

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 haciendo 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 Niclaussé* (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 maternales, 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 vienés —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 Croisiere 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 signatura.
- 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 cinéma*, 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*. Paris: 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). Paris: 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*. Paris: 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
