'État. Ce camp est le signe de la volonté étatique de parvenir à contrôler les corps migrants sur son territoire»
- 3 «Por un lado, ese suceso —supongamos que un segmento doloroso de mi pasado o del grupo al que pertenezco— es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo» (TODOROV, 2000: 30).

REFERENCIAS

- LEBOURG, Nicolas, MOUMEN, Abderahmen (2015). *Rivesaltes, le camp de la France*. Perpignan: Trabucaire.
- METTAY, Joël (2001). *L'archipel du mépris. Histoire du camp de Rivesaltes de 1939 à nos jours*. Perpignan: Trabucaire.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL AL PRESENTE: HISTORIA Y MEMORIA, UN SIGLO PARA LA REFLEXIÓN

Resumen

Tomando como punto de partida la Primera Guerra Mundial y la conmemoración de su centenario, el presente texto/cuestionario propone una reflexión sobre el pasado, en sentido amplio, sobre los usos de la Historia y la memoria, o memorias, y su utilización por parte de los más diversos colectivos; desde su apropiación por parte del poder —de los poderes—, en un intento por ofrecer una historia oficial, que lo legitime ante la opinión pública y lo perpetúe, hasta su utilización por parte de aquellos que no lo sustentan y que elaboran relatos de resistencia, de reparación. El texto también reflexiona sobre los usos culturales o de consumo de la Historia y la memoria, fruto de una cierta obsesión conmemorativa, en las sociedades occidentales, y de la conversión, tal vez inevitable, de muchos de los lugares de la memoria en polos de atracción turística.

Palabras Clave

Historia; memoria; Primera Guerra Mundial; actos conmemorativos; turismo de la memoria.

Autores

Maximiliano Fuentes Codera (Buenos Aires, 1976). Doctor en Historia Contemporánea y profesor en la Universitat de Girona, donde también dirige la cátedra Walter Benjamin, Memoria y Exilio. Ha sido investigador visitante en la École des Hautes Études en Sciences Sociales y la Universidad de Buenos Aires y profesor visitante en la Università di Bologna. Ha publicado más de treinta artículos y capítulos de libros sobre la política y la cultura catalana, española y europea durante el siglo xx. Ha dedicado una parte relevante de sus publicaciones a la Primera Guerra Mundial y a la figura de Eugenio d'Ors en el marco de la cultura catalana y europea. Entre sus últimos trabajos destacan la edición de los monográficos *La Gran Guerra de los intelectuales: España en Europa* (Ayer, 91, 2013) y *Los intelectuales españoles frente a la Gran Guerra: Horizontes nacionales y europeos* (Historia y Política, 33, 2015, editado con Ángel Duarte) y los libros *El campo de Fuerzas europeo en Cataluña. Eugenio d'Ors en los primeros años de la Gran Guerra* (2009) y *España en la Gran Guerra. Una Movilización cultural* (2014).

Miguel Morey Farré (Barcelona, 1950). Catedrático emérito de Filosofía de la Universitat de Barcelona. Traductor de Michel Foucault, Giorgio Colli, Gilles Deleuze, Pascal Quignard, entre otros. Sus principales publicaciones son: *Camino de San-*

FROM THE FIRST WORLD WAR TO THE PRESENT: HISTORY AND MEMORY, A CENTURY FOR REFLECTION

Abstract

Taking the First World War and the commemoration of its centenary as a starting point, this article/questionnaire offers a reflection on the past in the broadest sense, on the uses of history and memory, or memories, and their use by the most diverse groups; from their appropriation by power —or powers— in an attempt to offer an official history that legitimizes it in the public eye and perpetuates it, to their utilization by those who do not support the powers that be and develop narratives of resistance and reparation. The article also reflects on the uses of history and memory as a cultural or consumer product, the consequence of a commemorative obsession in Western societies, and the perhaps inevitable conversion of many of the sites of memory into tourist attractions.

Key words

History; Memory; First World War; Commemorations; Memory tourism.

Authors

Maximiliano Fuentes Codera (b. Buenos Aires, 1976). A doctor in Contemporary History and a professor at the Universitat de Girona, where he also directs the program on Walter Benjamin, Memory and Exile. He has been a visiting researcher at the École des Hautes Études en Sciences Sociales and at Universidad de Buenos Aires, and a visiting professor at the Università di Bologna. He has published more than thirty articles and book chapters on Catalan, Spanish and European politics and culture in the twentieth century. He has devoted a significant part of his publications to the First World War and the figure of Eugenio d'Ors in the context of Catalan and European culture. His recent works include the publication of the monographs *Gran Guerra de los intelectuales: España en Europa* (Ayer, 91, 2013) and *Los intelectuales españoles frente a la Gran Guerra: Horizontes nacionales y europeos* (Historia y Política, 33, 2015, edited with Ángel Duarte) and the books *El campo de Fuerzas europeo en Cataluña. Eugenio d'Ors en los primeros años de la Gran Guerra* (2009) and *España en la Gran Guerra. Una Movilización cultural* (2014).

Miguel Morey Farré (b. Barcelona, 1950). Professor emeritus of Philosophy at the Universitat de Barcelona. He has translated the works of Michel Foucault, Giorgio Colli, Gilles Deleuze, and Pascal Quignard, among others. His main publications are:

tiago (1987), *El orden de los acontecimientos* (1988), Nietzsche, una biografía (1993); *Deseo de ser piel roja* (xxii premio Anagrama de Ensayo, 1994); *Pequeñas doctrinas de la soledad* (2007); *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano* (2010); *Hotel Finisterre* (2011); *Lectura de Foucault* (2014); *Escritos sobre Foucault* (2014).

Jordi Font Agulló (Sant Miquel de Fluvià, 1964). Historiador, gestor cultural y comisario de exposiciones. Desde febrero de 2008 dirige el Museu Memorial de l'Exili (La Jonquera-España). En los últimos años ha centrado su atención profesional en el ámbito de la historia sociocultural y las relaciones entre historia y memoria. Asimismo, el arte actual es también uno de sus principales intereses profesionales. Es miembro del GREF-CEFID (Grup de Recerca sobre l'Època Franquista i Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica) de la Universitat Autònoma de Barcelona, del grupo de investigación Història, Memòria i Identitats de la Universitat de Girona (Institut de Recerca Històrica) e investigador en el proyecto *Memoria y sociedad. Las políticas de reparación y memoria y los procesos sociales en la construcción de la memoria pública contemporánea en España: conflicto, representación y gestión* (Universitat de Barcelona, 2011-2014). También forma parte del ACCA (Associació Catalana de Crítics d'Art).

Javier Cercas Mena (Ibáñero, 1962). Escritor. En su famosa novela *Soldados de Salamina* (2001), aborda a través de la ficción narrativa un episodio real de la Guerra Civil Española (un fusilamiento colectivo al cual sobrevivió el escritor falangista Rafael Sánchez Mazas) vindicando los héroes anónimos, que ni tan siquiera tienen una nota a pie de página en la historia. En su libro más reciente, *El impostor* (2014), parte del caso de Enric Marco (que falseó su biografía haciendo creer junto a otras invenciones que estuvo internado en un campo de concentración nazi) para reflexionar sobre cómo se construye el pasado. Cercas pone en cuestión el concepto de memoria histórica considerando que la memoria es individual, parcial y subjetiva mientras que la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. Entre otros libros, que suelen combinar la investigación con procedimientos narrativos y reflexiones metaliterarias, también ha publicado *Anatomía de un instante* (2009), sobre el 23-F.

Camino de Santiago (1987), *El orden de los acontecimientos* (1988), Nietzsche, una biografía (1993); *Deseo de ser piel roja* (winner of the 12th Anagrama Essay Prize, 1994); *Pequeñas doctrinas de la soledad* (2007); *Monólogos de la bella durmiente. Sobre María Zambrano* (2010); *Hotel Finisterre* (2011); *Lectura de Foucault* (2014); and *Escritos sobre Foucault* (2014).

Jordi Font Agulló (b. Sant Miquel de Fluvià, 1964). Historian, cultural administrator and curator. He has been the director at the Museu Memorial de l'Exili (La Jonquera, Spain) since February 2008. In recent years his research work has focused on the field of cultural history and the relationship between history and memory. Contemporary art is also one of his main professional interests. He is a member of the research group GREF-CEFID (Grup de Recerca sobre l'Època Franquista i Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica) at the Universitat Autònoma de Barcelona, the research group Història, Memòria i Identitats de la Universitat de Girona (Institut de Recerca Històrica), and researcher for the project *Memoria y sociedad. Las políticas de reparación y memoria y los procesos sociales en la construcción de la memoria pública contemporánea en España: conflicto, representación y gestión* (Universitat de Barcelona, 2011-2014). He is also a member of the ACCA (Associació Catalana de Crítics d'Art).

Javier Cercas Mena (b. Ibáñero, 1962). Writer. In his famous novel *Soldados de Salamina* (2001), he offers a fictional treatment of a real episode of the Spanish Civil War (a mass execution by firing squad which the Falangist writer Rafael Sánchez Mazas survived) vindicating the unsung heroes who do not even receive a footnote on this page in history. His latest book, *El impostor* (2014), takes up the case of Enric Marco (who falsified his biography claiming, along with other fabrications, that he had been interned in a Nazi concentration camp) to reflect on how the past is constructed. Cercas calls into question the concept of historical memory, arguing that memory is individual, partial and subjective, while history is collective and aspires to be complete and objective. His other books, which usually combine research with narrative techniques and metaliterary reflections, include *Anatomía de un instante* (2009), about the attempted coup d'état in Spain on 23 February, 1981.

Xavier Antich Valero (La Seu d'Urgell, 1962). Doctor en Filosofía por la UB y profesor titular de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de Girona. Es el investigador principal de un proyecto de investigación de R+D+i del Programa de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad (con el grupo de investigación Teories de l'Art Contemporani de la UdG). Ha sido *Visiting Chair* en la Universidad de Stanford (Palo Alto, California, EEUU) y en The Lisbon Consortium (Universidade Catolica Portuguesa, Lisboa, Portugal). Ha sido el director del Programa d'Estudis Independents del MACBA y del Máster en Comunicació i crítica d'art de la UdG. Ha publicado diversos libros y más de un centenar de artículos en revistas especializadas sobre filosofía, estética, arte, fotografía y música, especialmente contemporáneos. En sus artículos también hay abundantes reflexiones sobre el universo concentracionario del nazismo y sobre el arte después de Auschwitz. Recibió el Premi Octubre d'Assaig Joan Fuster por el ensayo *El rostre de l'altre. Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*. Colabora regularmente en los periódicos *La Vanguardia* y *Ara*; es subdirector del programa *Amb filosofia* (TV3. Televisió de Catalunya).

Carmen Castillo Echeverría (Santiago de Chile, 1945). Licenciada en Historia, es una escritora y documentalista cinematográfica. Militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), permaneció en Chile resistiendo a la dictadura después del golpe de estado de Pinochet. El 5 de octubre de 1974, la policía secreta (DINA) asaltó la casa donde vivía clandestinamente junto a Miguel Enríquez, máximo líder del MIR. Él fue asesinado y ella sobrevivió al asalto en unas circunstancias que, treinta años más tarde, reconstruyó en *Calle Santa Fe* (2007), un documental en que la memoria personal se liga a la colectiva, sobre todo con el propósito de restituir la historia del MIR, movimiento masacrado por la dictadura. Otro documental fundamental de Carmen Castillo es *La Flaca Alejandra* (1994), que debe su título al sobrenombre de Marcia Alejandra Merino, una militante del MIR que, bajo tortura, delató a sus compañeros y se convirtió en colaboradora de la DINA. Es un documental ejemplar que, para que explique el funcionamiento de la máquina de matar de la dictadura, recoge el testimonio de alguien que pasó al *otro lado*. Lo hace sin caer en la tentación de juzgar a la *traidora* o vengarse de ella.

Xavier Antich Valero (b. La Seu d'Urgell, 1962). Doctor of Philosophy at the Universitat de Barcelona and Professor of Aesthetics and Art Theory at the Universitat de Girona. He is the principal investigator of a R+D+i research project for the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness Excellence Program (with the research group Teories de l'Art Contemporani de la UdG). He has been Visiting Chair at Stanford University (Palo Alto, California, US) and The Lisbon Consortium (Universidade Catolica Portuguesa, Lisbon, Portugal). He has also been the director of the Programa d'Estudis Independents at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) and of the Master's program in Communications and Art Criticism at Universitat de Girona. He has published several books and more than 100 journal articles on philosophy, aesthetics, art, photography and music (especially contemporary). His articles also abound with reflections on the universe of the Nazi concentration camp and on art after Auschwitz. He received the Premi Octubre d'Assaig Joan Fuster prize for his essay *El rostre de l'altre. Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*. He is a regular contributor to the newspapers *La Vanguardia* and *Ara*, and is assistant director of the philosophy program *Amb filosofia* (TV3. Televisió de Catalunya).

Carmen Castillo Echeverría (b. Santiago de Chile, 1945). A writer and film documentary maker with a degree in History, she is a member of Chile's Revolutionary Left Movement (MIR), and remained in Chile resisting the dictatorship after the Pinochet coup. On October 5, 1974, the Chilean secret police (DINA) raided the house where she lived secretly with Miguel Enríquez, leader of the MIR. He was assassinated and she survived the raid in circumstances which, thirty years later, she reconstructed in *Calle Santa Fe* (2007), a documentary in which personal memory is linked to the collective, specifically for the purpose of recovering the history of the MIR movement massacred under the dictatorship. Another of her landmark documentaries is *La Flaca Alejandra* (1994), which owes its title to the nickname of Marcia Alejandra Merino, another MIR member who, under torture, betrayed her comrades and became a DINA collaborator. This exemplary documentary explains the modus operandi of the dictatorship's killing machine through the testimony of someone who crossed over to the other side, without ever falling into the temptation to judge or punish the traitor.

Mireia Llorens Ruiz (Girona, 1970). Licenciada en Filología Catalana (Universitat de Girona), Doctora en Humanidades (Universitat Pompeu Fabra) y gestora cultural. Trabaja en el ámbito de la administración local como Técnica de Administración Especial y jefa de servicio del Área de Servicios a las Personas del Ayuntamiento de Banyoles. Ha estudiado con profundidad la literatura bélica británica durante la Primera Guerra Mundial. En especial T.E. Lawrence (frente oriental) y Siegfried Sassoon (frente occidental), sobre los cuales ha publicado dos libros: *Autobiografía y ficción épica. Lectura de T.E. Lawrence* (2004) y una versión abreviada de su tesis doctoral con el título *Siegfried Sassoon. L'experiència de la Gran Guerra i la seva transformació literària* (2011).

Referencia de este artículo

GIRONA, Ramón, MERINO, Inma (2016). De la Primera Guerra Mundial al presente: historia y memoria, un siglo para la reflexión. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 133-164.

Mireia Ruiz Llorens (b. Girona, 1970). A cultural administrator with a degree in Catalan Philology (Universitat de Girona) and a doctorate in Humanities (Universitat Pompeu Fabra). She works in the field of local administration as a Special Management Technician, and is the service manager of the City of Banyoles' Department of Services to the Public. She has studied British war literature of the First World War extensively, especially T. E. Lawrence (Eastern Front) and Siegfried Sassoon (Western Front), on which she has published two books: *Autobiografía y ficción épica. Lectura de T.E. Lawrence* (2004) and an abridged version of her doctoral thesis under the title *Siegfried Sassoon. L'experiència de la Gran Guerra i la seva transformació literària* (2011).

Article reference

GIRONA, Ramón, MERINO, Inma (2016). From the First World War to the present: History and Memory, a Century for Reflection. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 133-164.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

Compra y suscripciones

Calle del Gobernador, 18

28014 Madrid

secuencias@maiaediciones.es



DESEO SUSCRIBIRME A **SECUENCIAS**. Revista de Historia del Cine A PARTIR DEL NÚMERO . . .

Nombre

Apellidos

Dirección postal

SUSCRIPCIÓN ANUAL (DOS NÚMEROS)

1 año	España	Europa	Otros países
Individual	17 euros	27 euros	32 euros
Institucional	23 euros	40 euros	45 euros

SUSCRIPCIÓN BIENAL (CUATRO NÚMEROS)

2 años	España	Europa	Otros países
Individual	30 euros	54 euros	63 euros
Institucional	45 euros	80 euros	90 euros

FORMA DE PAGO

☐ Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*

☐ Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225

☐ Domiciliación bancaria. Titular de la cuenta

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a **SECUENCIAS**.

Fecha

Firma

PUNTOS DE FUGA

**LA MUÑECA EN EL IMAGINARIO
TARDOFRANQUISTA. EN TORNO A NO ES
BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO**

Silvia Guillamón-Carrasco

**INTENCIONES E INTERSECCIONES DE
LA MÚSICA CLÁSICA EN HANNIBAL DE
BRYAN FULLER (NBC)**

Teresa Piñeiro-Otero

**COMENTAR IMÁGENES CON IMÁGENES.
EL CONCEPTO DE CRÍTICA VISUAL
DIALÓGICA EN EL CINE DE HARUN
FAROCKI**

David Montero Sánchez

**LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN.
EL CINE DE PROPAGANDA
NORCOREANO**

Adrián Tomás Samit

LA MUÑECA EN EL IMAGINARIO TARDOFRANQUISTA. EN TORNO A NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO

SILVIA GUILLAMÓN-CARRASCO

Una de las fantasías más recurrentes del imaginario occidental en torno a la feminidad es aquella que imagina la creación de una mujer artificial que reemplaza a las mujeres reales, una muñeca¹ que, ideada en el mito de Pigmalión, regresa una y otra vez a la escena eternamente convertida en la novia, esposa o amada ideal. El presente artículo se propone estudiar la muñeca, que forma parte de un largo elenco de figuraciones femeninas conectadas (de forma inquietantemente bella y perversa) con la amada muerta (BRONFEN, 1992: 59-75; PEDRAZA, 1998: 125-163), a partir del análisis de la película de Pedro Olea. Para tal fin, partiremos del enfoque de género y aplicaremos una metodología de análisis textual que atienda tanto a la construcción de los discursos y representaciones de género en la narración cinematográfica como a los procesos de significación que se derivan formalmente del lenguaje audiovisual del texto fílmico.

Nuestra aproximación al film contempla también la conexión entre el contexto histórico y el

texto objeto de análisis, entendiendo este último como un síntoma de la crisis del sistema patriarcal y familiar en el tardofranquismo, un momento histórico en el que se plantean problemáticas propias de la etapa transicional (MONLEÓN, 1995: 10-16), y en el que se perciben de forma explícita determinadas fluctuaciones discursivas entre la voluntad progresista y la tradición, entre la crisis de los modelos de género y su perduración. Como ha señalado Folguera (1988: 111-131), los modelos que habían hegemonizado el imaginario cultural de la dictadura empiezan a deshacerse en los últimos años del franquismo. Esos estereotipos, que se desplegaban en el melodrama doméstico a partir de la figura del ángel del hogar y el *pater familias* (MARTÍN, 2005: 114-138), resultaban obsoletos en una sociedad en la que se empezaba a reivindicar la incorporación de las mujeres al mundo laboral y un cambio efectivo en las relaciones de género. Los nuevos discursos en torno al género comenzaban a penetrar en el tejido social gracias a la actividad

de las feministas que, desde los años setenta, empezaban a plantear un profundo cuestionamiento de la sociedad patriarcal que apuntaba a la imperiosa necesidad de un cambio efectivo en todos los órdenes de lo social. Esas tensiones discursivas surgen en los textos como síntomas de determinadas problemáticas sociales que interpretamos en relación con la gestión de la dictadura por parte de una sociedad que ya está mirando a la transición democrática. En este contexto, *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973) plantea el declive del discurso de género bajo el franquismo articulando el tema del sujeto melancólico con el tropo de la muñeca.

El film de Olea narra la historia de Martín, un hombre viudo, solitario y algo huraño que comparte su vida conyugal con una muñeca de tamaño real. La muñeca es una reproducción de su esposa Elena, muerta en un trágico accidente de tráfico el mismo día de la boda. En su convivencia con ella, Martín no solo se ha preocupado de recrear físicamente a su esposa muerta, sino también ha diseñado un guion de comportamiento (con sus consiguientes réplicas). La relación que Martín establece con la muñeca puede ser interpretada a partir de la noción de melancolía y su particular relación con los procesos de sublimación del objeto perdido. Como ha señalado Butler (2001: 149) la melancolía supone un modo específico de identificación según el cual el sujeto niega la falta, intenta preservar al objeto perdido y lo internaliza como parte fundamental de su identidad, haciendo de este una *coextensión* del yo. En este sentido, podemos afirmar que Martín se comporta como un sujeto melancólico en la medida en que rechaza la pérdida de su esposa y la incorpora en su yo, convirtiéndola en parte primordial de su identidad. Butler señala que «el melancólico niega la pérdida del objeto, y la interiorización se convierte en una estrategia para resucitar mágicamente al objeto» (BUTLER, 2001: 95). En el film este proceso de recuperación del objeto perdido es simbolizado a través de la muñeca, un objeto-fetiché que «sustituye



Figuras 1 y 2. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).

al objeto sexual humano por otro relacionado con él» (TUÑÓN, 2015: 46) y que le permite a Martín establecer una fantasía de sublimación de la esposa muerta, o más bien, una fantasía de sublimación del ideal burgués de felicidad y armonía conyugal.

En su relación con la muñeca, Martín representa (literalmente, pues él mismo se convierte en sujeto de la *performance*) una convivencia marital a través de la repetición de eventos cotidianos,

pero esa repetición no se refiere literalmente al objeto perdido, sino que trae a colación escenas idealizadas que nunca ha vivido. En este sentido, cabe interpretarla como una representación imaginaria de algo que añora pero que en realidad desconoce, puesto que nunca llegó a experimentar la efectiva convivencia conyugal con Elena. En esta tesitura, la muñeca proyecta una figura enaltecida de la esposa, una figura que simboliza ese ideal de feminidad burguesa, convirtiéndose en una proyección imaginaria del deseo de Martín. La muñeca es un síntoma del protagonista, un proceso defensivo del yo que desplaza el llanto por la pérdida hacia otro lugar, un lugar habitado por la representación, por la fantasía, un lugar que niega la falta y permite la realización del deseo.

**EN ESTAS FORMAS DE FANTASÍA,
EL DESEO SE ENCUENTRA INSCRITO
EN EL RELATO EN TORNO A LUGARES
CULTURAL Y SOCIALMENTE
CONSTRUIDOS QUE DEFINEN LAS
CATEGORÍAS DICOTÓMICAS DE LA
MASCULINIDAD Y LA FEMINIDAD**

La noción de fantasía se introduce en la narración fílmica en estos términos y al hacerlo, paradójicamente, abre una brecha en la representación naturalizada del género, como argumentaremos a continuación. Pero antes debemos recordar que el cine narrativo hegemónico pretende vehicular una representación *naturalizada* de las categorías de la feminidad y la masculinidad a través de identificaciones que están enfocadas a perpetuar los roles sociales y sexuales definidos en la sociedad patriarcal.

De Lauretis (1995: 37-64) explora las vinculaciones entre género, narración y sujeto espectral argumentando que la noción de fantasía queda referida no tanto a la presencia del objeto de deseo cuanto al *escenario*. En este sentido, la

autora destaca la importancia de la puesta en escena del deseo, del lugar en el cual el sujeto (con su presencia), puede estar formando parte de la propia fantasía, o bien participar en ella de otra forma: simbólicamente, a través de la sintaxis fílmica. A partir de aquí, De Lauretis (1995: 54-60) señala cómo esta descripción del sujeto atrapado en una secuencia de imágenes resulta reveladora para la teoría fílmica en tanto nos da la clave acerca del funcionamiento de la identificación espectral, apuntando la conexión entre los procesos de la fantasía privada (articulada en relación con el sujeto psicoanalítico) y las formas públicas de la fantasía que se articulan, especialmente, en el cine narrativo.

En estas formas de fantasía, el deseo se encuentra inscrito en el relato en torno a lugares cultural y socialmente construidos que definen las categorías dicotómicas de la masculinidad y la feminidad. Pero el funcionamiento de la identificación hegemónica del género requiere una representación *naturalizada* del mismo, una representación que no esté subrayada como tal en el film. Esto es lo que Olea nos plantea a partir de la incorporación de la fantasía en el centro mismo de la representación fílmica. La película sugiere la idea de que las relaciones de género son *representaciones* cotidianas, aquellas que pone en escena Martín con su muñeca al recrear la fantasía de un ideal conyugal que, por otra parte, nunca llegó a existir. La ficción de Martín supone un intento de desplazar la falta y canalizar el deseo a través de la representación ritualizada de convenciones sociales en las que los roles de género quedan simbolizados alrededor de un imaginario doméstico y burgués que conecta, además, con la ideología del *ángel del hogar*. Ese imaginario centrado en el universo hogareño y asociado a la vida privada busca activamente la separación entre el discurso de lo sexual y el discurso de la política con el objetivo de «introducir una nueva forma de poder político» (ARMSTRONG, 1991: 15), un modelo de subjetividad que, producto de la sociedad burguesa, se plantea

como deseable y al alcance de todos, un modelo funcional para la estructuración jerárquica de la sociedad basado en la división de género.

Si consideramos que la representación de estos rituales cotidianos en la película de Olea plantea una disrupción en la representación *naturalizada* del género es porque la identificación espectral con el protagonista está mediada por las nociones de representación y fantasía, lo que nos recuerda que tanto la masculinidad como la feminidad son nociones construidas que remiten no a una realidad supuestamente natural sino al orden del discurso, de los rituales sociales, de la representación de modelos o roles a imitar, de la repetición de una serie de códigos o normas que debemos seguir tanto en la escena social como en los lugares de lo privado.

LA FUNCIÓN DE LO SINIESTRO

El punto de partida del film, tal como ha advertido Pedraza (1998), nos sitúa en un singular escenario, mezcla de barroquismo y fealdad, que la autora interpreta como una parábola del franquismo. Tras los títulos de crédito, que muestran una fotografía de la esposa muerta (vestida con su traje de novia) y un reloj de mesa que simboliza el paso del tiempo, en una clara alusión al melodrama, género privilegiado del despliegue de la ideología de la domesticidad (ARMSTRONG, 1991: 15-43), la primera secuencia no puede ser más contundente. En ella, los primeros planos de Martín contrastan con los planos de conjunto en los que apreciamos la extraña presencia de la esposa, que permanece absolutamente inmóvil en la cama, con su rostro cubierto por una larga cabellera que disimula su verdadera condición. Paralelamente, se sugiere el tema del doble, simbolizado por la insistente presencia de Martín en los espejos de la casa: en el del cuarto de baño y en el de la puerta del armario, que provoca una particular *mise en abyme* al reflejar la imagen proyectada en otro de los espejos de la habitación: el del tocador. Esta insistencia y

preponderancia en la imagen reflejada del personaje en el espejo introduce el tema de la puesta en escena que Martín lleva a cabo en su vida.

En este momento del film el espectador todavía no sabe que el protagonista vive con una muñeca y, por ello, la interpretación del personaje de Elena cambiará sustancialmente hacia la mitad de la película, cuando nos percatamos de que todas las acciones de Martín (el encierro; la ocultación de Elena; la separación entre la esfera privada y la pública) son fruto de la peculiar relación con la muñeca, es decir, que se producen porque el protagonista es consciente de que esa relación está fuera de la norma social. Sin embargo, desde un primer momento, la representación juega a engañar al espectador, a hacerle creer que la esposa existe, que está gravemente enferma y que la tiene encerrada en casa, no por sadismo, sino para protegerla del mundo exterior, un mundo peligroso del que debe alejarla.

Pero volvamos sobre la cuestión de la representación. Esa peculiar *mise en abyme* de los espejos no es la única forma de introducir el tema de la representación y la fantasía en la película. Particularmente significativa es la escena en la que Martín invita a Paula (la hermana de su mujer), otra muñeca, ante la que él interpreta el papel de esposo ideal. Sentadas en la mesa, una frente a otra, las muñecas simbolizan los dos estereotipos femeninos por excelencia: la mujer virginal frente a la mujer carnal. La primera representa a la esposa desexualizada y enfermiza que, ligeramente demacrada, exhibe su belleza angelical con una larga cabellera rubia y un vestido blanco, simbolizando el amor conyugal sublimado y puro. La segunda representa la vitalidad y la sensualidad. Vestida de negro, exhibe un escote en el que repara Martín y su semblante, apoyado por el maquillaje, parece más risueño y saludable. Entre ambas se encuentra Martín, que ha dispuesto todo para una gran celebración. Tras la cena, se disfraza de maestro de ceremonias entreteniéndolo a su público y proyecta en la pared una película en blanco que llena con su presencia como actor ante



Figuras 3, 4 y 5. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).

las muñecas. Para ellas baila e interpreta al son de una música de cabaret. Con esta particular *performance*, Martín se inscribe a sí mismo también como sujeto y objeto de la representación: como sujeto que interpreta y actúa frente a los demás y como objeto de la representación, como espectáculo dirigido a entretener, divertir y deleitar a su auditorio (las muñecas / los espectadores).

Pero la película pone en marcha otro dilema que, relacionado con la muñeca, nos trae a colación la noción de lo siniestro. A lo largo de la pelí-

cula, la narración juega primero con la confusión del espectador, haciéndole creer que la muñeca es la esposa de Martín; más tarde, cuando ya sabemos a lo que nos enfrentamos, se arroja una pequeña duda acerca del estado inerte de la muñeca y de su condición *deseante* (condición característicamente humana). Nos referimos a la ambigua representación de la muñeca en determinados momentos del film, en los cuales parece surgir esa noción de lo siniestro a la que Freud (1974: 2483-2491) aludía como la interpretación realizada por Jentsch sobre la muñeca Olimpia del cuento *El arenero*, de E.T.A. Hoffman. Según esta interpretación, la duda de que un objeto inanimado pueda cobrar vida de alguna forma nos remite a esa sensación de lo siniestro, como le ocurre a Nathaniel, el protagonista del cuento, quien cree que la muñeca está viva.

La película de Olea juega con la confusión acerca del carácter inanimado de Elena en una significativa secuencia en la que asistimos a la constatación de que Martín vive, efectivamente, con una muñeca. En la secuencia a la que aludimos, Martín está reforzando las cerraduras de las ventanas para evitar que entre el mundo exterior en el hogar. Sin embargo, es precisamente en ese momento cuando aparece la primera incursión y la apacible, cotidiana y monótona existencia matrimonial se ve invadida por la presencia de sus vecinos: Lina (una prostituta que vive con su proxeneta en un bloque cercano) y Cati, su hija pequeña, quien descubre el gran secreto que guarda Martín. La niña, aprovechando la ausencia del viudo, logra invadir su territorio y penetrar en su casa, encontrando a Elena. En esta secuencia contemplamos por primera vez el rostro de la muñeca, tan celosamente oculto hasta ese momento. Pero lo que provoca la sensación de lo siniestro, más que la revelación del secreto, es la duda acerca de su carácter inanimado, el hecho de que la muñeca (como figuración de la feminidad) se sitúe como una especie de bisagra «entre lo orgánico y lo inorgánico» (COLAIZZI, 2007: 161).

La incursión de Cati en la mansión se presenta como un misterio sin resolver, pues todos los sistemas de seguridad instalados en el exterior de la casa (cerraduras, persianas, candados...) no logran impedir su entrada. Lo que la película plantea es un problema que tiene que ver con la soledad de la muñeca, o más bien, con el *deseo* maternal de la muñeca (si es que convenimos, de acuerdo con el género fantástico, que un ser inanimado puede llegar a desear...). En efecto, se sugiere que ha sido ella quien ha abierto las puertas de la mansión a la niña. Así, al menos, lo reconoce Martín, reprochándole compasivamente su actitud.

La imposible maternidad de la muñeca, sin embargo, se presenta como una amenaza para su marido. El *deseo* materno es interpretado, con la entrada de Cati, como una intrusión maligna e inesperada en la vida de Martín. La presencia de la niña despierta los celos en el viudo, tal como se desprende de sus propias palabras: «Elena, no puedo enfadarme contigo. Cómo voy a reprocharte nada porque la hayas dejado subir y hasta peinarle. Aunque eso, solo debo hacerlo yo».

LA INVASIÓN DEL EXTERIOR

Durante la primera parte del film queda patente la obsesión del viudo por mantener su secreto bajo llave. En una de las primeras secuencias, lo vemos abandonando la mansión para encaminarse al trabajo, no sin antes cerciorarse de cerrarla convenientemente, tal como nos muestra la cámara con un *zoom* que se acerca a los enormes cerrojos que bloquean la entrada. Asimismo, las ventanas permanecen absolutamente cerradas, sin dejar paso a la luz exterior. La mansión se convierte en un personaje más de la historia que simboliza el mundo en el que vive el viudo, un mundo cerrado, atascado en el pasado pero, a su vez, sitiado por el presente y lo exterior. Esta separación entre el interior y el exterior marca el principio de realidad al que se ve sometido, principio que cuestiona el *delirio* del protagonista, pues sabe que no puede

presentar a la muñeca en sociedad, que no puede salir con ella fuera de su territorio porque es inaceptable socialmente. Por eso, se muestra resistente a la confusión de los límites entre lo público y lo privado, lo cual supondría la pérdida de control sobre un mundo que él ha (re)creado. Sin embargo, si Martín establece una dicotomía radical entre ambos extremos, pronto se verá abrumado por la imposibilidad de mantener dicha distinción. El descubrimiento de la niña tendrá consecuencias inesperadas para el viudo. Lo que inicialmente parece una simple travesura infantil, se convertirá en una invasión del exterior en el hogar llegando hasta el punto de desplazar a los habitantes de la casa cuando Cati le cuenta a su madre el peculiar entretenimiento del hombre y esta le amenaza hasta conseguir trasladarse a su vivienda. Con la idea de convertirse en la dueña de la mansión (y también de la gran fortuna que alberga el viudo), se presenta en su trabajo como su esposa para comprometerlo socialmente.

Lina representa la mujer carnal en su faceta maligna y destructiva. Desde un primer momento, el mundo peligroso del que Martín quiere apartar a la muñeca aparece representado bajo el abrigo de esta mujer vinculada con los bajos fondos. Ella supone la amenaza al mundo burgués del viudo porque sabe lo que oculta, porque puede utilizar esa información, exponer su secreto públicamente y hacer que pierda su trabajo. Su primera aparición denota la violencia sexual a la que está sometida por Mauro, su proxeneta y amante quien,

Figura 6. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).



en un significativo fuera de campo, la viola tras una acalorada discusión. En un montaje paralelo observamos que esta secuencia aparece como contraposición a otra en la que se representa la relación de Martín con la muñeca.

Lina encarna la antítesis de su virginal y angelical muñeca y supone la entrada en su vida de un mundo que él desconoce y del que siempre ha querido mantenerse al margen: el mundo de la marginalidad y la delincuencia. La mezcla con ese mundo, supone el contacto con el *Otro* y, lo que le resulta todavía más inquietante, con la *Otra*, esa que le provoca repugnancia y ante la cual se siente indefenso y constantemente amenazado. La invasión de Lina, que Martín vive con extremada amargura, supone una cierta feminización del hombre. Si la prostituta aparece representada en un primer momento como una víctima de su proxeneta, que la viola y se aprovecha de ella, como una mujer que se acobarda y teme al hombre al cual, no obstante, sigue amando, podemos afirmar que, cuando ella ingresa en la vida de Martín, lo amenaza, se aprovecha de su situación y lo convierte a él, a su vez, en una víctima suya. El hecho de que ella se convierta en un ser poderoso, capaz de intimidar y subyugar a Martín, el hombre burgués que tenía toda su vida bajo control, resulta bastante significativo porque nos advierte de que las relaciones de dominio no son estáticas ni inamovibles, sino que dependen de la posición que ocupe cada uno en la relación.

La irrupción de la vecina en su vida implica, necesariamente, la aparición del cambio. Frente a las secuencias iniciales, en las que se mostraba la tranquila y monótona vida matrimonial de la pareja, ahora observamos a Lina limpiando y decorando la casa a su gusto, aprovechando la ausencia de Martín. En la barandilla de la escalera coloca una Venus blanca y, sustituyendo a uno de los rancios cuadros que decoran la casa, cuelga un calendario vigente con la foto de una mujer desnuda. Ambos objetos despiertan la ira en el viudo al ver su hogar

invadido por elementos que evocan la sensualidad y que evidencian, además, el paso del tiempo. Más tarde, Lina intenta reconciliarse con él ofreciéndose sexualmente, interpreta el papel de esposa y se acerca a su lado con un sugerente salto de cama desabrochándole los botones del pijama. Él, histérico y avergonzado, intenta zafarse de ella y defenderse de sus besos, tapándose y expulsándola de su habitación. Lina, irritada ante su rechazo, le da una bofetada y decide dar un paso más, obligándole a que se deshaga de «ese monigote asqueroso», refiriéndose a la muñeca.

ESTA SECUENCIA NOS REAFIRMA EN NUESTRA HIPÓTESIS DE QUE LA MUÑECA FUNCIONA COMO UN MECANISMO DE DEFENSA ANTE LA PÉRDIDA, COMO UNA MANERA DE NEGAR Y CUBRIR LA FALTA QUE AMENAZA AL SUJETO

Tras el desagradable suceso, Martín decide inmediatamente cerrarse con llave en su habitación, pero al darse la vuelta descubre a Marilyn, la gata de Cati, encima de la muñeca, hecho que vuelve a evidenciar la invasión de Lina. La reacción de Martín, que mata a la gata en fuera de campo, supone una anticipación de la tragedia que está a punto de ocurrir. La muerte de la gata desencadena la venganza de Lina, que asesina a la muñeca Paula, desnucándola y dejándola tirada en el suelo del garaje. Tras este suceso, una serie de escenas sugieren que Martín, presionado por la situación, se ha visto obligado a deshacerse de Elena, tirándola al mar. Más tarde sabemos que en realidad la había escondido en el desván para evitar que Lina la destruyera. Sin la muñeca a su lado, reaparecen las pesadillas que le recuerdan la pérdida, la muerte de la esposa. En este sentido, resulta significativo el sueño de Martín en el que se rememora el trágico accidente que condujo a la muerte a Elena el mismo día de su boda. La



Figuras 7 y 8. No es bueno que el hombre esté solo (Pedro Olea, 1973).

secuencia se plantea desde el punto de vista exclusivamente del protagonista. Identificados con su mirada vemos distintos primeros planos en los que Elena, recién casada, mira a cámara constantemente, dirigiéndose a su marido y, al mismo tiempo, a los espectadores. La música extradiegética, interpretada por un órgano de iglesia, invade la escena hasta el momento del accidente automovilístico en el túnel. Un ruido estrepitoso, seguido de un golpe seco se encadena con la siguiente escena en la que vemos a Elena en el ataúd del tanatorio. El color blanco de las paredes, los velones, el vestido y el ataúd denota la pureza de la difunta virgen mientras un trepidante *travelling* acerca la cámara a su rostro, encuadrándolo en primer plano. Esta secuencia nos reafirma en nuestra hipótesis de que la muñeca funciona como un mecanismo de defensa ante la pérdida, como una manera de negar y cubrir la falta que amenaza al sujeto.

La situación de Martín se ve agravada en poco tiempo. Con el amante de Lina prácticamente ins-

talado en su casa y la inminente fiesta que preparan en su honor a raíz de su ascenso, decide deshacerse de los intrusos. Ingres a Cati en un internado y decide asesinarlos esa misma noche. La escena de la muerte de Paula se repite hacia el final de la película, cuando Lina encuentra a Mauro en el garaje en la misma posición en que se encontraba la muñeca y Martín aprovecha la ocasión para acelerar el coche hasta atropellarla.

El final nos traslada a una fiesta que se celebra en honor de Martín, que acaba de ser ascendido en la empresa. Los comensales comentan extrañados el retraso del homenajeado en tan importante circunstancia. Finalmente aparece vestido con sus mejores galas y acompañado de su muñeca, a la que ha preparado expresamente para la situación.

En las primeras secuencias hemos visto la obsesión del protagonista por mantener a salvo su secreto, la necesidad de Martín por controlar la situación, por esconderse de la mirada de los demás sujetos. Podemos destacar, en este sentido, la secuencia en la que Martín se detenía delante de un escaparate de ropa interior femenina para observar con fascinación las medias² de las maniqués. Su mirada, que se creía a salvo de toda observación externa, era devuelta por una mirada de complicidad entre los dependientes de la tienda, que se sonreían uno al otro mirando al mirón. La devolución de la mirada deshacía ese espacio creado por el protagonista, espacio en el que él se situaba en la privilegiada posición del *voyeur* que

mira sin ser visto. Si al principio del film la muñeca no podía aparecer en público porque tenía que ser protegida del exterior, porque era ahí donde estaba el peligro, este último plano supone el reconocimiento social de su perversión, la imbricación entre el espacio privado y el espacio público, la dificultad de conservar ambas esferas separadas plenamente una de la otra y, en definitiva, la imposibilidad de mantenerse al margen, de no estar expuesto a la mirada del otro.

Como conclusión, podemos afirmar que la película de Olea plantea la pérdida del modelo de feminidad doméstica desde lugares que remiten al trauma (lo siniestro o la melancolía), y que resultan sintomáticos de la forma en que la sociedad tardofranquista lidiaba con esos incipientes cambios en los modelos de género que estaban produciéndose a raíz del resurgimiento del movimiento feminista en los años setenta. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 En un reciente texto, Julia Tuñón (2015: 41-43) analiza esta figura en la película de Olea desde un punto de vista psicoanalítico, aunque no contempla una lectura específica del texto en relación con su contexto. Nuestro análisis plantea esta conexión, entendiendo el film como sintomático de los procesos socio-históricos y culturales del tardofranquismo.
- 2 No resulta casual que esas medias sean iguales a las de su secretaria (cuyas piernas atraen la atención de Martín en una escena previa, haciendo evidente el deseo no satisfecho del protagonista) y sean también las mismas que veremos después en las piernas de la muñeca.

REFERENCIAS

- ARMSTRONG, Nancy (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.
- BRONFEN, Elisabeth (1992). *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- BUTLER, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LAURETIS, Teresa (1995). El sujeto de la fantasía. En G. COLAIZZI (ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 37-64). Valencia: Eutopías.
- FOLGUERA, Pilar (comp.) (1988). *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- FREUD, Sigmund (1974). *Obras Completas VII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍN, Annabel (2005). *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- MONLEÓN, José B. (ed.) (1995). *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Akal.
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- TUÑÓN PABLOS, Julia (2015). «Ella no llora». Eva-materia en *Tamaño natural* (Berlanga, 1974) y *No es bueno que el hombre esté solo* (Olea, 1973). En F. ZURIÁN (coord.), *Disseccionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad* (pp. 41-54). Madrid: Síntesis.

LA MUÑECA EN EL IMAGINARIO TARDOFRANQUISTA. EN TORNO A NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO

Resumen

El artículo aborda el tema de la muñeca como figuración de la amada muerta a partir del análisis de la película de Pedro Olea *No es bueno que el hombre esté solo*, un film que presenta una parábola de las relaciones de género bajo el franquismo. A lo largo del análisis se revisará la forma en que la película representa la fantasía sublimada del protagonista melancólico quien, no resignándose a abandonar su objeto de deseo, acaba recreando una convivencia con la muñeca basada en la repetición de actos cotidianos que incorporan los valores normativos de la ideología de la domesticidad. La película plantea el declive del discurso de género bajo el franquismo, estableciendo su oposición desde lo siniestro o la melancolía, lugares que remiten al trauma y que se caracterizan por exponer la capacidad de lo cotidiano para convertirse en algo extraño e inquietante.

Palabras clave

Fantasía; muñeca; melancolía; siniestro; cine español; imaginario filmico; tardofranquismo.

Autora

Silvia Guillamón-Carrasco (Valencia, 1978) es doctora y profesora de Comunicación audiovisual en la Universitat de València. Su investigación se centra en la intersección entre teoría de género, semiótica y cine español. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Buenos Aires (UBA), University of California, Santa Cruz (UCSC) y en University of Massachusetts, Amherst (UMASS). Contacto: silvia.guillamon@uv.es

Referencia de este artículo

GUILLAMÓN-CARRASCO, Silvia (2016). La muñeca en el imaginario tardofranquista. En torno a *No es bueno que el hombre esté solo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 167-176.

THE DOLL IN THE LATE-FRANCOIST IMAGINARY. ABOUT NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO

Abstract

This article deals with the issue of the doll as figure of the dead beloved by analysing Pedro Olea's film *No es bueno que el hombre esté solo*, a movie that presents an allegory of gender relationships under franquism. Throughout this analysis shall be reviewed the way in which the film articulates the sublimated fantasy of the melancholic protagonist, who does not resign himself to leave his object of desire and ends up fictionalising an everyday life with the doll in which recreates the normative and official values of the domestic ideology. The film shows the decline of the gender discourse under Franco through concepts such as uncanny or melancholy, both associated with trauma and characterized by revealing the capacity of the daily life to become strange and disturbing.

Key words

Fantasy; Doll; Melancholy; Uncanny; Spanish Cinema; Filmic Imaginary; Late-Francoism.

Author

Silvia Guillamón-Carrasco (Valencia, 1978) is a professor at the University of Valencia and holds a PhD in Audiovisual Communication. Her research focuses on the intersection between gender theory, semiotics and Spanish cinema. She has been a visiting researcher at the Universidad de Buenos Aires (UBA), the University of California, Santa Cruz (UCSC), and the University of Massachusetts, Amherst (UMASS). Contact: silvia.guillamon@uv.es

Article reference

GUILLAMÓN-CARRASCO, Silvia (2016). The Doll in the Late-francoist Imaginary. About *No es bueno que el hombre esté solo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 167-176.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

INTENCIONES E INTERSECCIONES DE LA MÚSICA CLÁSICA EN *HANNIBAL* DE BRYAN FULLER (NBC)

TERESA PIÑEIRO-OTERO

I. INTRODUCCIÓN

En *Culture and Anarchy* (1869) Arnold subrayó el papel de la cultura en el crecimiento y predominio de nuestra humanidad respecto de la animalidad. Esta concepción de la cultura como elemento catalizador se desmorona al conocer a Hannibal Lecter.

Lecter ha logrado seducir al público con su elegancia, inteligencia y su sensibilidad extrema hacia el arte en todas sus manifestaciones. La implicación social de un «asesino esteta» expone un inquietante vínculo entre barbarie y civilización que lo dota de mayor letalidad (ULLYAT, 2012).

Hannibal representa la cara oculta de la sociedad y la fantasía de sí mismo, el lado oscuro de la psique que se descarría por una razón explicable —un evento traumático de infancia— pero socialmente no permitida. El horror que suscita su canibalismo va indisolublemente unido a su esencia sibarita, a su gusto por cocinar y paladear los más raros y exquisitos manjares. Un proceso de degus-

tación que está envuelto en música para mayor deleite del psiquiatra.

Si bien la música clásica y su disfrute caracterizan a una generación de asesinos en serie cinematográficos, Hannibal Lecter se erige como el melómano por antonomasia «moviendo sus dedos sangrientos al tiempo de las *Variaciones de Goldberg*» (Ross: 2008, 560).

Desde su génesis literaria Thomas Harris atribuyó a Hannibal un gusto por la música de Bach que supone un ingrediente esencial en la caracterización del genio. Su elegancia y refinamiento le lleva a orquestar el crimen como si se tratase de una composición que une música y brutalidad en un arte superior (FAHY, 2003).

La selección de Bach no es casual. En él «se juntan todas las simientes de la música, como el mundo en Dios. En ningún otro lugar ha existido semejante polifonía» (MAHLER en LACK: 1999, 386). La predilección de Hannibal por las *Variaciones de Goldberg* remite a la serialidad de sus asesinatos en

tanto que «enfatan la racionalidad, el sistema, el orden (...) un patrón perceptible, meticulosamente ejecutado; es la misma cosa hecha una y otra vez con eficiencia extraordinaria, diferenciada solo con pequeñas variaciones del *modus operandi* y de la escala de frecuencia» (DYER, 2002: 112).

En esta línea el Aria de las *Variaciones de Goldberg* constituye un elemento identificador de Hannibal que, como un maquillaje estilístico, lo acompaña en las diferentes adaptaciones audiovisuales (CENCIARELLI, 2012). Este tema no actúa como un *leitmotiv* de personaje, en la línea señalada por Constantini (2001), sino que se introduce en aquellos momentos en los que Lecter puede escuchar e incluso deleitarse en cada uno de los acordes del piano.

Cuando suena el Aria, «la escena implícitamente celebra la fluidez de la identidad de la música, su capacidad de establecer una gama de relaciones con la imagen» (CENCIARELLI, 2012: 119).

Aunque en el relato filmico la imagen supone el foco consciente de la atención, es la música quien aporta una serie de efectos, sensaciones o significaciones que dotan de valor a la narración proyectándose como parte del discurso visual (CHION, 1993; GORBMAN, 1980; BROWN, 1994).

Como señalan Torrelló y Duran (2014: 111) desde el momento en que la música aparece en pantalla, con independencia de su forma, incide en la creación y definición de la diégesis filmica así como en la construcción del discurso audiovisual desde una perspectiva formal, narrativa, poética, dramática o psicológica, entre otras. La música no se sitúa en igualdad de condiciones con la imagen sino que se yuxtapone a ésta, adquiriendo su significado a través de la relación que establecen en el espacio filmico (AUMONT y MARIE, 1990; GORBMAN, 1987).

Este fenómeno, para el que Chion acuñó el término *audiovisión* (1993), remite a una compleja estructura perceptiva cuya lectura trasciende la suma de los discursos visual y auditivo que constituye la piedra angular de la serie televisiva *Hannibal* (Bryan Fuller, NBC, 2013-2015).

2. HANNIBAL. BARROCO Y DISONANCIAS EN SERIE

Hannibal es una producción televisiva de Bryan Fuller para la NBC. Basada en los personajes de *El dragón rojo* (1981), primera novela protagonizada por Lecter, la serie se centra en la relación que establecen el investigador especial del FBI Will Graham y el célebre psiquiatra antropófago. Una relación en la que la música, a cargo de Brian Reitzell, adquiere un inusitado protagonismo.

Más que una adaptación de la saga Fuller propone una traducción, término con el que Kwaczyk-Łaskarzewska (2015) denomina el complejo proceso de transformación y expansión de los personajes de Harris en la serie. Torrey (2015) da un paso más al considerar *Hannibal* una *fanfic* (ficción de fans) que se basa en el universo lectoriano para construir un nuevo relato con referencias constantes a novelas y películas. No obstante el relato de Fuller crea una disonancia intertextual con los textos originales «trucando diálogos entre personajes e integrando citas en contextos completamente diferentes» (CASEY, 2015: 554).

El *scoring* de la serie se basa en música electrónica que integra efectos sonoros (latidos, golpes y ruidos diversos) con *glitchs*, notas tenidas, estática o sonidos aislados que remiten a la música aleatoria, sin una línea melódica definida. Solamente dos composiciones esbozan cierta forma melódica: el tema de Hannibal, que el personaje interpreta en su clave al final del episodio *Futamoto* (#2x06); y *Blodfest*, la revisión que Reitzell efectúa del Aria de las *Variaciones de Goldberg* para subrayar la apoteosis final (#2x13).

La particular concepción de esta música, en la que Reitzell propone continuos choques ambientales y tonos sostenidos, revela la influencia de compositores como Peter Ablinger, John Cage o Morton Feldman.

Al igual que otras adaptaciones audiovisuales de la obra de Harris la serie establece una dialéctica entre la música original, compuesta

específicamente para la obra, y la música de repertorio clásico. Su principal divergencia respecto a otras producciones radica en la concepción de la banda sonora como un *continuum*, en lugar de una concatenación de *cues*. Incluso el modo en que las composiciones clásicas se introducen y varían, para dar paso al *scoring* original, se convierte en un elemento característico de esta serie televisiva.

Como en la vida, en *Hannibal* no ocurre nada esencial en donde el sonido no esté presente. La música tiene una participación activa en la interpretación de la imagen (GORBMAN, 1980). Cambia escena tras escena para reflejar lo que los personajes son, sus acciones o su evolución y el desarrollo de sus relaciones.

Asimismo la escucha acusmática (TORELLÓ y DURÁN, 2014; CHION, 1993) de diversos episodios de *Hannibal* revela la existencia de un fondo musical envolvente que contribuye a la creación de ese ambiente lóbrego e inquietante de la serie, con atmósferas basadas en un tono continuo, música estática y reverberaciones que el espectador percibe de forma no consciente. Siguiendo a Lack (1999: 406), la expresividad no es tanto una cuestión de musicalidad sino de la efectividad estructural implícita en la riqueza y diversidad textural del trabajo de Reitzell.

En este ambiente la música integra los efectos sonoros e, incluso, emula algunos de estos ruidos, dando un paso más en la concepción del *scoring* como un diseño global del sonido; una experiencia más estética e inmersiva (RICHARDSON y GORBMAN, 2013: 29).

Reitzell proyecta esta visión holística de la banda sonora en *Hannibal*, apostando por «muchas capas en el paisaje sonoro y muy poco diseño sonoro (...) La música hace la mayor parte de los efectos de sonidos, por ello la complejidad textural» (FILM MUSIC MAGAZINE, 2014).

A partir del concepto de *paisaje sonoro* de Murray Schafer (1994, 33 y ss.) se puede considerar la atmósfera musical de *Hannibal* como una *keynote*

debido a su carácter de fondo continuo, que marca la textura de la serie, cuya escucha es en gran medida inconsciente.

Su esencia estática y sus tonos en los extremos del umbral perceptivo, así como su utilización entre secuencias donde la música cobra protagonismo e intensidad, suscitan en los espectadores una sensación de silencio. Se trata de un efecto-silencio, utilizando la terminología de Rodríguez Bravo (1998: 50) cuyo resultado es sobrecogedor.

La música que destaca sobre este ambiente, ya sea para acompañar y caracterizar personajes o situaciones, ya con una función expresiva o simbólica, constituye la *señal* en el *soundscape* de *Hannibal*. Un *foreground sound* cuya escucha es discontinua y consciente.

LA EXPRESIVIDAD NO ES TANTO UNA CUESTIÓN DE MUSICALIDAD SINO DE LA EFECTIVIDAD ESTRUCTURAL IMPLÍCITA EN LA RIQUEZA Y DIVERSIDAD TEXTURAL DEL TRABAJO DE REITZELL

En lo que respecta a la *soundmark*, el tercer elemento que define un paisaje sonoro (SCHAFFER: 1994), se pueden señalar dos tipos de música que aportan a la imagen un valor simbólico y actúan como envoltorio acústico de espacios diferentes: (1) la inserción y tratamiento musical que acompañan al diseño que Will Graham efectúa de cada asesinato, en la propia escena del crimen, y (2) la música clásica como fondo sonoro del comedor-cocina de Hannibal Lecter.

La presencia de Graham en el lugar del asesinato se acompaña de una cortinilla audiovisual que desencadena un descenso en la intensidad sonora, una mayor reverberación y un latido constante. Estos sonidos permiten marcar espacios estancos entre dos *mundos de la obra* (JULLIER, 2007): la diégesis, donde se mueve el equipo de Jack Crawford que investiga el crimen, y el mundo interior

de Graham, que se introduce piel del asesino para descifrar la orquestación del crimen.

La visualización del proceso mental del protagonista rompe con el flujo temporal lineal. Las imágenes se rebobinan y se vuelven a activar cuando Graham articula el diseño del asesinato. La proyección sonora de este proceso, por tanto, debe considerarse como metadieética (GORBMAN, 1976) o intradieética (WINTERS, 2010).

Respecto al *soundmark* de Lecter, si bien la caracterización de este personaje con la música clásica implica su extensión a la esfera doméstica, el disfrute de estas composiciones está indisolublemente unido al espacio de la cocina-comedor. Más de la mitad del repertorio clásico presente en las primeras temporadas de la serie (32 de los 53 temas) se introducen como música diegética cuando Hannibal está cocinando o durante el disfrute de la comida, revistiendo estas acciones de una ejecución casi operística.

A pesar de la definición de este espacio sonoro se pueden destacar momentos en los que dicho *soundmark* no existe o es imperceptible. Por ejemplo, la cena de Hannibal, Will y Alana (*Naka-Choko*, #2x10) en la que suena *pianísimo* el *Preludio Op. 28, nº 15 «La gota de lluvia»* de Chopin, o la de Lecter y Crawford (*Mizumono*, #2x10) que se desarrolla prácticamente en silencio.

3. LECTER VS. GRAHAM. ANTAGONISMO EN LAS FORMAS MUSICALES

En el primer episodio de *Hannibal* —*Apéritif* (#1x01)— se desarrolla una presentación de los dos protagonistas de la serie, utilizando la música para destacar su antagonismo y la diferencia de sus personalidades, en la línea señalada por Prendergast (1992) o Neumeyer y Buhler (2001). Will se presenta con disonancias e intrincadas composiciones, carentes de melodía y aparentemente de orden, mientras que Hannibal se rodea de un ambiente ordenado, consonante y de una obra tan compleja como exquisita.

Cuando Lecter se cuela en la casa de Graham esboza en el piano las primeras notas de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Esta incursión implica un intento de apropiación del espacio de Will al tiempo que aporta nuevas perspectivas simbólicas en la caracterización de ambos personajes: su composición como una serie de juegos de tonalidad y disonancia, que puede remitir tanto a su antagonismo como a su relación con las víctimas sacrificiales de Hannibal.

El argumento del ballet está relacionado con una historia sangrienta de rapto y sacrificio de una doncella que, siguiendo una tradición primitiva, deberá bailar hasta su muerte. Esta composición establece una relación entre el arte, la plasticidad asociada al baile y el sacrificio ritual.

La idea de un arte homicida, presente en los libros de Harris, se lleva a la máxima expresión en la serie (MCATEER, 2015). *Hannibal* presenta sus asesinatos como actos de belleza: momentos íntimos de apreciado virtuosismo en cuya ejecución se muestra tranquilo y solemne (BRUUN VAAGE, 2015).

La relevancia que adquiere la música en la construcción de los personajes se esboza en una conversación de Lecter y Graham (*Fromage*, #1x08): «toda vida es una pieza de música. Como la música somos eventos finitos, arreglos únicos a veces armónicos, a veces disonantes. A veces no vale la pena oírlos de nuevo».

El *scoring* compuesto por Reitzell para ambos personajes se presenta a la vez familiar y extraño. Familiar, porque las particularidades de esta música lo hacen reconocible, y extraño, porque la ausencia de una melodía impide recordar si se ha escuchado con anterioridad.

Si el *scoring* de Reitzell pertenece al mundo no diegético —el de los fosos imaginarios o de la psique de los personajes (JULLIER, 2007)— la música clásica pertenece fundamentalmente a la diégesis.

Estas composiciones se asocian a Lecter, también en la serie, vinculando su escucha con la apa-



Figura 1. *Hannibal* (Bryan Fuller, NBC, 2013-2015).

rición en pantalla del personaje. Solamente se ha podido señalar un caso en que la música clásica no está relacionada con la presencia visual de Hannibal o su aparición inmediata: cuando Jack Crawford interroga a Bedelia Du Maurier, psiquiatra de Lecter, sobre su paciente y la relación que mantiene con Graham (*Relevés*, #1x12).

La relación de Hannibal con la música queda perfectamente referenciada en *Sorbet* (#1x07) cuando asistimos al proceso de transformación de las vibraciones de las cuerdas vocálicas de una soprano en voz, que se filtra por el canal auditivo de Lecter; un proceso que logra suscitar su emoción. La música es sensación absoluta y como tal permite a Hannibal evadir, durante un breve lapso, el dominio y control que ejerce sobre todos los aspectos de su vida.

La pasión de Lecter por la música también se muestra en su faceta de instrumentista. Hannibal proyecta sus habilidades como pianista en el clave; un instrumento que subraya su carácter sibarita, su gusto por lo auténtico y sus orígenes europeos.

Su otro instrumento es el theremin. Un instrumento electrónico carente de notas prefijadas o de cualquier tipo de teclado. Como señala el propio Hannibal, «no puedo imponer una composición tradicional a un instrumento que intrínsecamente es para la improvisación» (*Fromage*, #1x08).

Estos dos instrumentos se presentan como opuestos en su interacción con la música y el personaje. El clave se asocia a autocontrol, el dominio de la situación y la aparente represión de la violencia, mientras que el theremin remite al control sobre los demás. Como señala el propio Hannibal, «un theremin es un instrumento capaz de crear música exquisita sin la necesidad de ser tocado (...). Es un instrumento muy psicológico (...) trabajamos con los personas del mismo modo. Sin tocarlos, pero guiándolos de la asonancia a la composición» (*Naka-Choko*, #2x10).

El inquietante timbre del theremin, utilizado en la música de cine para subrayar la locura de personajes o crear atmósferas futuristas (LACK, 2009), se integra perfectamente dentro del diseño musical de Reizell.

4. MÚSICA CLÁSICA E INTERTEXTUALIDAD

En el contexto de la *Quality TV* las series han apostado por la incorporación de temas preexistentes como envoltorio del relato audiovisual. Esta tendencia dota de un nuevo significado a la música a partir de las intenciones e intersecciones de la selección musical y su injerencia en percepción subjetiva de los espectadores.

El impacto de la música preexistente depende directamente de los recuerdos culturales o colectivos que evocan dichas composiciones, estableciendo un diálogo entre el texto original y su nuevo contexto (RICHARDSON y GORBMAN, 2013: 23). La selección de estos temas exige una consideración sobre cómo la familiaridad de una composición concreta puede determinar la decodificación de una secuencia-relato audiovisual (POWRIE y STILWELL, 2006: 23).

Como señala Lack (1999, 381), «la música clásica cobra una grandeza mítica cuando se suma a la narrativa [audiovisual]. Una parte sustancial de este mito radica en nuestro reconocimiento de la obra».

En su revisión del universo lectoriano Fuller construye un relato claramente intertextual, que recompensa a los seguidores más comprometidos con referencias frecuentes a las novelas de Harris y a sus adaptaciones cinematográficas. Estos elementos de intertextualidad coinciden con los principales ingredientes de la serie, siendo la música clásica uno de ellos (CASEY, 2015: 555).

Debido a su carácter de relato extenso y fragmentado, la inserción de la música clásica en la serie no se limita a las *Variaciones de Goldberg*. Si bien la célebre Aria acompaña a Hannibal en momentos narrativos clave, la producción televisiva amplía el repertorio a otras obras y compositores que contribuyen a la creación del refinado universo del psiquiatra antropófago.

En este universo Bach se refrenda como el autor con mayor presencia (nueve inserciones en las dos primeras temporadas de la serie), si bien re-

sulta destacable la relevancia que adquieren otros compositores como Chopin, Beethoven y Mozart (presentes en ocho, siete y seis secuencias respectivamente).

La música que acompaña a Lecter es una cuidada selección de temas complejos que conjugan innovación y un uso inteligente de diversos recursos compositivos como el *IV Concierto de Brاندemburgo*, el más luminoso y moderno en cuanto a composición, o la *Suite para Violonchelo en Re menor*, una de las mayores obras para violonchelo.

Ninguno de los temas de *Hannibal* está seleccionado al azar, sino que —como señala Mundy (1999)— apelan a la precarga sociológica y cultural de cada composición, aportando mayor complejidad al análisis musical de la serie.

Por ejemplo durante el desayuno con Crawford suena la *Cathédrale Engloutie* de Debussy (#2x05). Esta pieza, basada en una leyenda bretona sobre un templo que emerge de las aguas en las mañanas claras, aporta un marco de referencia a la única incursión matinal de Lecter en la cocina.

LA MÚSICA QUE ACOMPAÑA A LECTER ES UNA CUIDADA SELECCIÓN DE TEMAS COMPLEJOS QUE CONJUGAN INNOVACIÓN Y UN USO INTELIGENTE DE DIVERSOS RECURSOS COMPOSITIVOS

Del mismo modo, el interrogatorio de Jack Crawford a Bedelia Du Maurier, como psiquiatra de Hannibal, tiene de fondo el *Trio para piano Op. 70, n° 1, "Fantasma"* de Beethoven (#1x12), composición de agradecimiento a la hospitalidad de la Condesa Marie von Erdödy. Dicha música constituye una proyección de la reserva y discreción con las que Du Maurier protege a su paciente.

Finalmente, la inclusión del *Op. 142, n° 3 en si bemol mayor* de Schubert en diversas comidas de Crawford y Lecter (#2x01) permite establecer un paralelismo entre dichos encuentros y el tema,

que ofrece variaciones y relecturas de esta vieja amistad.

La primera vez que se escucha el Aria de las *Variaciones de Goldberg* es durante la presentación de Hannibal (#1x01). Está cenando en soledad de modo que la música se convierte, desde el primer momento, en un envoltorio estilístico del disfrute culinario.

LA SELECCIÓN MUSICAL REFRENDA LA CARACTERIZACIÓN DE LECTER COMO UNA VERSIÓN MODERNA DEL DIABLO (KWACZYK-LASKARZEWSKA, 2015). UN TERROR DEMONIACO CUYO CANIBALISMO SE VINCULA TANTO A LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LUCIFER COMO A LA DEL WENDINGO AMERICANO (LOGSON, 2015)

La irrupción del Aria en la diégesis, tras conocer el mundo disonante e intrincado de Graham, contribuye a la caracterización de Lecter como un personaje con gustos refinados, *quasi* barrocos, al tiempo que pone de relevancia la tranquilidad y el autocontrol señalados por Bruun Vaage (2015) y Logsdon (2015).

La relación de la célebre Aria con el control se refrenda en el episodio *Fromage* (#1x08) cuando, tras una pelea a muerte con Tobías Budge, el asesino melómano, Hannibal ejecuta en su clave algunas notas de la partitura de Bach mientras espera a la llegada de la policía. Una interpretación relajada, después de la agitación previa, que le permite volver a tomar el control.

La siguiente introducción del tema en la serie tiene lugar en *Kō No Mono* (#2x11) cuando Will y Hannibal comparten sendos escribanos hortelanos bañados en Armañac. Se trata de una escena muy simbólica en tanto que ambos protagonistas se sientan frente a frente, como maestro y aprendiz, como un rito iniciático en el que las intrin-

casas asonancias que acompañan a Graham dan paso al Aria de las *Variaciones de Goldberg* que representa a Lecter.

Tal como señala Hannibal «[u]na de las fuerzas más poderosas que nos forman como humanos es el deseo de dejar un legado» (*Kō No Mono*, #2x11) y el hecho de compartir con Graham su diseño saca a la luz al Hannibal más puro. El mismo Hannibal que en la secuencia final de la temporada vemos renacer en una escena luminosa en un avión, envuelta en el Aria de Bach, brindando por su triunfo con Bedelia Du Maurier (#2x13).

Más allá de las *Variaciones de Goldberg*, las dos primeras temporadas de la serie recopilan una selección de temas que invisten a Hannibal Lecter de un aura de superioridad sobrehumana. Se trata de un envoltorio musical que proyecta en Hannibal características divinas, demoníacas, o una convergencia de ambas, desde la perspectiva de la tradición judeo-cristiana y su simbolismo.

Temas como el *Becerro de Oro* del Fausto de Gounod (*Sorbet*, #1x07) relacionan a Lecter con el demonio. Dicha asociación se retomará posteriormente cuando Hannibal interpreta la *Suite no 4. La Aubonne*. La inclusión de esta pieza de Forqueray, considerado por sus coetáneos el intérprete del diablo, hace que su ejecución y adaptación al clave vinculen a Hannibal con el propio Satán.

La selección musical refrenda la caracterización de Lecter como una versión moderna del diablo (KWACZYK-LASKARZEWSKA, 2015). Un terror demoníaco cuyo canibalismo se vincula tanto a la construcción visual de Lucifer como a la del *Wendingo* americano (LOGSON, 2015). En el estado de subconsciencia-pesadilla de Graham el asesino se presenta como un humanoide negro con cornamenta, atributos comunes al demonio antropófago de la mitología *algoquiana* (NIELSEN, 2014).

La selección musical también nos presenta reminiscencias de la divinidad de Hannibal. Por ejemplo en su despacho suena *O Euchari* de Hildegard von Bingen, Doctora de la Iglesia (#1x09);

esta composición medieval ha sido descrita como música de los ángeles o de Dios. Otro tema que puede esbozar el carácter divino de Lecter es *Vide Cor Meum* (#1x13), el aria que Cassidi compuso para el film *Hannibal* (2001) de Ridley Scott. Si bien no se trata de música clásica propiamente dicha esta aria, basada en la *Vita nuova* de Dante¹, puede llevar a la lectura de que Hannibal es el dios que obliga a Beatriz a comer el corazón de su amado. Un tema que, al igual que el sueño de Dante, supone una premonición de la iniciación de Will en los sacrificios rituales y el canibalismo.

En el episodio *Sakizuki* (#2x02) Hannibal abandona esta posición sobrehumana, su complejo de dios (Casey, 2015: 555), cuando descubre el gran mural humano formado por cuerpos entrelazados en función de una paleta de colores y

texturas epidérmicos. Durante su admiración de la beldad de esa obra de arte suena, esta vez de modo no-diegético, *Dona Nobis Pacem* de la *Misa en Si menor* de Bach. Un canto de agradecimiento al Creador.

La inclusión de música sacra en estas secuencias no es inocente. Como señala Lack (1999) su empleo supone una decisión que trasciende la esfera creativa para situarse en un plano ideológico que aporta, con mayor intensidad que otras composiciones, nuevas lecturas y significados.

El repertorio clásico constituye una constante en la esfera personal y social de Lecter que va a tener proyección en la construcción de su relación con Graham. La selección musical que acompaña sus cenas varía de la Sonata o el Concierto para piano de Beethoven (#1x09, #2x08) a la *Sinfonía*

Figura 2. *Hannibal* (Bryan Fuller, NBC, 2013-2015).



nº 5, *Adagietto, sehr langsam* de *Muerte en Venecia* (#2x10) en la que deriva la disonancia de Will.

Esta última composición describe la relación de ambos personajes como una pelea continua, al igual que Malher y su obra. Ambigüedad trágica, con una orquestación sencilla, que muestra cierta intimidad y una perspectiva moderna del hecho amoroso. El final de la melodía se produce en un plano donde las identidades de ambos personajes se confunden y superponen visualmente (*Naka-Choko*, #2x10). Este efecto, de influencia bergniana, refleja la relación de manipulación e influencia que establecen ambos protagonistas. «Lecter intenta manipular a Graham, transformarlo en un asesino en serie, y rehacerlo a su propia imagen» (CASSEY, 2015: 555).

EL REPERTORIO CLÁSICO CONSTITUYE UNA CONSTANTE EN LA ESFERA PERSONAL Y SOCIAL DE LECTER QUE VA A TENER PROYECCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE SU RELACIÓN CON GRAHAM

En esta misma línea se puede entender la inclusión de la *Sonata en Fa menor* de Scarlatti, muy piano, cuando ambos personajes están cenando (*Mizumono*, #2x13). Esta composición musical representa una dualidad al estructurarse en dos partes, sensiblemente iguales, que está previsto que se repitan.

Otro de los momentos en que la relación de Graham y Lecter se describe a través de la música clásica tiene lugar durante la secuencia de montaje del episodio *Hassun* (#2x03). Mientras ambos personajes se visten suena *Dalla sua pace* de *Don Giovanni* de Mozart; un tema que relata cómo la acusación de asesinato que pesa sobre Don Giovanni lleva a su amigo Octavio a vigilarlo porque «de su paz, la mía depende». En *Hannibal* la sospecha de asesinato se cierne sobre ambos protagonistas, lo que les lleva a una vigilancia recíproca.

La música clásica también desarrolla una función de continuidad (GORBAMN, 1987) entre dos acciones diferentes aunque narrativamente relacionadas. Por ejemplo, en el episodio *Su-zakana* (#2x08) Hannibal prepara una trucha con la música del *Concierto para piano, nº 1* de Beethoven, obra que retomará en su cena con Jack Crawford y Will Graham. Del mismo modo *Fromage* (#1x08) se inicia con un recital en el que una soprano interpreta *Piangerò la sorte mia* de la ópera *Julio César en Egipto*. Este tema de Händel cierra el episodio cuando Lecter presenta la cena a sus comensales, el colectivo artístico cultural de Baltimore, estableciendo una estructura cíclica a través de la música.

La selección musical de *Hannibal* incorpora otros dos temas preexistentes: *Vide cor meum* y *The Celebrated Chop Waltz*.

El primero de ellos constituye una *cita musical*. En la película de Ridley Scott esta pieza acompaña a un Hannibal triunfante que, tras escabullirse de una trama orquestada por Rinaldo Pazzi, logra atraer la admiración de su esposa. En *Hannibal* el aria de Cassidy subraya el triunfo de Lecter contra Graham.

Para un seguidor del universo lectoriano la inclusión del tema *Vide cor meum* supone un ingrediente más en la disonancia textual que propone Fuller. Graham es arrestado por los crímenes de Lecter y es recluido en el Hospital Estatal de Baltimore, el psiquiátrico penitenciario donde los libros y películas sitúan a Hannibal. Cuando Lecter visita a Graham ambos se enfrentan tras los barrotes, como un espejo que invierte las secuencias icónicas de textos previos (CASEY, 2015).

El segundo es un vals para piano de Euphemia Allen, composición muy popular entre los pianistas noveles y que —interpretada por Alana Bloom— permite contraponer las esferas socioculturales de la joven psiquiatra y su mentor. Ella solamente sabe tocar un tema muy básico, casi de aprendiz, mientras él no solo se deleita con música más compleja sino que compone y arregla (#2x06).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hannibal propone un *scoring* complejo para los estándares televisivos, dando lugar a un espectáculo perceptivo que en ocasiones resulta más auditivo que visual. El propio Reitzell ha descrito la serie como una realidad aumentada en la que la ambientación sonora detenta un papel esencial.

Cada vez que Lecter se sienta a la mesa se establece una conexión entre la música, la *mise-en-scène* y la fotografía, que produce una sensación contrapuesta en el espectador: el horror de un asesino antropófago y la atracción que produce la sofisticación de la escena. Todo ello se presenta con una envoltura sonora que conjuga temas de repertorio clásico con la música original compuesta por Reitzell.

En *Hannibal*, Fuller construye un relato abiertamente intertextual que propone una relectura del universo lectoriano. Si bien la obra *Variaciones de Goldberg* constituye un elemento inherente al personaje, el empleo de la música clásica en la serie va más allá, adquiriendo su significado a través de la interacción que se establece entre los textos originales y su nuevo contexto.

En la línea señalada por Brown (1994) la música clásica en *Hannibal* mantiene una dialéctica compleja con la imagen consolidando un universo estético, narrativo o expresivo paralelo, a partir de las intersecciones de la selección musical y su inferencia en la percepción subjetiva de los espectadores.

Parafraseando a Walter Murch (LoBRUTTO, 1994: 96), el *sabor de la música* en *Hannibal* va más allá de su concepción holística de la banda sonora. Fuller propone al espectador una inversión de la convención que tiene en la música uno de sus principales ingredientes. Se trata de un contrapunto audiovisual —empleando la terminología de Chion (1993)— que trasciende el empleo del repertorio clásico como soporte de la monstruosa transgresión de Lecter para establecer disonancias intertextuales entre la ficción televisiva y los textos precedentes. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Alegre me parecía Amor, teniendo / mi corazón en mano, y en brazos una / dama, envuelta en un lienzo, durmiendo. / Luego la despertaba, y de este corazón ardiendo / ella espantada humildemente comía: / después lo vi partir gimiendo. Dante Alighieri, *La vita nuova*, cap. 3, 1294.

REFERENCIAS

- ARNOLD, Mathew. (1869). *Culture and Anarchy. An essay in political and social criticism* (J. Garnett, Ed.). London: Smith, Elder and Co.
- AUMONT, Jaques, MARIE, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BOZMAN, Ron; SAXON, Edward y UTT, Kenneth (Productores) y DEMME, Jonathan (Director) (1991). *The Silence of the Lambs* [Película]. EE UU: Strong Heart.
- BROWN, Royal S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- CASEY, Jeff. (2015). Queer Cannibals and Deviant Detectives: Subversion and Homosocial Desire in NBC's *Hannibal*. *Quarterly Review of Film and Video*, 32(6), 550-567. DOI: 10.1080/10509208.2015.1035617
- CENCIARELLI, Carlo (2012). Dr Lecter's Taste for Goldberg, or: The Horror of Bach in the *Hannibal* Franchise. *Journal of the Royal Musical Association*, 137 (1), 107-134. DOI: 10.1080/02690403.2012.669929
- CHION, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CONSTANTINI, Gustavo (2001) *Leitmotif revisited*. Recuperado de <<http://filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm>> [16/11/2015].
- DE LAURETIS, Dino (Productor) y MANN, Michael (Director) (1986). *Manhunter* [Película]. EE UU: De Lauretis Entertainment Group.

- DE LAURETIS, Dino (Productor) y RATNER, Brett (Director) (2002). *Red Dragon* [Película]. EE UU: Metro Goldwyn Mayer.
- DE LAURETIS, Dino y DE LAURETIS, Marta (Productores) y SCOTT, Ridley (Director) (2001). *Hannibal* [Película]. EE UU: Metro Goldwyn Mayer.
- DYER, Richard (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations*. London: Routledge.
- FAHY, Thomas. (2003). Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in Silence of the Lambs and Se7en. *The Journal of Popular Culture*, 37(1), 28-42. DOI: 1111/1540-5931.00052
- FULLER, Bryan (Creador). *Hannibal* (2013-2015). USA: NBC. 1ª temporada (2013) y 2ª temporada (2014).
- GORBMAN, Claudia (1976). Teaching the soundtrack. *Quarterly Review of Film Studies*, 1(4), 446-452. DOI: 10.1080/10509207609360969
- (1980). Narrative Film Music. *Yale French Studies*, 60, 183-203. DOI: 10.2307/2930011
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indianapolis: Indiana University Press.
- HARRIS, Thomas (2011). *El dragón rojo*. Barcelona: Debolsillo.
- FILM MUSIC MAGAZINE (2014). *Interview with Brian Reitzell*. 2013. Recuperado de <<http://www.filmmusicmag.com/?p=11188>> [10/02/2015].
- JULLIER, Laurent (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- KWACZYK-LASKARZEWSKA, Anna (2015). *Translation Theory vs Film Adaptation Studies*. Taxonomies of Recycling and Bryan Fuller's *Hannibal*. Recuperado de <https://www.academia.edu/10315097/Translation_Theory_vs_Film_Adaptation_Studies_Taxonomies_of_Recycling_and_Bryan_Fuller_s_Hannibal> [10/11/2015].
- LACK, Russell (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- LOBRUTTO, Vicent (1994). *Sound on film: interviews with Creators of Film Sound*. Londres: Praeger.
- LOGSDON, Richard (2015). *Playing with Fire: An Examination of the Aesthetics of Collusion in NBC's Hannibal*. Recuperado de <https://www.academia.edu/12105805/Playing_with_Fire_An_Examination_of_the_Aesthetics_of_Collusion_in_NBC_s_Hannibal> [10/11/2015].
- McATEER, John (2015). *Psychopaths, Aesthetes, and Gourmands: What Hannibal Has to Teach Us about Consuming Art*. Recuperado de <https://www.academia.edu/10710422/Psychopaths_Aesthetes_and_Gourmands_What_Hannibal_Has_to_Teach_Us_about_Consuming_Art> [10/11/2015].
- MUNDY, John (1999). *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- NEUMEYER, David y BUHLER, James (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. En K. Donnelly (ed). *Film Music. Critical Approaches* (pp. 16-38). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- NIELSEN, Elizabeth (2014). *I Feel Unstable: Use of Werewolf Narrative in NBC's Hannibal*. Recuperado de <https://www.academia.edu/11470943/I_Feel_Unstable_Use_of_Werewolf_Narrative_in_NBC_s_Hannibal> [10/11/2015].
- PENDERGAST, Roy M. (1992). *Film Music: A Neglected Art* (2nd edition). New York: W. W. Norton & Company.
- POWRIE, Phil, & STILWELL, Robynn (2006). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- RICHARDSON, John y GORBMAN, Claudia (2013). Introduction. En J. Richardson, C. Gorbman y C. Vernallis (eds.). *The Oxford handbook of New Audiovisual Aesthetics* (pp.3-35). New York: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Àngel (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- ROSS, Alex (2008). *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador.
- SCHAFER, Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- TORRELLÓ, Josep y DURAN, Jaume (2014). Michel Chion en La audiovisión y una propuesta práctica sobre un fragmento de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski. *L'Atalante*, 18, 111-117.
- TORREY, K. T. (2015). *Love for the Fannish Archive: Fuller's Hannibal as Fanfiction* | Antenna. Recuperado de <<http://blog.comarts.wisc.edu/2015/08/25/love-for-the-fannish-archive-fullers-hannibal-as-fanfiction/>> [10/11/2015]
- ULLYATT, Tony (2012). To Amuse the Mouth: Anthropophagy in Thomas Harris's Tetralogy of Hannibal Lecter

Novels. *Journal of Literary Studies*, 28(1), 4-20. DOI: 10.1080/02564718.2012.644464

VÅAGE, Margrethe Bruun. (2015). *The Antihero in American Television*. New York: Routledge.

WINTERS, Ben (2010). The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space. *Music & Letters*, 91(2), 224-244. DOI: 10.1093/ml/gcq019

INTENCIONES E INTERSECCIONES DE LA MÚSICA CLÁSICA EN HANNIBAL DE BRYAN FULLER (NBC)

Resumen

La música desarrolla un rol clave en nuestra experiencia audiovisual. Aunque en un relato audiovisual la imagen es el foco consciente de la atención, es la banda sonora quien aporta una serie de efectos, sensaciones, significaciones que enriquecen la narración y que habitualmente se asocian a lo visual. El papel activo de la música en la interpretación de la imagen resulta especialmente destacable en *Hannibal* (Fuller, NBC). La particularidad de su *scoring*, que conjuga composiciones originales con el repertorio clásico característico de Hannibal Lecter contribuye a la creación de la atmósfera de la serie y la dota de nuevos significados derivados de un inteligente uso de la intertextualidad. En este sentido el presente artículo presenta un análisis de la música clásica en *Hannibal*, sus relaciones y significaciones.

Palabras clave

Música; ambientación musical; *scoring*; serie televisiva; música clásica; Hannibal.

Autora

Teresa Piñeiro-Otero (Pontevedra, 1981) es doctora en Comunicación por la Universidad de Vigo y profesora de Ambientación Sonora y Musical en la Universidade da Coruña. Ha orientado su investigación hacia las nuevas manifestaciones sonoras en la red, así como a las nuevas narrativas en el ámbito de la convergencia. En esta línea ha realizado una estancia de investigación en la Cátedra de Sonido Costantini, de la Universidad de Buenos Aires, con una Beca Iberoamérica de Santander Universidades. Contacto: teresa.pineiro@udc.es.

Referencia de este artículo

PIÑEIRO-OTERO, Teresa (2016). Intenciones e intersecciones de la música clásica en *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 177-189.

CLASSICAL MUSIC INTENTIONS AND INTERSECTION IN BRYAN FULLER'S HANNIBAL (NBC)

Abstract

Music plays a key role in our audiovisual experience. Although the image is the conscious focus of attention in the audiovisual narrative, it is the soundtrack that provides a series of effects, sensations and significations that enrich the story and frequently interconnect with the visual. The active role of music in the interpretation of the image is especially notable in the TV series *Hannibal* (Fuller, NBC). The particular qualities of its score, which combines original compositions with classical repertoire to characterise Hannibal Lecter, contributes to the creation of the atmosphere of the series and offers new meanings through the clever use of intertextuality. This article presents an analysis of the classical music in *Hannibal*, its relationships and significations.

Key words

Music; musical atmosphere; scores; TV series; classical music; Hannibal.

Author

Teresa Piñeiro-Otero (b. Pontevedra, 1981) holds a PhD in Communication Studies from the Universidade de Vigo and is a Professor of Music and Sound Atmosphere at Universidade de Coruña. Her research interests have focused on new sonic expressions on the web and new forms of storytelling in the context of convergence. In pursuit of these interests she completed a research residency at Cátedra de Sonido Constantini, University of Buenos Aires (Argentina), with a grant from Banco Santander Universidades. Contact: teresa.pineiro@udc.es.

Article reference

PIÑEIRO-OTERO, Teresa (2016). Classical Music intentions and intersection in Bryan Fuller's *Hannibal* (NBC). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 177-189.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

L'A

CINE L'ATALANTE

Podcast semanal del
CINEFÓRUM L'ATALANTE
sobre actualidad e historia cinematográfica

Próximamente disponible en
UPV RTV

Equipo
Nacho Palau
Guillermo Rodríguez
Óscar Brox
Héctor Gómez

facebook • twitter

COMENTAR IMÁGENES CON IMÁGENES. EL CONCEPTO DE CRÍTICA VISUAL DIALÓGICA EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

DAVID MONTERO SÁNCHEZ

«Una imagen nunca es suficiente; es necesario tomar al menos dos de todo lo que sea importante. Las cosas fluyen en tal grado que contar con un mínimo de dos imágenes resulta imprescindible para registrar de forma adecuada la *dirección* del movimiento».

HARUN FAROCKI, (1944-2014, *in memoriam*)

INTRODUCCIÓN

Resulta difícil situar el trabajo de Harun Farocki en relación con los criterios y categorías más recurrentes en la teoría fílmica. Hablar de cine de no-ficción, por ejemplo, apenas subraya una renuncia efectiva a construir discursos imaginarios. Por otro lado, ubicar sus films en el terreno del documental sería aún más equívoco. Incluso la ambigüedad intencionada del término cine-en-sayo puede diluir aspectos centrales de su práctica como la utilización de modos de conocimiento visuales en sus películas¹. El propio Farocki ha asegurado que aspira a desarrollar piezas audiovisuales capaces de actuar como «formas de la inteligencia» (ELSAESSER, 2004a: 103)², lo que sitúa su trabajo a medio camino entre la expresión artística y el ejercicio crítico, entendido este último como la capacidad para señalar las fisuras de lo real a través del trabajo con las imágenes. Se trata, por lo tanto, de entrar en una relación críti-

ca con la imagen similar a la que describe Nicole Brenez en su caracterización del estudio visual como «un encuentro frontal, cara a cara, entre una imagen pre-existente y un proyecto figurativo que se dedica a observarla; en otras palabras, en un estudio de la imagen que se lleva a cabo a partir de la propia imagen» (BRENEZ, 2009: 129). Efectivamente, en sus películas e instalaciones museísticas, Harun Farocki activa tanto lo que Althusser denomina como lectura sintomática (ALTHUSSER, 1972) como un sentido de deconstrucción *derridiana* que tiende a detenerse en aspectos concretos de la cultura visual contemporánea para poner de relieve lo que esta se empeña en mantener oculto. Según Rancière, esto constituye una reacción natural del artista político frente al exceso de imágenes: no tratar de enfrentarse directamente al mismo, sino poner en escena lo que falta; «la ausencia de ciertas imágenes en la selección de lo que interesa mostrar» (RANCIÈRE, 2014: 71). Por ello, los contextos de producción de

los que emergen las imágenes, su valor de cambio, la relación que mantienen con los receptores, las intenciones a las que responden o la forma en la que sus significados evolucionan en contextos sociales, históricos y políticos diversos constituyen los ejes críticos más habituales que encontramos en el trabajo audiovisual de Farocki (ver BLÜMLINGER: 1998: 307-317).

EL ELEMENTO CENTRAL ES SIN DUDA EL MONTAJE COMO EL PROCESO A PARTIR DEL CUAL LAS IMÁGENES REVELAN LOS MECANISMOS QUE LES OTORGAN SIGNIFICADO SOCIAL.

Nuestra aproximación a la obra de Harun Farocki se articula a partir de dos líneas de análisis específicas pero transversales, que nos permiten abarcar buena parte de su trabajo. Por un lado, examinamos un sentido de activismo visual en el que la imagen emerge como artefacto atravesado por dinámicas de poder, configurando a su vez lo visible como categoría política de primer orden. Y por otro una exploración ontológica, de mayor alcance, que se centra en los mecanismos de construcción de significados audiovisuales y en las estrategias mediante las cuales una imagen puede revelar sentidos latentes o poco accesibles, en otras palabras lo que Deleuze denomina «arrancar una imagen a todos los clichés y volverla contra estos» (DELEUZE, 1983: 283)³. En un ensayo recientemente traducido al castellano, Hito Steyerl se refiere a estas dos dimensiones como «dos tipos de concatenación diferentes: uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas» y explica que la relación entre las mismas se ha abordado habitualmente desde el terreno de la teoría política «donde el arte aparece frecuentemente como el adorno de la política» (STEYERL, 2014: 81-83). Por el contrario, el trabajo audiovisual de Farocki coloca la carga política en el mis-

mo proceso de generación de significados, de ahí su afinidad con la teorización de Mijail Bajtín y su afán de resituar la semiosis en el ámbito de la historia y la ideología.

La utilización que hace Bajtín del término dialogismo remite a las formas en las que cada discurso adquiere su significado en relación con otros, así como a la tensión entre estos y una realidad socio-histórica en continuo proceso de devenir. En línea con la teorización bajtiniana, en los films de Farocki la imagen emerge como parte de una realidad discursiva impregnada de significados ideológicos, sociales, culturales y políticos cuya presencia tan solo se hace visible a partir de su puesta en relación con otros discursos. Hablamos pues de una imagen en conflicto, tejida por tensiones y luchas de poder que cambian y se modulan, pero que en último caso determinan el significado de cada imagen en momentos históricos distintos. El presente artículo recoge esta idea-fuerza con el objetivo de revisitar momentos clave de la obra de Harun Farocki y examinar de qué forma prefijan un lenguaje crítico que parte y desemboca en la propia imagen. Para ello nuestro interés se centra en el montaje, entendido como el proceso a partir del cual las imágenes revelan los mecanismos que les otorgan significado social. Cada imagen entra en relación con las demás en un sentido dialógico-crítico destinado principalmente a exponer las dinámicas de poder crecientemente asociadas a la visibilidad en terrenos como la vigilancia urbana, los conflictos bélicos, los procesos de formación y educación o la publicidad, entre otros; su trabajo se transforma así en un ejercicio de crítica en el que la realidad solo es accesible a partir de las imágenes.

DIALOGISMO E IMAGEN

En 2004, Thomas Elsaesser ya advertía que «el hábito de pensamiento a través del cual se expresa algo recurriendo a otra cosa, la capacidad de ver el yo en el otro, está tan presente en Farocki

que puede considerarse como el gesto fundacional de su obra y la señal que nos habla de él en sus reflexiones» (ELSAESSER, 2004a: 19). Este tipo de pensamiento va más allá de un mero sentido comparativo: implica acercarse a cualquier fenómeno a través de la constelación de relaciones discursivas que articulan su significado y, en último término, lo definen. La aplicación de un principio dialógico al trabajo audiovisual de Farocki haría así referencia en primer lugar a la capacidad del lenguaje para articular varias voces en un mismo discurso. A grandes rasgos, Bajtín concibe el lenguaje como una realidad heteróglota: un diálogo social ininterrumpido que tiene lugar entre actores históricamente determinados, «en el que se escenifica la coexistencia de diferentes contradicciones socio-ideológicas entre el presente y el pasado, entre diferentes épocas en el pasado, entre distintos grupos socio-ideológicos en el presente y, por último, entre todo tipo de tendencias, escuelas, círculos y demás. Todo toma una forma palpable» (BAJTÍN, 1981: 291). Este principio dialógico pone a estos actores y voces en relación *dentro* de cada lenguaje, así como en todas y cada una de las unidades de un discurso tejido por diferentes luchas de poder. El trabajo audiovisual de Farocki constata la validez de estas dinámicas en el ámbito de las imágenes y diseña dispositivos de montaje con los que visibilizar de qué formas estas responden a intenciones, intereses y pretensiones cambiantes.

En *Bilder der Welt und inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra] (1989), por ejemplo, Farocki aborda el caso la primera imagen tomada por los aliados del campo de exterminio de Auschwitz, realizada el 4 de abril de 1944. Se trata de una fotografía aérea, que muestra Auschwitz por azar ya que los aviones americanos buscaban objetivos militares más urgentes: fábricas, complejos industriales, almacenes e infraestructuras de distribución. Es la proximidad del campo con una planta de «I.G. Farben» aún en construcción lo que nos deja tres fotografías del campo. Treinta y tres años más tarde, el éxito del

programa de televisión «Holocausto» mueve a dos empleados de la CIA a buscar fotografías aéreas de Auschwitz en sus archivos hasta dar con estas imágenes tomadas en 1944 y reconocidas más de treinta años después. Su significado es ahora completamente distinto. Otras imágenes y un nuevo entorno social, político y cultural les otorgan una nueva visibilidad y un lugar diferenciado en la cultura visual contemporánea. De hecho, como indica Farocki, «solo podemos reconocer en estas imágenes lo que otros han testimoniado, personas que estuvieron allí, en el campo, y presenciaron lo que ocurría». Finalmente, estas fotografías aéreas terminan convirtiéndose en una metáfora de la destrucción a varios niveles: se trata de imágenes que buscaban fotografiar un objetivo militar para asegurar su desaparición; sin embargo, acaban adquiriendo un valor metafórico que señala hacia la pasividad de los aliados frente a la existencia del Holocausto.

Este tipo de crítica dialógico-visual tiene, en el caso de Farocki, un origen bastante preciso en el contexto de la Alemania Occidental durante la guerra de Vietnam y los años siguientes, en los que se generalizó el uso político de imágenes tanto por parte de los medios conservadores como entre

Figura 1. Primeras imágenes aéreas del campo de concentración de Auschwitz





Figura 2. En la imagen, un soldado norteamericano golpea a un prisionero vietnamita.

los manifestantes pacifistas. Se trataba de una utilización agresiva de imágenes crudas, violentas, que funcionaban como armas arrojadas con las que defender las propias convicciones. Son precisamente estas imágenes las que Farocki convoca en sus primeros trabajos audiovisuales y escritos, con la intención de entender los contextos socio-culturales diversos sobre los que impactan, así como las intenciones que las generan. En un ensayo titulado *Dog from the freeway* [Un perro de la autopista], Farocki da cuenta de un episodio de



Figura 3. Víctimas de un atentado comunista en Saigón.

este periodo que tiene como eje central dos fotografías vistas por el cineasta en su juventud. La primera de ellas es una imagen pro-vietnamita, que muestra a un soldado americano golpeando a un prisionero; la segunda, pro-americana, en la que aparecen varias víctimas del terror comunista en Saigón. «Las dos están irremisiblemente unidas. Los distintos bandos en la guerra de Vietnam trataron de separarlas, aunque no era una tarea sencilla. Si distribuías panfletos que contenían la primera de ellas en Berlín y después te marchabas

a casa, era probable que te encontraras con la segunda en el diario *BZ*. Cada bando publicaba sus fotografías» (FAROCKI, 2004: 114)

El cine va a permitir a Farocki conectar ambas imágenes no como realidades complementarias, sino como partes de un mismo discurso que tiene un origen similar: el ejército norteamericano. El ejercicio crítico de comparar estas imágenes va a poner de relieve la necesidad de considerar a quién van dirigidas si queremos entenderlas políticamente. «La imagen del prisionero golpeado no fue filtrada con el objetivo de revelar nada. Su distribución fue autorizada con la intención de representar algo concreto. No está dirigida a los lectores del *New York Times* o de *Paris Match*. Deben verla los campesinos de Malasia, los estudiantes de Djakarta o los residentes de Phnom Penh. El mensaje: hay que enfrentarse a la guerrilla con las artimañas de la guerrilla... y eso es lo que estamos haciendo». (FAROCKI, 2004: 114). La base de esta crítica visual dialógica se origina por lo tanto a partir de una «puesta en cuestión del documento» (FOUCAULT, 1991: 9) y su emplazamiento más allá del plano simbólico, hasta llegar al ámbito discursivo, en el que lo importante es quién dice qué y, sobre todo, con qué motivos e intenciones.

MONTAJES EN AUSENCIA

El objetivo último del ejercicio de crítica dialógica que sostiene el trabajo de Harun Farocki es avanzar hacia los orígenes discursivos de cada imagen hasta que, atando cabos, el espectador termina por vislumbrar determinados «puntos de Arquímedes» (ELSAESSER, 2004a: 16) o «puntos de imperceptibilidad» (ALTER, 1998: 168), es decir, nódulos conceptuales aún imprecisos que nos hablan de los contextos económicos, sociales y políticos en los que las imágenes son producidas y consumidas, devolviendo a estas un sentido de integridad fugaz, pero revelador. Uno de estos puntos de imperceptibilidad remite a una marca física que llevaba el propio Harun en su antebrazo. *Nicht*

löschbares Feuer [Un fuego que no se apaga] (1969) trata sobre el uso del napalm como arma de destrucción. En los primeros minutos de la película, Farocki (tras leer el testimonio de una víctima vietnamita a un tribunal internacional) se dirige directamente a la cámara para explicar por qué, en un film acerca del uso del napalm, el espectador no va a ver imágenes de las víctimas. A través de la voz en *off* se ponen en cuestión las estrategias visuales del film: «¿cómo podemos mostraros el napalm en acción? ¿Y cómo mostraros las heridas que causa el napalm? Si mostramos imágenes de quemaduras de napalm, la reacción lógica es cerrar los ojos. Primero cerrar los ojos ante la imagen. Después cerrarlos ante el recuerdo de la imagen. Posteriormente, mantenerlos cerrados para no ver los hechos. Por último, cerrarlos ante el contexto».

Y es precisamente el contexto social, económico e ideológico que produce y circula estas imágenes de las víctimas el que se encuentra en el punto de mira de Farocki. Desde esta perspectiva, las imágenes de los cuerpos quemados resultan no solo innecesarias, sino incluso contraproducentes para sus intenciones. En su lugar, Farocki ofrece un acto de auto-mutilación, quemando el revés de su mano con un cigarrillo mientras la voz en *off* informa en un tono neutro de que «un cigarrillo arde a 600 grados Celsius, mientras que el napalm lo hace aproximadamente a 3.000 grados». La imagen del cigarrillo que se extingue en el antebrazo de Farocki resuena ahora con el eco de las imágenes que no están presentes y lo hace para iluminar el principio de separación que subyace a cada una de ellas, colocándonos a una distancia prudencial, pero demoledora. En definitiva, el cigarrillo de Farocki quema porque, como en el juego infantil, se acerca al lugar en el que algo permanece oculto, en este caso, la falta de empatía profunda que constituye la condición esencial desde la que se producen, circulan y consumen estas imágenes. Como explica Georges Didi-Huberman, la quemadura deviene de esta forma «un

punto de comparación» (DIDI-HUBERMAN, 2009: 44), aunque uno que ilumina aspectos que nos permiten reevaluar la forma en la que nos acercamos a las imágenes de las víctimas.

En *Respite* [Respiro] (2007) Farocki recupera las imágenes que Rudolf Breslauer filmara en 1944 en el campo de tránsito nazi de Westerbork, en la Holanda ocupada. Breslauer era uno de los prisioneros del campo que recibió el encargo de documentar las actividades diarias de Westerbork. A diferencia del film *Theresienstadt: un documental sobre el reasentamiento judío* (*Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, Kurt Gerron y Karel Pecný, 1944), filmada para acallar las críticas internacionales acerca de la falta de humanidad del régimen nazi, la película de Westerbork nunca llegó a editarse. Tampoco estaba concebida como un engaño: se trataba de una iniciativa del comandante al cargo del complejo que tenía como objetivo principal documentar la eficiencia del campo y evitar así que lo cerrasen. Westerbork no era un campo de exterminio, sino un complejo de tránsito. Desde allí los prisioneros eran transferidos a otros lugares, principalmente en el Este. Más de 100.000 personas fueron trasladadas a Auschwitz desde allí, entre ellas el propio Breslauer poco después de filmar las imágenes que Farocki recupera en *Respite*. Como apunta Sylvie Lindeperg, el dispositivo que pone en juego el film es «al mismo tiempo minimalista, modesto y sutil» (LINDEPERG, 2009: 31). Se trata de una película sobre el Holocausto en la que, una vez más, este solo se hace visible a modo de espectro que lo impregna todo. *Respite* transcurre en silencio. Ocasionalmente algunos fragmentos se muestran a cámara lenta o se reencuadran mediante el uso del zoom. Hay imágenes de los andenes y del traslado de prisioneros, y también de la clínica dental del campo; tomas de actividades de ocio en las que toman parte los internos e incluso un gráfico bastante elaborado que busca destacar la productividad del campo y su eficiencia a la



Figura 4. Gráfico explicativo del funcionamiento del campo nazi de Westerbork.

hora de organizar los traslados. Son en definitiva imágenes que tan solo pueden entenderse en su sentido de contraplano, dentro de una cultura visual que ha colocado las imágenes de los campos (reales o ficticias) en un nivel que se acerca a la irrelevancia por hartazgo.

En los dos casos, la conexión crítica (el auténtico montaje en un sentido godardiano) se produce en la cabeza del espectador a partir de los puntos de conexión y ruptura con un bagaje visual del horror cuya fuerza original corre hoy día el riesgo de diluirse en cada repetición. Por ello, tanto *Respite* como *Nicht löschesbares Feuer* deciden invocar estas imágenes en ausencia, mediante una relación de contigüidad que no permite a la audiencia ni ignorarlas ni objetivarlas en la pantalla. El Holocausto y los heridos por napalm se manifiestan únicamente en un plano espectral, lo que convierte su invocación en algo mucho más inquietante. La entidad de estas imágenes como realidad socio-histórica solo puebla la imagen presente a través de pequeños detalles presentes en la misma: una torreta de vigilancia tras las prisioneras que bailan en el patio de Westerbork o una chimenea humeante en el logo del campo, en el caso de *Respite*, o la marca en el antebrazo de Farocki en *Nicht löschesbares Feuer*.

DESDE EL TESAURO AUDIOVISUAL AL MONTAJE BLANDO

La sensibilidad dialógica en el cine de Harun Farocki alcanza su cénit en la puesta en marcha a mediados de los noventa de un tesoro visual basado en la colección de expresiones cinematográficas de acuerdo con la presencia de *topoi* concretos en las mismas, de cara a la «creación de una cultura de pensamiento visual que posea su propia gramática de la imagen, análoga a las habilidades lingüísticas» (FAROCKI y ERNST, 2004: 265). El proyecto recupera el afán del historiador del arte Aby Warburg quien, en el periodo de entreguerras, formuló la posibilidad de realizar un archivo visual basado en la utilización de expresiones gestuales en el arte occidental y enlaza una vez más con la concepción dialógica del lenguaje en su acercamiento asistemático, basado no tanto en el establecimiento de un significado reconocible en los diferentes ejemplos utilizados en el tesoro, sino en la comprensión de la forma en la que los procesos de formación de significado entroncan con realidades sociales, económicas y políticas concretas⁴. El objetivo, en palabras del propio Farocki, es «afilarse la consciencia acerca del funcionamiento del lenguaje» (FAROCKI y ERNST, 2004: 273), en este caso un lenguaje visual cuyo retorno a ciertos motivos recurrentes permite establecer de nuevo un método de estudio basado en la puesta en relación.

Tres películas de Farocki se enmarcan en la realización de este archivo de conceptos visuales: *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Trabajadores saliendo de la fábrica] (1995), *Der Ausdruck der Hände* [La expresión de las manos] (1997) y *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [Creí que veía prisioneros] (2004), y en ellas el interés se desplaza desde el motivo original de la salida de la fábrica desde la filmación hecha por los hermanos Lumière a las formas en la que las manos han sido retratadas en cine y, finalmente, a la prisión como espacio de interacción social. En todas se activa un principio dialógico básico según el cual se produce no solo un intercambio de afirmaciones o frases, sino de ideas y posiciones (VICE, 1997: 52),

en tanto que en *Arbeiter verlassen die Fabrik*, la mirada de Farocki se enfoca hacia determinar las huellas sociohistóricas que diferencien cada uno de los ejemplos utilizados. La película rastrea el tema de la filmación original de los Lumière y está compuesta en su totalidad por una sucesión de ejemplos en torno a este motivo temático, tanto en films de ficción, documentales, películas de propaganda o cortometrajes industriales. El dispositivo discursivo apunta aquí obstinadamente hacia el anverso de las imágenes, hacia una dimensión de conocimiento que normalmente permanece oculta por el desarrollo de cada narrativa y que, en el ejercicio, emerge a partir de la relación dialógica de cada elemento.

EN ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK, LA MIRADA DE FAROCKI SE ENFOCA HACIA DETERMINAR LAS HUELLAS SOCIOHISTÓRICAS QUE DIFERENCIEN CADA UNA DE LAS IMÁGENES QUE COMPONEN EL FILM

En *Arbeiter verlassen die Fabrik*, la propia organización de los fragmentos y secuencias responde ya de antemano a una serie de criterios sociohistóricos asociados con la imagen, sugiriendo que el principal interés de Farocki no es la historia en sí, sino la forma en la que esta se filtra a la representación. En un primer bloque temático, por ejemplo, la fábrica aparece como la sublimación del espacio colectivo en el que un sentido de pertenencia que supera el ámbito individual es claramente identificable. El acto de salir aún mantiene intacta la sensación de los trabajadores como colectividad. En otros momentos, por ejemplo, *Arbeiter verlassen die Fabrik* también asocia simbólicamente el espacio de trabajo y la privación de libertad. La voz en *off* define entonces la fábrica como «un tipo particular de correccional». El vínculo entre fábrica y prisión es incluso más evidente en el único momento del film que no está protagonizado por trabajadores que salen de la

fábrica: primeros planos de una moderna puerta de seguridad, imágenes de una cámara de vigilancia, un spot promocional en el que se realizan pruebas de resistencia de mecanismos de contención de vehículos y, finalmente, imágenes de circuito cerrado de televisión en las que un par de ladrones tratan de escapar de una fábrica tras cometer un robo.

El paso de la puesta en relación de imágenes en el contexto del montaje tradicional, en el que unas imágenes suceden a las otras, a la utilización de un esquema de varias pantallas se da en el caso de Harun Farocki de forma prácticamente simultánea. La propia *Arbeiter verlassen die Fabrik* tiene una doble vida como film de compilación, por un lado, y como instalación museística que se desarrolla sobre la utilización de ocho monitores situados en línea recta, en el suelo, que reproducen en bucle continuo los diferentes fragmentos audiovisuales que componen la película. La convivencia simultánea de varias imágenes va a permitir a Farocki escapar al sentido de necesidad que determina el montaje tradicional, acercando al espectador las dinámicas que estructuran el proceso de montaje en formato vídeo, basado en la experiencia material de relacionar dos canales audiovisuales, uno de ellos con el material en bruto y el otro con el resultado del proceso de edición. Instalaciones como *Schnittstelle* [Intersección] (1995), la serie *Auge/Maschine* [Ojo/máquina] (2001) o la propia

Ich glaubte Gefangene zu sehen [Creía ver prisioneros] (2004) responden a esta lógica de representación.

Farocki denomina este tipo de trabajo con las imágenes como «influencia cruzada» o «montaje blando» asegurando que promueven un esquema interpretativo que estimula aún más ensayo y menos afirmación, al tiempo que explicita aún más la relación dialógica desde la que se pretende indagar el significado de cada imagen: el espectador tiene la opción ahora de observar en la materialidad del dispositivo la forma en la que las imágenes adquieren diferentes tonalidades dialógicas dependiendo de los elementos audiovisuales que este pone en relación. «Podía introducir un título en uno de los canales mientras que en el otro seguía transcurriendo la imagen, de modo que el espectador tuviera la opción de elegir con qué canal relacionaba el título o si lo relacionaba con los dos. También podíamos interrumpir con un título el flujo de imágenes en los dos canales o mostrar en ambos la misma imagen». Es también la apuesta por disgregar los elementos que componen el film y acercar al espectador a las dinámicas productivas la que va a marcar el paso de las imágenes de Farocki al espacio del museo en busca de una audiencia «con una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos» (FAROCKI, 2014: 118)

Figura 5. Farocki frente a su propia imagen en *Schnittstelle*.



CONCLUSIONES. LOS ÁNGULOS MUERTOS DE LA IMAGEN DIGITAL

El que lamentablemente habría de ser uno de los últimos trabajos de Farocki, *Serious Games* [Juegos serios] (2009-2010) pone de relieve hasta qué punto el método crítico-dialógico aplicado por Farocki a lo largo de su carrera adquiere una relevancia aún mayor en los nuevos entornos digitales de la imagen. Esta serie de cuatro vídeos, *Watson Is Down* [Watson ha caído] (2009), *Three Dead* [Tres muertos] (2010), *Immersion* [Inmersión] (2010) y *A Sun With No Shadow* [Un sol sin sombra] (2010), se centra en la simulación de escenarios militares mediante el

lenguaje de los videojuegos que el ejército norteamericano utiliza tanto antes de entrar en combate, a modo de práctica profesional, como tras los mismos, para ayudar a militares que han vivido situaciones traumáticas a enfrentarse con sus propios recuerdos. En este sentido, *Serious Games* articula una reflexión acerca de lo que Iivonne Spielmann denomina la «lógica de la simulación» propia de las imágenes construidas digitalmente (SPIELMANN, 2000: 20) y cómo este principio ocupa un espacio cada vez más central en los mecanismos de gestión de un conflicto bélico.

En una línea que después complementaría con *Parallel* [Paralelo] (2012), Farocki parece plantear la imagen virtual como la condensación de las características dialógicas de la imagen en tanto ofrece una representación aún saturada de las distintas vetas sociohistóricas que la construyen, pero libre ya de una referencialidad que por momentos puede resultar indeseable o demasiado real. Partes de *Serious Games* plantean estas tesis de forma clara, sobre todo en el segundo de los vídeos en el que la realidad virtual adquiere calidad de simulación física en la reconstrucción de una ciudad árabe en el desierto de *TwentyNine Palms*. En este lugar a medio camino entre lo físico y lo virtual, los soldados estadounidenses destinados a Iraq o Afganistán pueden poner en práctica modos de relación y procedimientos a utilizar sobre el terreno. La apertura y el cierre de este segundo vídeo, titulado *Three Dead*, son especialmente significativos ya que en ellos el vínculo entre la recreación virtual y la imagen referencial explicita un proceso de virtualización de la realidad, es decir, la realidad construida para los soldados tiende a asemejarse más al videojuego con el objetivo de dar una mayor sensación de control a los soldados que participan en las prácticas. Aquí, la imagen virtual no existe como representación externa al conflicto bélico sino que se integra en el propio aparato de la guerra con el objetivo de hacerlo desaparecer e inventar una nueva guerra, generada únicamente en el plano discursivo y cuya relación con la realidad (contacto) se reduce a su mínima expresión.

Lamentablemente, el inesperado fallecimiento de Harun Farocki en julio de 2014 ha truncado una línea de exploración que aparecía si cabe como más relevante en unos momentos en los que la producción de imágenes digitales y su relevancia social, ideológica y política parece culminar en industrias como la del videojuego o en el palimpsesto audiovisual de YouTube. Aún en mayor medida que hace unos años, los nuevos escenarios digitales reclaman formas de trabajo crítico que nos permitan navegar en el agitado terreno de la cultura audiovisual contemporánea y entender el nuevo estatus de la imagen digital virtualizada. De hecho, la última parte del trabajo de Farocki plantea de forma insistente esta cuestión. Sus filmes más recientes traicionan una preocupación por la creciente virtualización de la realidad y su sometimiento a los parámetros económicos que regulan esta nueva economía de la imagen. Son aportaciones que inauguran un terreno crítico en el que las imágenes se muestran irremisiblemente unidas a la naturaleza de lo que se observa; en torno a ellas se articulan nuevas formas de relacionarse, de amar, de hacer la guerra o de superar una realidad traumática. En este sentido, los últimos trabajos de Farocki definen el umbral desde el que empezar a iluminar los múltiples ángulos muertos de la omnipresente imagen digital. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Para un desarrollo más amplio acerca de la relación de Farocki con la forma-ensayo es posible referirse a MONTERO, David (2012). *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. London: Peter Lang, pp.103-117
- 2 Todas las referencias a bibliografía original en otros idiomas deben entenderse como traducción del propio autor salvo que se indique expresamente lo contrario.

- 3 Farocki se ha referido en ocasiones a este proceso utilizando también una metáfora bastante gráfica según la cual es necesario eliminar la suciedad, las interpretaciones añadidas o las confusiones con el objetivo de acceder a significados “enterrados” en la propia imagen. «No hay por qué crear imágenes nuevas, que nunca antes hayan sido vistas; es más necesario trabajar con imágenes que ya existen, pero transformándolas en algo nuevo. Hay varias fórmulas. La mía consiste en buscar el sentido enterrado y revelarlo, retirando los escombros que cubren la imagen» (VOESTER, 1993).
- 4 El modo de exploración visual que utiliza Farocki remite a un afán ensayístico tal y como concibió Adorno, en tanto que exploración asistemática de la realidad mediada por el lenguaje. Según Adorno, «en esta forma de apropiarse de los conceptos el ensayo refleja el comportamiento de alguien que, en un país extranjero se ve forzado a hablar el idioma en lugar de aprenderlo a partir de un número de reglas tal y como se enseña en la escuela. Esta persona tendrá que leer sin diccionario. Si observa la misma palabra en contextos cambiantes, podrá deducir su significado de una forma más precisa que si hubiese consultado todas las acepciones recogidas en el diccionario» (ADORNO, 1991: 13).

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1991). *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press.
- ALTER, Nora M. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*. *New German Critique*, 68.
- ALTHUSSER, Louis (1972). *Para leer El Capital*. Madrid: Siglo XXI
- BAJTÍN, Mijail (1981). *Discourse in the Novel*. En Michael HOLQUIST (ed.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BLÜMLING, Christa (1998). *Lo imaginario de la imagen documental*. En VV.AA. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Sevilla y Barcelona: Ediciones de la Mirada.
- BRENEZ, Nicole (2009). Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique. En Antje EHMAN, y Kodwo ESHUN, *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *How to Open your Eyes*. En Antje EHMAN, y Kodwo ESHUN *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- ELSAESSER, Thomas (2004a). *Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*. En Thomas ELSAESSER (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2004b). *Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example*. En Thomas ELSAESSER (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FAROCKI, Harun (2014). Influencia cruzada / Montaje blando. En Stache, I. y Yanco, E. *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires. Caja Negra.
- (2004). *Dog from the Freeway*. En T. Elsaesser (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FAROCKI, Harun y ERNST, Thomas (2004). *Towards an Archive for Visual Concepts*. En Thomas ELSAESSER (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FOUCAULT, Michel (1991). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI
- LINDEPERG, Sylvie (2009). Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*. En Antje EHMAN, y Kodwo ESHUN. *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- MONTERO, David (2012). *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Londres: Peter Lang.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). El teatro de imágenes. En VV.AA. *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- SPIELMANN, Yvonne (2000). *Visual Forms of Representation and Simulation: A Study of Chris Marker's Level 5. Convergence: The International Journal of Research into New Media*. Vol. 6, nº 2.
- STEYERL, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra
- VICE, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- VOESTER, Conny (1993). Interview with Harun Farocki. *Nordkurier*, 9 de enero de 1993.

COMENTAR IMÁGENES CON IMÁGENES. EL CONCEPTO DE CRÍTICA VISUAL DIALÓGICA EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

Resumen

El acto de poner unas imágenes en relación con otras representa un elemento central del trabajo de Harun Farocki en cine, video o en el museo. Bien sea a través de un montaje de ideas, basado en el principio de unir y separar (ELSAESSER, 2004b: 150), mediante dispositivos de doble pantalla o sencillamente permitiendo que una sola imagen se pliegue sobre su propio contexto de producción, como ocurre por ejemplo en *Ein Bild* [Una imagen] (1983), lo que se persigue es interrogar críticamente a las imágenes no solo como inscripciones de una cultura visual en auge, sino también como agentes políticos que juegan un papel cada vez más importante en procesos de vigilancia, conflictos bélicos, relaciones amorosas, la formación profesional o el mundo del marketing. El presente texto propone la fórmula de la crítica dialógico-visual como categoría analítica relevante para comprender el calado del trabajo audiovisual de Farocki y su relación con la cultura visual contemporánea. Dicha fórmula parte de la necesidad de conectar el afán crítico que subyace a su obra con el concepto de «dialogismo» como mecanismo de construcción de significados basado en la constante tensión socio-ideológica presente en los diferentes signos de un sistema. El artículo no se plantea, sin embargo, desde una perspectiva teórica, sino que busca aplicar los conceptos discutidos de forma instrumental al análisis de fragmentos clave en la obra de Farocki y, de forma más concreta, a su utilización del montaje como acercamiento autorreflexivo a las imágenes.

Palabras clave

Dialogismo; Harun Farocki; montaje blando; crítica visual; Mijail Bajtín.

Autor

David Montero Sánchez (Sevilla, 1977) es investigador de la Universidad de Sevilla. Ha publicado diversos libros y artículos sobre cine de no-ficción y cultura visual, entre ellos *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (Peter Lang, 2012). Forma parte del Grupo Interdisciplinario de Estudios en Comunicación, Política y Cambio Social, (COMPOLITICAS). Contacto: davidmontero@us.es.

Referencia de este artículo

MONTERO SÁNCHEZ, David (2016). Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 191-201.

COMMENTING UPON IMAGES WITH IMAGES. DIALOGIC-VISUAL CRITIQUE IN THE FILMS OF HARUN FAROCKI

Abstract

The act of connecting images is central to all of Harun Farocki's body of work in film, video and art installations. Whether it is by using a montage of ideas, based on the principle of joining and separating (ELSAESSER, 2004b: 150), through double-screen techniques, or simply by allowing an image to collapse into its own production context, as happens for instance in *Ein Bild* [An Image] (1983), what Farocki is after involves critically interrogating images not only as inscriptions of an all-embracing visual culture, but also as political agents that are increasingly involved in surveillance processes, armed conflicts, sentimental relationships, training or marketing. This paper offers a dialogic-visual critique as an analytic category with which to approach Farocki's work and its relevance in relation to contemporary visual culture. This formula stems from the specific need to connect the critical stance which pervades his oeuvre with the concept of 'dialogism' as a mechanism for meaning construction based on the constant socio-ideological tension between different signs in a particular system. This paper does not take a purely theoretical approach, however, but aims to apply the aforementioned concepts to the analysis of key moments in Farocki's work and, more concretely, to his use of montage as a self-reflexive approach to the study of images.

Key words

Dialogism; Harun Farocki; Soft Montage; Visual Critique; Mikhail Bakhtin.

Author

David Montero Sánchez (b. Seville, 1977) is a postdoctoral researcher at the University of Seville. He has published several articles and books on non-fiction filmmaking and visual culture, such as *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (Peter Lang, 2012). He is a member of the Interdisciplinary Group on Communication, Politics and Social Change (COMPOLITICAS). Contact: davidmontero@us.es.

Article reference

MONTERO SÁNCHEZ, David (2016). Commenting upon images with images. Dialogic-visual critique in the films of Harun Farocki. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 191-201.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com



Actividades

■ Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)

Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
 - Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró
- Ciclos de temática científica

■ *Nits de cinema al claustre de La Nau*, en julio a las 22:00

Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

■ La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajés

En noviembre en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:

auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN. EL CINE DE PROPAGANDA NORCOREANO

ADRIÁN TOMÁS SAMIT

«Entonces surgió la idea de encauzar el cinematógrafo hacia la ardorosa lucha con la legión de elementos malvados que se levantaron como muro de protesta contra la reestructuración inaudita del Nuevo Mundo»

ALEKSANDER MEDVEDKIN (1973)

LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN

Tras subyugar al cacique que ha sometido a su familia a lo largo de seis años y así poder reunirse con sus hermanas, Chol Yeong se dirige a los aldeanos y proclama:

—Ustedes no saben porque estamos viviendo en lágrimas amargas. Es porque hemos perdido nuestro país, y los japoneses, el terrateniente Pae y otros hechos nos están provocando a los coreanos unos tiempos difíciles. Esta es la tragedia de una nación sin Estado. Aldeanos, con el fin de deshacernos de este pesar y de esta agonía, debemos restaurar nuestro país y construir una nueva sociedad sin patrones ni capitalistas. Para vestir, alimentar y educar a estos pobres niños, debemos estar todos unidos y hacer la revolución. Deben ayudar al Ejército de Restauración de Corea. Las flores rojas de la revolución han florecido. He visto las semillas de la flor de la revolución. ¿Deben ayudar al Partido, verdad? —Verdad.

El discurso de Chol Yeong va dirigido al pueblo. Pero no al representado dentro de la ficción de *Kotpanum chonio*¹ y ² [La chica de las flores] (Ik-kyu Choe y Hak Pak, 1972), sino al espectador norcoreano. El film, que en este momento excluye la melodramática música que había acompañado a toda la historia, hilvana una serie de planos que generan un discurso empático para con el público y le hacen sentirse partícipe de esa revolución:

Chol Yeong comienza a hablar mientras abraza a sus dos hermanas. Un *travelling* va cerrando el encuadre a un primer plano de ella al tiempo que su mirada se ve emplazada hacia la posición del espectador, casi mirando a cámara. Cuando llega al momento de «esta es la tragedia de una nación sin Estado», esta se simboliza mostrando el rostro de la hermana mayor, Koppun, la protagonista del film, con los ojos llorosos y volviendo su mirada a un fuera de campo en el que busca el futuro. Chol Yeong se dirige entonces al pueblo y el corte muestra a la masa, portadora de antorchas,

Figuras 1 y 2. Encadenamiento de planos durante el discurso de Chol Yeong.



acercándose a la figura del orador en el centro del encuadre, elevado con respecto al resto y nítidamente iluminado. Una panorámica retrata a los aldeanos, deteniéndose en quien anteriormente ha salvado a la hermana pequeña de morir helada en el monte. Este asiente y esboza una sonrisa al escuchar «debemos restaurar nuestro país y construir una nueva sociedad sin patrones ni capitalistas». Un plano medio de Chol Yeong en el que mira más directamente hacia el objetivo: «Para vestir, alimentar y educar a estos pobres niños debemos estar todos unidos y hacer la revolución». Plano de conjunto de los pobres niños de la aldea y, cuando está terminando la frase, corte nuevamente a la población rodeándole. Tras la pregunta del nuevo líder, los aldeanos asienten y alzan su puño en alto. Por último, volvemos al primer plano de Koppun, acompañado por su *leit motiv* musical *in crescendo*, con una iluminación centripeta que acentúa su rostro esperanzador, mirando nuevamente a un fuera de campo idealista que recibirá en su contraplano varias ramas recién florecidas, creando así ese símbolo de la revolución.

De esta manera, lo que había comenzado como un profundo melodrama familiar termina desvelando sus intenciones propagandísticas y otorgando una simbología revolucionaria a un elemento, las flores, que se ha ido cargando de significados a lo largo del film. Pues en la propaganda «subyace [...] la idea de que lo visual asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores» (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 14).

BREVE CRONOLOGÍA Y EVOLUCIÓN DEL CINE PROPAGANDÍSTICO (1925-1976)

Richard A. Nelson define la propaganda «como una forma intencional y sistemática de persuasión con fines ideológicos, políticos o comerciales, con el intento de influir en las emociones, actitudes, opiniones y acciones de los grupos de desti-

natarios específicos» (NELSON, 1996: 38), es decir, sugestionar al espectador su pertenencia a una colectividad. Acotando sobre sus usos, Llorenç Esteve sintetiza los más destacados: «el sacrificio como idea generadora de moral, el enemigo como eje motivador de la lucha y la justificación de un modelo político-social e ideológico como legitimador» (ESTEVE, 1998: 249).

Si establecemos una línea cronológica con ejemplos paradigmáticos encontraremos que, pese a diferencias ideológicas, técnicas o narrativas, todo film de propaganda cumple con dichas premisas. Ya en la Primera Guerra Mundial se utilizó el cine como medio propagandístico en películas como *The Battle of the Somme* [La batalla de Somme] (Geoffrey Malins y John McDowell, 1916), un documental que muestra los días previos y el comienzo de dicha batalla, o *The Bond* (1918) de un siempre militante Charles Chaplin, en el que mediante *sketches* nos habla del bono emitido por el gobierno de Estados Unidos para la financiación de la Gran Guerra. Posterior al primer conflicto bélico internacional, en la recién creada Unión Soviética surge un nuevo modelo de representación: el cine constructivista, con la figura de Sergei M. Eisenstein a la cabeza: *La huelga* (Stachka, 1925), *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) y *Octubre* (*Oktiabr*, 1928). Este género cinematográfico tomó su primer gran impulso dentro del comunismo y fue recogido y moldeado por el socialismo republicano de la España de la Guerra Civil y por el nacionalsocialismo alemán, que gobierna desde 1933 y tiene en *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) el patrón de cine de propaganda prebélico. Durante la Guerra Civil Española (1936-1939), con *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) el género se asienta en los postulados por los que hoy lo identificamos habitualmente: un cine producido durante y en contacto con un conflicto bélico y que, «como la guerra misma contra los sublevados, debía ser también un instrumento para la revolución social» (SALA, 1931: 40). Las contradicciones dentro del

EL EJEMPLO MÁS VISIBLE Y REPRESENTATIVO DE UN CINE PROPAGANDÍSTICO TOTALMENTE DIFERENTE A LOS ESTILOS PREDECESORES

mismo bando y la falta de centralización provoca que «en el cine de este periodo, la ilusión superó casi siempre a la preparación, la precipitación a la reflexión, los palos de ciego a la lúcida búsqueda» (SALA, 1931: 43). Las ideas propagandistas del socialismo republicano español se convierten en el caldo de cultivo de la expansión del imperialismo capitalista, pero ahora con más organización, unidad y mejor técnica. Así, el cine norteamericano elaborará una trabajada filmografía junto a sus aliados (especialmente los británicos), que a lo largo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) generarán toda una serie de símbolos: la carta de *An Airman's Letter to His Mother* [Carta de un aviador a su madre] (Michael Powell, 1941), por ejemplo; demonizarán al enemigo: *Know Your Enemy: Japan* [Conoce a tu enemigo: Japón] (Frank Capra y Joris Ivens, 1945); al mismo tiempo que se ensalza el sacrificio de la lucha: *The Purple Heart* [El corazón púrpura] (Lewis Milestone, 1944).

El material de archivo será hasta este momento el recurso más popular pero, una vez terminada la guerra, el cine de propaganda va tomando un nuevo rumbo. En la primera escaramuza anti-comunista, durante la Guerra de Corea (1950-1953), EE. UU. filma impresionantes películas junto a sus soldados, mostrando nuevamente su sacrificio y el (presunto) beneficio que ofrecen a los civiles. Podemos apreciarlo en el film de John Ford *This is Korea* [Esto es Corea] (1951). Pero cuando la batalla pasa a Vietnam la propaganda se vuelve en contra, y una nueva vertiente cinematográfica más radical y experimental fomenta la crítica, el pensamiento y la revolución desde la clase proletaria y desde un nuevo cine cuya

narración predilecta es el ensayo. Representativos son *In the Year of the Pig* [En el año del cerdo] (Emile de Antonio, 1968) y los films de Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov (GDV), como *Le vent d'est* [El viento del este] (1970) o *Lotte in Italia* [Luchas en Italia] (1971). El estilo, que rinde homenaje al cine-ojo de Vertov, pero que encuentra su máxima definición en la idea del cine-tren de Medvedkin —«Revelaríamos sin temor las causas de los fracasos, los escándalos; elevaríamos a la pantalla a los “Perturbadores nocivos” y les presentaríamos nuestras exigencias fundamentadas; no cesaríamos hasta que se produjera una reforma y los malvados quedasen desarmados» (MEDVEDKIN, 197: 4)— fracasa y el grupo realiza su último film-ensayo en 1976.

En este punto de la línea cronológica, se estrena nuestro film de análisis *La chica de las flores* (1972), la película norcoreana más exitosa de la historia, tanto dentro como fuera de sus fronteras, que llega a ganar ese mismo año el premio especial del jurado en el festival de Karlovy Vary (ubicado en la, en aquel momento, República Socialista Checa), pero que es bloqueada hasta día de hoy en el país vecino, la República de Corea (RDC), considerada propaganda comunista y símbolo del enemigo. El film fue de tal importancia que, todavía, «sigue presente en la iconografía del país por medio de imágenes en billetes de la moneda de Corea, murales, cuadros, etc.» (FERNÁNDEZ MUNÁRRIZ, 2012). Encontramos en ella, pues, el ejemplo más visible y representativo (dentro del hermetismo y

Figura 3. Billeto norcoreano que incluye tres momentos significativos del film.



la escasa producción del país) de un cine propagandístico totalmente diferente a los estilos predecesores y que se vale del género para lograr una mayor identificación y calado en el espectador.

LA CHICA DE LAS FLORES. CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO

De entrada, *La chica de las flores* es una adaptación de la ópera homónima ideada por Kim Il-seong, fundador de la República Popular Democrática de Corea (RPDC), mientras se encontraba en prisión durante la ocupación japonesa del país (1910-1945), tal y como recoge en sus memorias:

Hubo un tiempo durante el movimiento de independencia de nuestro país en el que llevamos a cabo nuestra visión de construir un “concepto de pueblo ideal”. En ese momento, adoptamos a los estudiantes coreanos en Jilin [lugar en el que se encuentra encarcelado] para enseñar a la gente del pueblo a cantar una gran variedad de canciones revolucionarias. [...] Al terminar el guión, la producción de la ópera comenzó, y se puso en escena en el salón de la escuela Samseong en el decimotercer aniversario de la Revolución de Octubre. Durante muchos años después de la liberación no se volvió a realizar la ópera hasta que fue mejorada y adaptada para el cine, y re-escrita como una novela, bajo la dirección del Secretario de Organización (Kim Jong-il), publicada a principios de 1970 (KIM, 1992).

Por lo tanto, tenemos que tener en cuenta dos periodos históricos a la hora de enmarcar el film. En primer lugar, su año de producción: 1972. Los años previos trajeron consigo un gran crecimiento de la renta nacional del país debido a la finalización del Plan Septenal (1961-1967), «aumentado de un 25% (1956) a un 65% (1969)» (KIM y SHIN, 2010: 310). La nación se sentía orgullosa de su ideología y modo de vida, lo que supuso la redacción de la Constitución Socialista en el año 1972, por la que, «entre líneas, da confianza absoluta al Partido Laboral Joseon durante el proceso liderado por Kim Il-seong de construir una nación y por

los logros en su lucha contra los japoneses» (KIM y SHIN, 2010: 311). No hay que olvidar que EE. UU., junto a la RDC, sigue en guerra contra la RPDC, lo que justifica que desde el gobierno, pese a años sin conflicto armado, siga adoctrinando al pueblo. Fuera del país, Richard Nixon, que en noviembre volverá a ser elegido presidente de los EE. UU., ese mismo año visita China, lo que no es bien visto en la RPDC, que sufre presiones para formar parte del nuevo sistema económico-social que se estaba forjando, pero del que quiere proteger el Nuevo Mundo que ellos mismos están construyendo. Así pues, 1972 es un buen momento para hacer un film de propaganda que ensalce el espíritu *juche* (los propietarios únicos de la revolución y la construcción posterior son las masas) ideado por el líder de la nación en su Constitución.

1972 ES UN BUEN MOMENTO PARA HACER UN FILM DE PROPAGANDA QUE ENSALCE EL ESPÍRITU JUCHE (LOS PROPIETARIOS ÚNICOS DE LA REVOLUCIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN POSTERIOR SON LAS MASAS) IDEADO POR EL LÍDER DE LA NACIÓN EN SU CONSTITUCIÓN

Si retrocedemos a finales de los años veinte, cuando comienza la escritura de la ópera *Kotpanum chonio*, el país está sometido por los japoneses y los terratenientes: campos de trabajo, esclavos por herencia, condiciones laborales y de vida paupérrimas. En 1929 se intensifican los movimientos estudiantiles y se produce la huelga general de Wonsan. En 1931 Japón invade Manchuria, lo que lleva a coreanos y chinos a unir fuerzas para luchar por la región. Coreanos de diferentes ideologías van uniendo sus fuerzas y lentamente se inicia un proceso de sublevación que nunca llegará a expulsar a los nipones. En 1938 se organiza en China la Milicia Honrada de Joseon, y en 1940 el Ejército de Restauración de Corea (ERC) al que hace

referencia el film y que da cuenta de que la ópera fue terminada de escribir, tras un largo proceso, en plena Segunda Guerra Mundial (Japón entró en conflicto en 1941), y representada en 1947 tal como indica Kim Il-seong («en el decimotercer aniversario de la revolución de octubre»), cuando Corea ya es una nación independiente pero llena de conflictos internos debido a las diferencias ideológicas impuestas por los países libertadores. Por lo que, nuevamente, 1947 es el momento oportuno para lanzar un mensaje al pueblo sobre la idea del colectivo y la lucha contra el imperio japonés, en la ficción, y contra el imperio capitalista norteamericano en la realidad.

UN FILM DE PROPAGANDA DIFERENTE

El cine propagandístico ha pasado por muy diferentes etapas a lo largo de su historia, buscando siempre la forma más efectiva de hacer llegar su mensaje. Desde el lado revolucionario, bien sea socialista o comunista, solo logró tener éxito con el cine constructivista soviético. D. W. Griffith había consolidado el conocido Modo de Representación Institucional (MRI) (BURCH, 1968) y el cine norteamericano se servía de una efectista narración que, en ocasiones, se alejaba de la propaganda directa para entrar dentro del género cinematográfico, especialmente el melodrama, y manipular de manera indirecta al espectador. Dos largometrajes clave en este sentido son *Sangre, sudor y lágrimas* (In Which We Serve, David Lean y Noël Coward,

1942) y *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives, William Wyler, 1946).

La RPDC recibirá la herencia del cine comunista pero, consciente del poder que el MRI tiene a la hora de lograr la identificación con el espectador a través del drama, decidirá realizar un cine híbrido en el que, para combatir al enemigo, utilizará sus mismas armas. Podemos apreciar en *La chica de las flores* una intensa paleta de colores y un juego de luces y sombras recogido del cine de Douglas Sirk, que cuenta en su haber con la reconocida *Tiempo de amar, tiempo de morir* (A Time to Love and a Time to Die, 1958), seña del melodrama bélico y probablemente analizado por la resistencia comunista.

El montaje narrativo está, pues, por encima del montaje alegórico-poético de las propuestas constructivistas, que siguen estando presentes en elementos como el uso de las flores en primer plano cada vez que se quiere enfatizar una nueva esperanza o la idea de continuar con la lucha para alcanzar la libertad, llegando finalmente a ser el símbolo de la revolución. O las imágenes del romper de las olas contra el acantilado cuando, en el campo de trabajo, le confiesan a Koppun que su hermano ha muerto.

El film es una adaptación de una obra operística a la cual, para lograr un mayor realismo, se le han suprimido los bailes pero no las canciones. El componente musical es importante en toda representación de la revolución, erigiéndose así un arma de convencimiento ideológico y lucha moral.

Figuras 4 y 5. El juego de luces y sombras y la paleta de colores saturados acercan el film al melodrama bélico de los años cincuenta, dando cuenta del estancamiento audiovisual de la industria norcoreana.





Figuras 6, 7, 8 y 9. La presencia de las flores y el montaje poético usado para sus primeros planos las convierten en el símbolo de la revolución y la liberación.

El cine de Miklós Jancsó es un referente a la hora de componer un musical revolucionario; *Csillagosok, katonák* [El Rojo y el Blanco] (1968) y *Még kér a nép* [Salmo rojo] (1972) tuvieron notable éxito y su presencia palpita en las imágenes de *La chica*

de las flores. Además, la sociedad coreana es una cultura donde el relato oral musicalizado, es decir, el cancionero popular, tiene una fuerte raigambre. Así, la película incorpora una serie de canciones pop-folk que van narrando la historia de Koppun y el sentimiento de patria, lucha y libertad necesario para sobrevivir a todo drama. Como ejemplo, podemos escuchar durante el *leit motiv* de Koppun que abre el film: «Compra flores, flores rojas, bellas y llenas de fragancia. Flores que he hecho crecer con devoción para adquirir la medicina para mi madre enferma. Compra flores, flores rojas».

De esta manera, el film nos ofrece una *rara avis* dentro del cine de propaganda, un modelo único que bebe tanto del cine melodramático norteamericano como del musical, así como de ideas constructivistas. Se rehúye del documental y del metraje encontrado, herramientas potenciales del género. No ensalza a un líder o personaje carismático de su movimiento, como pudiera ser Hitler en el film de Riefenstahl; pero tampoco ofrece una visión del pueblo como colectivo, sino que delega el peso de la narración principal en un personaje representativo del mismo, al que se le da un mínimo diálogo, pues su actitud es principalmente la de observador de los hechos, y se le exige una representación, con lo que se aleja de dar la palabra al proletariado o teorizar la lucha de clases, como intentaba el GDV. También debemos tener en cuenta la calidad de dicha producción, realizada con grandes medios y pensada para ser lo que podríamos llamar un *blockbuster* dentro de las fronteras de la RPDC, algo muy alejado del cine republicano durante la Guerra Civil Española y del cine minoritario y marginal del GDV. Al mismo tiempo que se aleja de poner rostro al enemigo como pudiera hacer el cine norteamericano, convirtiéndolo en una idea, la del poder en la sombra, capaz de manejar a los propios ciudadanos coreanos, esto es, al terrateniente y su esposa en el film. Para todo ello, el pueblo necesita un líder de la revolución capaz de ver, de lanzar un claro mensaje contra



Figura 10. Las canciones introducen y/o resumen acciones o secuencias en las que se quiere enfatizar el componente propagandístico del film.

el enemigo y de fomentar la idea de colectivo, siendo Choel Yeong, *deus ex machina* al final de la película, dicho representante. Para lograr esto, el film trabaja las tres claves simbólicas que apuntábamos anteriormente.

EL SACRIFICIO COMO IDEA GENERADORA DE MORAL

Dentro de la vertiente cinematográfica constructivista, el film está más cerca de *La madre* (Mat, Vsevolod Pudovkin, 1926) que de los postulados de Eisenstein, pues encaja mejor con la intención melodramática-propagandística que se busca, ejemplificada a través del sacrificio familiar arraigado en la cultura coreana, poseedora del concepto de *ajumma* por el cual las madres sienten una

Figura 11. La madre de Koppun, representación de la Corea reprimida y mártir.



obligación indeleble para proteger a sus hijos ante cualquier circunstancia. Así, la madre de Koppun, que muere intentando saldar la deuda familiar heredada para que sus hijas no deban trabajar para el terrateniente simpatizante de los japoneses, se convierte en una mártir. Pero toda su familia será emblema de dicho sacrificio.

La familia de Koppun representa a Corea y a su historia. Su madre es la Corea sometida al dominio japonés. Ya desde el comienzo se enfatiza su condición de esclava mostrando un primer plano de las cadenas y polea de un pozo del que está sacando agua; destaca el sonido de los hierros y la música es más grave. La cámara recorre la cadena hasta mostrar las manos que tiran de ella, arrastrando todo el peso de la opresión y la herencia recibida. Koppun y su ciega hermana pequeña representan la Corea dividida del año de producción del film: Koppun, una Corea del Norte que lucha, que se esfuerza, que se sacrifica vendiendo esas flores (de la revolución) para que su madre (la antigua Corea) siga viviendo y, por consiguiente, el espíritu de una nación, que ha sido estigmatizado por los nipones, vuelva a resurgir; la hermana pequeña, Sun Hui, es la Corea del Sur ciega por culpa del enemigo en casa, los Estados Unidos: en un *flashback* (herramienta que se utiliza de manera plenamente significativa para hablarnos del pasado) vemos cómo la mujer del terrateniente, en un acto de violencia hasta cierto punto inconsciente, le vuelca un

Figura 12. Koppun, la Corea comunista que ensalza los valores de lucha y sacrificio, intentando vender flores para salvar a su madre.





Figura 13. Sun Hui, la Corea sometida al capitalismo americano, ciega al sacrificio norcoreano en la lucha por mantener los valores del pasado.

caldero con agua hirviendo a Sun Hui en los ojos, lo que provoca su ceguera. Más adelante, cuando Koppun vaya en busca de su hermano, Sun Hui huirá al monte y estará a punto de morir, pero un buen samaritano, el abuelo del poblado (con todo lo que ello implica) la salvará y la tendrá en su cuidado hasta que llegue el hermano mayor, Chol Yeong. Este representa, pues, la Corea (del Norte) revolucionaria que se alzarán contra el invasor: lo hizo Chol Yeong cuando los terratenientes dejaron ciega a Sun Hui y pegaron a su madre, siendo por esto enviado a un campo de trabajo del que se escapa a los cuatro años. Y lo volverá a hacer para salvar a ambas hermanas (las dos Coreas) y lograr la unidad familiar, o una Corea unida.

EL ENEMIGO COMO EJE MOTIVADOR DE LA LUCHA

Como se ha comentado, el invasor japonés no aparece en el film, pero no por ello las referencias al mismo y al mal causado se dejan de lado. En primer lugar, se prefiere enfatizar el hecho de que el enemigo es tan grande como irrepresentable, es casi una lucha contra una ideología malvada y destructora de toda igualdad social, que solo acepta a aquellos que le son proclives y que puede utilizar. Esto es personificado en el film por los patrones, o sencillamente los dueños, de la familia de Koppun.



Figura 14. Los demonios en la conciencia de la mujer del terrateniente después de años de maltrato a la familia de Koppun.

La película siempre tiene en cuenta la división de Corea por lo que, el no mostrar al japonés como rival a batir, también está provocando que el discurso recaiga sobre los EE. UU., el imperio que en 1972 está sometiendo a la unidad de Corea. Así pues, el enemigo también es un virus que ha afectado a la propia nación, a los surcoreanos, y que les remuerde la conciencia, como ejemplifica la mujer del terrateniente a la que, mediante el uso del *collage*, acompañado en la banda sonora por el eco del llanto de Sun Hui, se le aparecen los recuerdos del pasado, las vejaciones a la familia de Koppun que han hecho que esos santos que les pintaban los japoneses (y ahora los americanos) demonios se hayan tenido que volver.

También las canciones enfatizan estos hechos. Podemos escuchar letras como: «Cuando no tenemos país...» o «Sin país, sin dinero no hay manera de vivir». Al igual que los diálogos: «¿Cuándo llegará esta pena a su final?», en boca de los pobres aldeanos; o «Si no pagas tus deudas hoy, vendo a tu hija a un pub», amenaza el patrón. Y cuando la narración llega al campo de trabajo se nos descubren los horrores de la invasión: prisioneros con grilletes en caderas, muñecas y tobillos, y mujeres con bebés en brazos esperando en la puerta a su marido desde hace quince años. Dos elementos simbolizan el duro sometimiento: el primer plano sobre los grilletes y el llanto de bebé acaparando toda la banda sonora.

LA JUSTIFICACIÓN DE UN MODELO POLÍTICO-SOCIAL E IDEOLÓGICO COMO LEGITIMADOR

La chica de las flores nos habla de que el trabajo, el respeto y la ayuda al prójimo son los valores sobre los que se debe erigir una sociedad, pero que dicha igualdad siempre estará sometida a los intereses de alguien con mayor poder, y que la única forma de combatirlo es mediante la fuerza del colectivo. Para decir esto y que cale en el espectador, el cine coreano de propaganda, en una época que ya tiene la televisión para lanzar proclamas directas y acercarse a la realidad, prefiere hacer uso de una narración aristotélica con presentación, nudo y desenlace. En el primer acto se nos presenta a Koppun y su conflicto (vender flores para sanar a su madre), se nos muestra al antagonista y su crudeza, y se ponen en marcha una serie de acciones para el desarrollo del conflicto. En el segundo acto el cumplimiento del deseo se irá complicando y la trama se volverá más densa: conseguirá la medicina, pero llegará tarde para salvar a la madre. Solas Koppun y Sun Hui, la mayor decide ir en busca de su hermano, que resulta estar fallecido. Ambas niñas terminan al borde de la muerte. Pero, en la resolución del conflicto, el hermano aparece y las salva a ellas y al pueblo.

Hay una línea narrativa continuista, con un drama *in crescendo* y sus respectivos clímax, que solo se rompe con la intervención de una voz narradora masculina, de un meganarrador extradiegético que, a mitad del drama, lo resume y nos pone en la situación que vive internamente Koppun tras perder a su madre. Y al final trae a escena a Chol Yeong y nos explica el por qué de su ausencia a lo largo de estos años. Una voz narradora que pretende clarificar y llenar huecos para que la película quede bien cerrada en su historia y en sus interpretaciones. Cuenta de ello da el elemento de las flores, que hacen del film una estructura circular: al comienzo Koppun no logra vender ninguna flor, pero al final se las quitarán de las manos. Es

decir, la miseria de los sometidos y el triunfo de la revolución; las flores como el florecimiento, valga la redundancia, de la lucha contra el imperio.

Pero si el film tiene tal fuerza de convencimiento es por la manipulación *hitchcockiana* a la que está sometido el público, pues a lo largo de toda la trama se está generando suspense y ocultando información. Un *flashback* (el único, hilado mediante fundido y con un tratamiento del color todavía más saturado que se irá diluyendo) muestra lo feliz que era Koppun junto a su hermano y cómo le arrestaron. No se dice qué pasó con él, pero se nos hace suponer que ha muerto, como comentan varios personajes. Al igual que cuando Koppun desaparece de la trama y el peso de la narración recae sobre Sun Hui, haciéndonos pensar que la hermana mayor también ha muerto. Pero cuando esta aparece hemos dejado a Sun Hui perdida en el monte en pleno invierno, y los habitantes del pueblo le confiesan a Koppun las dudas acerca de si su hermana sigue con vida. Cuando al final toda la familia se reúne, excepto la madre que quedará como mártir, el goce de cerrar huecos y el

Figuras 15 Y 16. Las flores como marca cronológica del paso de la opresión a la revolución.



happy end tan buscado a base de llevar el drama a sus extremos provocan un sensación de alivio y esperanza en el espectador.

En conclusión y recapitulando, el cine de propaganda que la RPDC propone, en la película de mayor importancia en su filmografía, es un largometraje que se basa en las herramientas narrativas y de puesta en escena del enemigo, además de recoger aquellas estrategias simbólicas propias del cine revolucionario, pero que prefiere la ficción melodramática al documental reaccionario. Y, pese al distanciamiento con otras variantes del cine propagandístico, sigue manteniendo las claves principales que encontramos en el género. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Debido a las múltiples circunstancias que afectan a la situación de la filmografía norcoreana, el único lugar en el que puede localizarse este film es en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qf9xu2nvRNE>. Por lo que pedimos disculpas, pues la calidad de las capturas no puede ser la que deseáramos para trabajar un texto con esta profundidad.
- 2 Sinopsis: La joven Koppun quiere sanar a su madre. Para ello vende flores. Tiene una hermana pequeña. Su hermano mayor, Chol Yeong, fue encarcelado hace seis años. Su madre fallece antes de recibir el medicamento. Koppun sale en busca de su hermano. Le dicen que ha muerto. Desesperada, Koppun desaparece. A la hermana pequeña también la harán desaparecer. Koppun volverá al pueblo y será sometida por el terrateniente. Aparece Chol Yeong, que encuentra a Sun Hui y salva a Koppun. La revolución ha llegado al pueblo.

REFERENCIAS

- BERNAYS, Edward (1928). *Propaganda*. Nueva York: Horage Liveright.
- BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- ESTEVE, Llorenç (1998). Cine y propaganda en las guerras del siglo XX. *Film-Historia*, 1, 249-279. Recuperado de <<http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/viewFile/229246/310956>>
- FERNÁNDEZ MUNÁRRIZ, Antonio (2012). *La chica de las flores*. Recuperado de <<http://antoniofernandezmunarizhabladedicine.blogspot.com.es/2012/07/la-chica-de-las-flores.html>>
- (2015). *La película "La chica de las flores" analizada al detalle*. Recuperado de <<http://antoniofernandezmunarizhabladedicine.blogspot.com.es>>
- FOWLER, Simon (2011). *Review: The Flower Girl*. Recuperado de <<http://northkoreanfilms.com/2011/11/06/review-the-flower-girl/>>
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shagrila Ediciones.
- KIM, Il-sung (1992). *With the Century*, Vol. 1. Pyeongyang: Foreign Languages Publishing House. Recuperado de <<http://www.korea-dpr.com/lib/202.pdf>>
- KIM, Yug-hun; SHIN, Yong-kyun (2010). *A Korean History for International Readers*. Seúl: Humanist Publishing Group Inc.
- MEDVEDKIN, Aleksander (1973). *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Córdoba: Siglo XXI Argentina Editores.
- NELSON, Richard (1996). *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States*. Nueva York: Greenwood.
- RICHMOND, Julia (2011). *Cine y propaganda: una relación encubierta*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- SALA, Ramón (1991). Cine republicano entre 1936 y 1939: pluralidad y propaganda. *Nosferatu. Revista de cine*, 7, 38-43. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bits-tream/handle/10251/40785/NOSFERATU_007_006.pdf?sequence=4>
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

LAS FLORES DE LA REVOLUCIÓN. EL CINE DE PROPAGANDA NORCOREANO

Resumen

El cine norcoreano es un gran desconocido debido a razones sociopolíticas. Poder visionar su filmografía es una tarea ardua, al igual que no hay una bibliografía que lo trabaje debidamente. Este ensayo se presenta como una primera aproximación a un cine particular, único y de gran interés analítico, cuyo género más popular es el cine de propaganda. Para ello se analiza su film más exitoso: *La chica de las flores* (Ik-kyu Choe y Hak Pak, 1972). Lo pondremos en común con la evolución de dicho cine y con aquellas herramientas que lo definen para comprobar cómo este género muta según la ideología y el periodo pero mantiene unas temáticas intercambiables. El cine de propaganda norcoreano es un híbrido que mezcla el melodrama con el adoctrinamiento y el manierismo norteamericano con el constructivismo soviético para seguir hablando del sacrificio moral, la perversidad del enemigo y la ideología como legitimadora de la revolución.

Palabras clave

Cine de propaganda; cine norcoreano; cine constructivista; melodrama; musical; narración aristotélica.

Autor

Adrián Tomás Samit (Castellón de la Plana, 1989), ha realizado el Master Internacional en Documental por la Escuela de Cine de Barcelona y estudiado el Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra. Es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I. Ha escrito en diferentes revistas especializadas y colabora en la sección de cine de Nomepieroniuana.net. Ha realizado diversos cortometrajes exhibidos en festivales y exposiciones. Actualmente vive en Corea del Sur, centrado en la realización. Contacto: atomsamit@gmail.com.

Referencia de este artículo

Tomás Samit, Adrián (2016). *Las flores de la revolución*. El cine de propaganda norcoreano. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 203-214.

THE FLOWERS OF THE REVOLUTION. THE NORTH KOREAN PROPAGANDA FILM

Abstract

North Korean cinema is a great unknown for socio-political reasons. Analysing North Korean films is a difficult task, particularly given the absence of existing literature on the country's film production. This essay constitutes a first approach to a particular, unique and interesting body of films, whose most popular genre is the propaganda film. To this end, an analysis is offered of its most successful film: *The Flower Girl* (Ik-kyu Choe and Hak Pak, 1972), making a comparison between the evolution of this kind of cinema and the techniques that define it to establish how this genre changes depending on the ideology and the period, while maintaining certain interchangeable themes. The North Korean propaganda film is a hybrid that mixes melodrama with indoctrination, and elements of American cinema with Soviet Constructivism, to pursue a discussion of moral sacrifice, the perversity of the enemy and ideology as the legitimiser of the revolution.

Key words

Propaganda Film; North Korean Cinema; Constructivist Cinema; Melodrama; Musical; Aristotelian Narrative.

Author

Adrián Tomás Samit (Castellón de la Plana, 1989), he has completed the Master in International Documentary in Escuela de Cine de Barcelona and studied the Master in Contemporary Film and Audiovisual Studies in Universitat Pompeu Fabra. He holds a degree in Communication Studies from the Universitat Jaume I. He has written for various specialized magazines and collaborates in the film section of Nomepieroniuana.net. He has directed documentary short films included in festivals and exhibitions. Currently, he is living in South Korea focused on his career as filmmaker. Contact: atomsamit@gmail.com.

Article reference

Tomás Samit, Adrián (2016). *The Flowers of the Revolution*. The Northcorean Propaganda Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 203-214.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

I. Recepción y aceptación de originales

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinares o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web www.revistaatalante.com. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

1. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, bibliografía y textos complementarios).
2. Encuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del texto sin utilizar la herramienta automática de los proce-

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

I. Receipt and approval of original papers

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), always as an RTF file using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files. There are two periods for the call for papers along the year: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

2. Publishing guidelines

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers on the website www.revistaatalante.com.

1. The length of original papers may vary between 5000 and 7000 words (including notes, references and complementary texts).
2. Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using the au-

sadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente (¹); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.

3. Los textos se acompañarán de
 - Un abstract o resumen de 120-150 palabras;
 - De 5 a 8 palabras clave;
 - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras, en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).
4. Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.
5. En el caso de que el equipo de *L'Atalante* decida publicar el número en el que aparecerá un determinado artículo en edición bilingüe, el autor del texto deberá proporcionar la traducción y asumir los costes que se deriven de la revisión del texto (en ciertos casos se podrá aplicar una cuota cero para estudiantes e investigadores en paro que acrediten dicha situación).
6. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
7. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... "... '...' ...»
8. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
9. Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citación Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(S), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.
10. El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 4-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se llevará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes

tomático de procesamiento de palabras. Estas notas deben ser señaladas con un superíndice en su correspondiente lugar (¹); al final del texto, bajo el encabezado Notas, la correspondiente explicación para cada nota debe ser escrita después del número vinculado a ella, en Times New Roman con un tamaño de 9 puntos.

3. Textos must come with
 - An abstract around 120-150 words long;
 - 5 to 8 key words;
 - A curricular note of each author of around 60-80 words, where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).
4. Original papers may be sent in Spanish and/or English.
5. If it is decided that the manuscript is to be published in a bilingual issue, the author will provide the translation and cover the costs derived from proofreading (in some cases, such as students and unemployed scholars who prove their situation, this cost will be zero).
6. Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.
7. For textual quotations, American and British quotation marks must be used in the following order: "...'"..."
8. The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).
9. Harvard citation system [(SURNAME, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [SURNAME(S), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.
10. Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 4 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article

y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.

11. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

and/or the caption. The author of the article who wants to reproduce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

11. *L'Atalante* does not offer any compensation for the published articles.

shangrila textos aparte

un espacio fuera de cuadro



*Sólo los ladrones, los espías,
los amantes, los diplomáticos
y todos los esclavos conocen
los recursos y los deleites de
la mirada.*

Balzac

Sin título, Chris Marker, 1957

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

www.shangrilaediciones.com

EDITA



COLABORA



Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació
i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Aula de Cinema · Vicerektorat de Cultura,
Igualtat i Planificació

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la
Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació



Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials

