

EL RETORNO, DE CARTIER BRESSON, O ALGO NO CUADRA EN ESTA FOTOGRAFÍA

Stuart Liebman

La conocida teoría de Henri Cartier-Bresson de su práctica fotográfica —etiquetada con la gastada expresión de *instante decisivo*— propone la imagen como construcción espacial geométrica en la que gestos, personas y narrativa se combinan en una unidad mínima de tiempo, virtualmente sin extensión temporal. En la superficie plana de una fotografía, todos los elementos pictóricos —formas, espacios, tonos, posturas, miradas, conductas— convergen en una estructura absorbente para expresar e iluminar el alma crucial de un suceso. La elocuente imagen indicial suspende el *antes* y el *después* del tiempo histórico en un presente continuo. Sin embargo, la historia continúa persiguiendo a la imagen desde fuera de sus márgenes. La interacción triangular entre el fotógrafo, el mundo y el espectador se completa cuando este último percibe la impresión de un vistazo, en un segundo de reconocimiento existente casi fuera del tiempo¹.

Según esta concepción, el despliegue de la configuración plástica de espacios y cuerpos en el tiempo, para formar una anécdota, solo puede producirse en una pérdida del estado de equilibrio tenso pero grácil que es el instante decisivo. Esa es precisamente la deducción que a menudo se encuentra en los comentarios de los epígonos del gran fotógrafo, quienes, desgraciadamente, la usan como criterio para menospreciar la talla de las películas que Cartier-Bresson realizó. Tomemos, por ejemplo, las observaciones de Pierre Assouline, el principal biógrafo de Cartier-Bresson, cuando injustamente compara una escena que los cámaras del fotógrafo francés filmaron en Dessau, Alemania, para *El retorno* (Le Retour), de 1945, con la fotografía que el mismo maestro captó mientras la acción tenía lugar. Lo que acontece es lo siguiente: una colaboracionista es interrogada en un campamento de desplazados, mientras

una gran multitud de ex prisioneros observa. Una mujer —probablemente, una antigua víctima— escucha con resentimiento; de pronto, monta en cólera mientras los espectadores observan en silencio. Cartier-Bresson atrapó el momento de máxima intensidad con su Leica, mientras sus compañeros filmaban la escena, a la vez que el drama aumentaba y finalmente estallaba, desde unos pocos puntos de vista durante varios minutos. Assouline (2005: 137-8) indica que la fotografía:

«Para empezar, es llamativa por su composición, magníficamente estructurada por una diagonal invisible que parte de la gélida expresión del interrogador, abajo a la derecha, pasando por la furtiva mirada de la sospechosa en el centro, hasta la postura acusadora de la prisionera, arriba a la izquierda. Luego está la violencia que salta desde la imagen. Toda la imagen posee una claridad absoluta, con cada figura rígida en su postura, lo cual acentúa el movimiento del brazo de la mujer vengadora. Por último, destacan las expresiones de la gente en sí: la mueca de la vengadora; la instintiva autoprotección de aquella a la que atacan; la mezcla de alegría, miedo e indiferencia de la multitud. Todo esto pasa demasiado rápido en una película para verlo como es debido, mientras que una fotografía lo congela para siempre [...]. Ambas formas pueden apenas ser comparadas...»²

La fama de la poderosa fotografía de este arrebatador momento de Cartier es merecida. Sin embargo, no es necesario ver la película a la que Assouline se refiere tan sumariamente para darse cuenta de que éste no realiza ni el más ligero esfuerzo en describir esta escena o cómo funcionan las distintas tomas en contexto. Entonces, ¿por qué esas críticas despectivas sin argumentar y la despreocupada afirmación de que ambas versiones no se pueden comparar? Además, es increíblemente impreciso en lo referente a los complejos objetivos que persigue la película, y las circunstancias en las que fue concebida y producida se dejan al margen de manera inexplicable. Asombrosamente, a pesar de que Cartier-Bresson trabajó con di-

ligencia en *El retorno* durante más de seis meses, Assouline llega incluso más lejos al afirmar que al fotógrafo le era indiferente cómo se filmaba y estructuraba su película. «Al tener un equipo de técnicos a su disposición —observa Assouline (2005: 138)—, dejaba que ellos llevaran a cabo sus instrucciones, lo que le daba la libertad de tomar sus fotografías.» Su despreocupado rechazo deja sin investigar la historia de la película, su importancia como documento histórico y obra de arte por derecho propio³, el compromiso del fotógrafo con

Dieciocho meses más tarde, después de haber reanudado clandestinamente su trabajo de fotógrafo, París fue liberada a finales de agosto. Presente durante las agitadas celebraciones, Cartier-Bresson se ofreció a acompañar a las tropas aliadas mientras se adentraban en las fronteras del fracasado Reich, y su propuesta fue aceptada. El 2 de septiembre de 1944, se le reconoció como miembro del Mouvement National des Prisonniers et Deportés. El 8 de septiembre, recibió la autorización del Syndicat des Techniciens de la Production Cinéma-

Cartier-Bresson atrapó el momento de máxima intensidad con su Leica, mientras sus compañeros filmaban la escena

su proyecto y, al fin, los problemas más importantes que impidieron su éxito cinematográfico. Con una explicación semejante a la de Assouline, nunca podrá llegarse al instante decisivo de juzgar este infravalorado y poco estudiado filme.

Se podría decir que la historia de *El retorno* comienza con la propia experiencia de Cartier-Bresson como prisionero de guerra durante un largo periodo. Apresado a finales de la primavera de 1940, escapó de un campo de trabajos forzados alemán en febrero de 1943.

tographique para trabajar en una película sobre los prisioneros liberados. El 12 de septiembre, el Director General del Ministère des Prisonniers, Deportés et Réfugiés (MPDR, en adelante) hizo pública la «Ordre de mission no. 56», la cual permitió al fotógrafo viajar sin obstáculos por los territorios liberados para que, así, pudiera tomar fotografías e imágenes en movimiento de prisioneros de guerra de vuelta a casa, trabajadores forzados y voluntarios, y deportados⁴. Ni Paillolle, el Director de la Seguridad Militar francesa, ni el Cuar-

Fotografía de Henri Cartier-Bresson, abril de 1945. Magnum Photos / Cortesía de Contacto Agencia de Fotografía



tel General del Comandante Supremo Aliado pusieron objeciones.

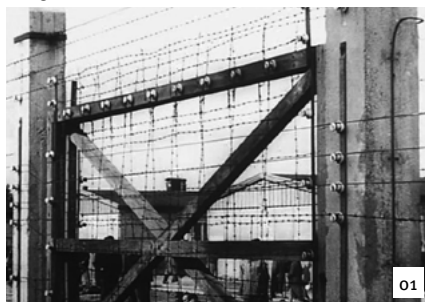
Esta veloz serie de aprobaciones tuvo indudable apoyo en el naciente deseo del gobierno francés de documentar sus esfuerzos para apoyar el regreso de millones de prisioneros franceses entre el caos, mientras los Aliados vencían a la Alemania nazi. La reincorporación de cautivos franceses de Alemania y Europa del Este, de hecho, constituía el centro de la lucha para reconstituir y reconciliar la nación. El sentimiento de urgencia era particularmente alto en el MPDR, dirigido por Henri Frenay, que trató de aplacar la ansiedad de cientos de miles de personas en Francia que esperaban el regreso de sus seres queridos desde Alemania y más allá⁵. Debido a la falta de recursos y personal, Frenay solicitó a Les Services Americains d'Information, una sección de la Oficina de Información Bélica, su apoyo para una película que transmitiera a

los hogares las iniciativas de la repatriación francesa. A Noma Ratner, un productor americano, se le designó para asegurar la financiación. Ésta llegaba evidentemente tarde, con lo cual, el comienzo del rodaje principal parecía retrasarse hasta al menos abril de 1945, después de que muchos de los campos occidentales hubiesen sido ya liberados y de que los prisioneros estuvieran ya marchando en torrente hacia Francia⁶. Este comienzo tardío alteró decisivamente el enfoque de la película, que se alejó del trato a los prisioneros en los campos para centrarse en las medidas del gobierno para llevarlos de vuelta a casa.

Dos americanos, el Capitán Krimsky y el Teniente Richard Banks, además de personal adicional, fueron contratados para ayudar a Cartier-Bresson. Los documentos disponibles que he podido consultar no dejan precisamente claro cuándo estos individuos se unieron

al equipo o qué papeles desempeñaron durante la producción⁷. Tampoco sabemos cuándo el periodista, poeta, miembro del Partido Comunista y ex prisionero Claude Roy fue contratado para escribir el guión. Sin embargo, en un comunicado que había publicado el 9 de septiembre de 1944, expresaba claramente sus sentimientos de mantener el espíritu del proyecto de Cartier-Bresson, así como el empuje del gobierno francés en las políticas que la película tenía intención de dramatizar. Roy apoyaba lo que él llamaba *el cine liberado*, que abandonaría su torre de marfil y la coacción sufrida durante la ocupación: «Lo que la libertad quizás nos dé sea [...] un cine de realidad [...] en el que podríamos encontrar la imagen de nuestras aventuras y desafíos, de nuestras luchas y alegrías» (en *Carrefour* 3, p. 4, ápuD LINDEPERG, 1997: 149). Ninguna lucha común o alegría potencial fue más apremiante que el garantizar el regreso

Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson



seguro de la cautividad de los hijos e hijas de Francia.

Sin duda alguna, las conversaciones preliminares sobre los temas y la forma de la película comenzaron incluso antes de recibir el dinero para la producción. Aunque Cartier-Bresson siempre insistió en ser completamente independiente, es probable que ciertas ideas emergieran a raíz de entrevistas con las agencias promotoras (DRAME, 2007: 50). El objetivo general era representar a los prisioneros y trabajadores forzados no como víctimas miserables, sino como héroes de vuelta. No obstante, es poco probable que ningún guión hubiera sido completado hasta que Cartier-Bresson editó una primera versión en el verano de 1945. La incapacidad para rodar la liberación de los campos debió de haber provocado la pronta determinación de esbozar las condiciones infames en las que los prisioneros habían vivido usando metraje recopilado de los campos liberados en abril y principios de mayo perteneciente a los Aliados⁸. Algunas de estas tomas ya habían aparecido en los noticiarios. Sin embargo, semejantes representaciones estuvieron cargadas de polémica y se tuvieron que tratar con delicadeza para no ofender la sensibilidad de las familias francesas que aún esperaban a sus seres queridos o que ya lidiaban con las consecuencias psicológicas y sociales de su regreso⁹. Las imágenes que Cartier-Bresson escogió —si bien fueron en su momento (y aún lo son) dolorosas de ver— eran, por lo tanto, de lo más anodino que había disponible¹⁰. La atmósfera inicialmente sombría de las primeras tomas [imágenes 1-5], no obstante, se disipaba rápidamente en la siguiente secuencia, procedente de las mismas fuentes, en la que los prisioneros de diferentes campos recibían efusivamente a sus liberadores [imágenes 6-7]. El ritmo emocional cambiaba de nuevo con tomas de figuras débiles y demacradas [imagen 8], pero éstas, a su vez, daban paso a imágenes de víctimas sonriendo estoicamente en camas de hospital mientras eran atendidos por médicos [imagen 9]¹¹. Esta primera sec-

ción de la película —que se divide en tres partes, con un total de treinta y dos minutos de duración— es la más breve, en torno a nueve minutos.

La segunda sección se abre con filas de prisioneros vagando confiadamente por caminos alemanes en su vuelta a casa. Fue ahí cuando el equipo de Cartier-Bresson intentó capturar de primera mano, en palabras de Roy, «la imagen de nuestras aventuras y desafíos». La mayoría de los prisioneros, sin embargo, estaban demasiado exhaustos físicamente como para completar el viaje; se veían obligados a descansar en emplazamientos improvisados en condiciones antihigiénicas que el narrador en *off*, insensiblemente, compara con campamentos gitanos. Se les ofrecía poca ayuda a los más débiles o enfermos. Es más, desde el punto de vista de los aliados, el regreso no controlado de los prisioneros creaba una crisis grave y potencialmente embarazosa: el caótico deambular de los ex prisioneros no solo ponía en peligro su salud, sino que amenazaba con la extensión de enfermedades, además de obstaculizar el movimiento de tropas y material de guerra hacia el frente. Por estas razones y por motivos de seguridad, los gobiernos necesitaban hacerse con el control del proceso de repatriación.

La sección central de *El retorno*, de aproximadamente diez minutos de duración, expone estos cruciales mensajes e insiste en la necesidad de precaución, prudencia y paciencia, explicando las razones de los retrasos que causaría la intervención del gobierno. Escenas clave en la película acentúan la sabiduría de decisiones como la creación de campamentos de desplazados y la implantación de estrictas políticas de cuarentena, consideradas esenciales para organizar formas más eficientes de transportar a los ex prisioneros en el caos extraordinario en el que estaba sumida Europa en la primavera de 1945. La magnitud de los problemas surgidos se hace evidente en el listado de los muchos millones de ex prisioneros —2,4 millones de rusos, 1,5 millones de polacos, 1,75 millones de baltos, 2,1 millo-

nes de franceses, etc.— que cruzaban el continente en su vuelta a casa. Precisaban atención médica, ser alimentados y desinfectados con DDT [imágenes 10-12]. Todos estos procesos requerían un compromiso enorme por parte del personal, que aprendía sobre la marcha, trabajadores de una nueva burocracia que inevitablemente ralentizó, incluso garantizándola, la seguridad del proceso de repatriación. Tal y como insiste el narrador en *off*, los campamentos y los procedimientos crearon un «*área en la que miles de personas redescubrieron la esperanza*».

Curiosamente, este mensaje tranquilizador va acompañado de dos secuencias que hacen hincapié en la necesidad de vigilancia de ex colaboracionistas desenmascarados y criminales mezclados con sus víctimas en la avalancha¹². La primera es la escena en el campo de deportados de Dessau antes descrita. La estructura editada de este suceso

Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson



Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson

se compone de ocho tomas en dos partes. Las cinco primeras constituyen la escena de la sala de justicia al aire libre, en la que se reúne a varios sospechosos en un plano general [imágenes 13-15]. A continuación, se escolta hacia la mesa a una mujer con un atuendo militar masculino [imágenes 16-17], en un plano medio. La cámara se desplaza a un ángulo más alto y, en la siguiente toma, se hace uso de un objetivo de mayor alcance para acercarse aún más a la acción. El encuadre del plano casi iguala la famosa imagen de Cartier-Bresson [imagen 18]. Una mujer con un vestido negro, vislumbrada al borde de la multitud en dos tomas anteriores, se acerca ahora a la sospechosa y, con la ira brillando en sus ojos, la golpea de repente [imágenes 19-21]. Entonces, se produce un corte a un plano largo de una apretada fila de testigos que observan atentamente. Las primeras dos tomas de la segunda sección [imágenes 22 y 23], de tres, se acercan a un varón sospechoso que está siendo interrogado, aunque sin violencia. Este plano también concluye con uno largo de una masa de espectadores [imagen 24]. El

violento desenlace está presente tanto en la fotografía como en la versión cinematográfica, aunque, a pesar de lo que afirma Assouline, de algún modo la secuencia fílmica me resulta aún más convincente que la instantánea. La sintaxis cinematográfica es francamente familiar, ya que avanza con paso medurado hasta el inesperado estallido de violencia. Con cada paso, la tensión crece, especialmente debido a que cada plano, como si se tratara de un *jump cut*, deja ver que la mujer de negro se ha acercado un paso más a la acusada. Asimismo, debido a la duración —si bien un poco breve— de la toma en la que golpea a la presunta criminal, el espectador —a pesar de lo que Assouline indique— puede ver, *en un instante de tiempo real*, cómo los ojos se le llenan de ira, luego liberada en un estallido¹³. El montaje es sofisticado y firme en su sutil desviación de la práctica estándar. Se alcanza un clímax dramático de manera cuidadosa, siendo la versión cinematográfica tan convincente como la famosa imagen de la escena tomada por Cartier-Bresson. Después de todo, una película no es simple-

mente una recopilación de fotogramas geoméricamente compuestos, ni debería serlo. Se trata de un arte temporal que construye hechos en una duración marcada por grados variables de tensión. El valor artístico de una película no disminuye, de ninguna manera, por la falta de composiciones geométricas precisas, es más, semejantes estrategias pueden restar valor a la frescura de los acontecimientos cogidos por sorpresa que tanto valoró y desarrolló Cartier-Bresson en su cine.

Como ya se ha indicado, se podría decir que muchas secuencias de *El retorno* continuamente crean y liberan tensiones originadas en sucesos supuestamente espontáneos cogidos al vuelo por los cámaras: la condición desesperada de algunos prisioneros da paso a celebraciones de júbilo por la llegada de sus liberadores; enfermedad y desesperación se esbozan y luego se superan; la marcha valiente de los prisioneros de vuelta da paso a su debilidad, entre otros ejemplos. Muchos de estos momentos se anticipan, amplifican o ironizan por medio de la inteligente banda sonora compuesta por Robert

Fotogramas de *El retorno*. / Cortesía de la Fondation Henry Cartier Bresson

Lannoy, también un ex prisionero de guerra francés¹⁴.

La tercera sección, de aproximadamente once minutos de duración, supone la cúspide emocional del filme y culmina con el jubiloso regreso de los cautivos a Francia. La *rappel à l'ordre* impuesta por las autoridades gubernamentales ha funcionado. Recuperados en los campamentos temporales, los miles de prisioneros —enfermos, lisiados o simplemente demacrados— regresan eficientemente en trenes y aviones, hacia el aeropuerto de Le Bourget y la estación de Orsay, donde masas de compatriotas los reciben entre vítores. No es insignificante que Cartier-Bresson incluyera un enorme retrato del general DeGaulle en una de las tomas en la que los veteranos se alistaban. La imagen de DeGaulle simbolizaba los ojos vigilantes del gobierno francés, mientras controlaba cumplidamente los procedimientos fundamentales mostrados con gran detalle. El clímax se reserva para el final, cuando nerviosos amigos y familiares aguardan para ver un atisbo de sus seres queridos mientras dejan la estación. Algunos formulan

tímidas preguntas que los repatriados responden evasivamente encogiéndose de hombros; sin embargo, expresiones estoicas o de cansancio dan pie a emociones desenfrenadas. Una madre afortunada estrecha a su hijo entre sus brazos; un hombre llora abrazando a su amigo; maridos, esposas y amantes estrechados, mejilla con mejilla. Estas tomas datan de principios de abril y son obra de Pierre Renoir, aunque cabe la posibilidad de que Cartier-Bresson pidiera específicamente a su amigo ciertos tipos de tomas con el final de la película ya en mente¹⁵. Al espectador se le deja con la sensación de un merecido y emocionante reencuentro entre individuos, conseguido por el Estado, que serviría como modelo para la reconciliación social nacional que el gobierno esperaba articular.

Entonces, ¿qué es lo que no cuadra en esta fotografía? Ciertamente, los defectos de la película poco tienen que ver con su diseño estético sutil y seguro; más bien, son conceptuales. En pocas palabras, Cartier-Bresson y sus colaboradores aceptaron demasiado rápido la estructura discursiva impuesta

por el gobierno francés del momento. Deseando detener la purga masiva de colaboracionistas y facilitar la reconciliación política, el gobierno fomentó considerablemente una explicación homogeneizada de las víctimas de la guerra. Preferían representaciones optimistas de los supervivientes como combatientes y héroes, lo cual era definitivamente cierto en el caso de muchos de los ex prisioneros de guerra y deportados políticos. Pero no se puede decir lo mismo de los miles de mujeres y niños etiquetados como *deportados raciales*, concretamente, los judíos, que recibieron un *tratamiento especial* en Auschwitz y otros campos. De hecho, ni la palabra *judío* ni los nombres Auschwitz, Birkenau y Treblinka, donde los judíos fueron asesinados en masa, se mencionaron jamás en los comentarios de Roy. La primera voz *over* que se escucha posee un tono que impresiona:

«Cada obra una prisión. Cada obrero un esclavo. Cada soldado un cómitre o un verdugo. Era Alemania antes. Un calabozo, una vasta prisión en el corazón de Europa, cuyas fronteras eran alambradas, hacia la que la Gestapo conducía a millo-

nes de víctimas. El Reich explotaba y hacía sufrir a 6.000.000 de prisioneros de guerra y a 15.000.000 de trabajadores forzados o enemigos del fascismo nazi. Deportados, condenados a la muerte larga de los campos o a la muerte trágica de la tortura, las cámaras de gas y los fusilamientos. No contentos con hacerles sufrir, los nazis les humillaban. Un atisbo de orgullo en la mirada o de rechazo en el pensamiento y su victoria se veía amenazada. Intentaban degradar las almas después de destruir los cuerpos, y si no lo conseguían: la muerte. Solo sobrevivió una décima parte de los deportados políticos.»¹⁶

La última afirmación es exagerada. Según observa Annette Wieviorka, 63.085 personas, incluyendo rehenes, miembros de la resistencia, opositores políticos y criminales comunes fueron deportadas a campos de concentración desde Francia; de ellas, 37.025 sobrevivieron —es decir, el 59%—. En comparación, 75.721 judíos franceses y de origen extranjero fueron enviados a centros de exterminación en el Este y solo 2.500 —el 3,3%— regresaron a sus hogares al final de la guerra. Los números no cuadran; se crea una ficción de un destino común que no se compartió (WIEVIORKA, 1992: 20-21). Por supuesto, reinó bastante confusión sobre las víctimas durante este primer período. Tal y como informa Olga Wormser-Migot, las listas de los deportados estaban incompletas; los funcionarios de la Gestapo destruyeron los documentos de arrestos en su huida. Muchos de los prisioneros más vulnerables permanecieron escondidos y muchos más, desconocidos, habían muerto en los campos. Las cifras cambiaban constantemente y era difícil obtener un número definitivo (WORMSER-MIGOT: 1985). A este respecto, en *El retorno*, la fusión de la identidad especial de las víctimas judías en la masa de soldados apresados, trabajadores forzados y voluntarios y prisioneros políticos, sintonizaba con la política de propaganda del gobierno. Al igual que otros testimonios y noticiarios aparecidos hasta el momento del lanzamiento de la película, en noviembre de 1945, *El*

retorno adoptaba unas anteojeas que distorsionaban los hechos históricos¹⁷.

No obstante, *había* al menos una conciencia incipiente de que los judíos no habían sido prisioneros como los demás¹⁸. Muchos prisioneros *comunes* habían sido asesinados y muchos otros habían muerto en los campos, pero ningún otro grupo compartía el destino especial de los judíos. La percepción de ese destino por parte del público se incrementaría lentamente, primero a través de las sorprendentes revelaciones de los Juicios de Nuremberg y, más tarde, al proyectarse en Francia películas extranjeras más francas. *El retorno*, dicho generosamente, se realizó demasiado pronto para abarcar esa franqueza. ■

Notas

* El título original del presente texto es *Cartier Bresson's Le Retour, or, What Is Wrong with this Picture?* La traducción española se debe a Fernando Medina Gálvez. Las imágenes que lo ilustran (a excepción de la fotografía de Cartier-Bresson), son fotogramas (capturas de pantalla) de *Le Retour*. *L'Atalante* agradece a la Fondation Henri Cartier-Bresson la autorización para su reproducción en estas páginas (más información en www.henricartierbresson.org, www.contactphoto.com, y www.magnumphotos.com). (Nota del editor.)

1 Enunciada primero en un epigrama en su introducción a las *Images à la sauvette* (1952), la locución se convirtió en un eslogan al traducirla en la edición inglesa, *The Decisive Moment*. Reimpreso en numerosas ocasiones, actualmente es más accesible en inglés en *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (CARTIER-BRESSON, 1999: 20-43), y en español en *Fotografiar del natural* (CARTIER-BRESSON, 2009: 15-31). El énfasis en la geometría podría reflejar la formación del fotógrafo con el pintor Andre L'Hôte (FRIZOT, 2006: 41).

2 Nótese igualmente que Assouline afirma incorrectamente que la película «comienza con escenas de desinfección», con una duración total de veinticinco minutos, cuando en realidad dura treinta y dos.

3 Assouline (2005: 137) elogia una panorámica no especificada atribuyéndola sin ninguna evidencia a Cartier-Bresson. Una vez más, resalta que esta finaliza en lo que

él, de manera imprecisa, llama «una composición perfectamente geométrica de gran profundidad espiritual». Pero, a continuación, alaba ambigüamente otros planos en los que, dice, «las emociones [...] hablan por sí solas», es decir, sin ninguna atención a la geometría compositiva. Estas afirmaciones inconsistentes dejan sin aclarar sus criterios de evaluación del valor estético de los planos.

4 Estos documentos se conservan en la Fondation Henri Cartier-Bresson de París. Agradezco a Clément Chéroux, Conservador de la Fotografía en el Centre Pompidou, que me sugiriera la visita a la Fondation, y a Aude Rachimbault, de la Fondation, por su ayuda al proporcionarme estos textos. Nótese que la orden no distingue entre deportados políticos y raciales (judíos o gitanos).

5 Una visión general completa de la política francesa para con la repatriación está disponible en Marie-Anne Matard-Bonucci y Eduard Lynch (1995). Véase también Annette Wieviorka (1992). La descripción de otros filmes franceses realizados en esta guerra es analizada por Claudine Drame (2007: 15-70). Curiosamente, Henry Rousso no menciona *El retorno*, aunque apoyaría la tesis general expuesta en su excelente *The Vichy Syndrome* (1991).

6 El retraso podría haber tenido su causa en las duras restricciones presupuestarias de la Oficina de Información Bélica. El fin de este mismo organismo tuvo lugar en septiembre de 1945. Drame (2007: 47) apunta que Cartier-Bresson afirmaba haber filmado los puentes sobre el río Elba, en el momento en el que los ejércitos soviéticos y americanos se unían, el 25 de abril de 1945.

7 Assouline reconoce a Krinsky y a Banks como co-directores, aunque los créditos de *El retorno* no los incluye en estos roles. Tampoco lo hace la versión americana más corta de la película, *Reunión*, cuyo considerable remontaje fue supervisado por Peter Elgar. Jay Leyda (1964: 71) nombra a Banks como co-director. Agnès Sire (2006: 13, 220) reivindica a Banks como co-director, pero solo según el testimonio del propio Banks. Cartier-Bresson se asignó el papel de «Conseiller Technique», más modesto, aunque queda claro que él era la fuerza motriz de *El retorno*. Cabe destacar que Cartier-Bresson claramente prefería su propio montaje al

- más breve de *Reunión*, cuyas importantes diferencias son inexplicablemente subestimadas por Leyda. Véase la carta de Cartier-Bresson a Beaumont Newhall, con fecha del 18 de febrero de 1946, reproducida en Michel Frizot (2006: 18).
- 8 *El retorno* comienza con metraje alemán de soldados franceses marchando y trabajando en los campos.
 - 9 Para más información sobre la censura del metraje de los noticiarios franceses en la primera posguerra, consultar Drame (2007: 15-70) y Sylvie Lindeperg (2000).
 - 10 Como comparación, se podría tomar *Les Camps de la mort*, recopilado con material de los campos, perteneciente a los Aliados y franceses. Este film se hizo para acompañar la exposición *Los Crímenes de Hitler*, que se inauguró en París el 10 de junio de 1945. Se proyectó por toda Francia hasta 1946.
 - 11 Una o más celebraciones podrían ser dramatizaciones. Curiosamente, *La Liberación de Auschwitz* (1985), obra del director alemán Irmgard von zur Mühlen, incluye malas réplicas de dichas dramatizaciones de los momentos de júbilo filmadas por directores soviéticos. Los soviéticos, sin embargo, nunca usaron este material en ninguna película durante aquel período.
 - 12 La segunda escena tiene lugar justo después de la mitad del filme, cuando dos ex colaboracionistas son detenidos.
 - 13 Otros planos de la escena fueron, sin duda, filmados, aunque no se utilizaron en el montaje final. Cartier-Bresson también tomó fotografías después de la acción. Para más información, consultar Michel Frizot *et al.* (2006: 228-229).
 - 14 Lannoy representa con perspicacia la impulsiva marcha a casa con cambios que varían el tono de mayor a menor. En otra parte, entremezcla canciones populares, como «Auld Lang Syne», o himnos como «La Marsellesa», modificando los ritmos y las armonías para, así, representar distintos estados emocionales. En lo que respecta a instrumentación y estilo, la banda sonora de Lannoy se anticipa a la de Hanns Eisler para la genial pero también problemática película de Alain Resnais *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1956) sobre los campos y su liberación.
 - 15 Leyda (1964: 71) se equivocó al atribuir estos planos a Cartier-Bresson.
 - 16 Cito sin apenas modificaciones de la traducción del comentario sobre *El retorno*, de la Fondation Cartier-Bresson. [La traducción al español corresponde a los subtítulos de Emma Muñoz Oates (Sumatra Traducciones) de *El retorno*, según la edición de 2007 comercializada en DVD de MK2 Éditions y la Fondation Cartier-Bresson.]
 - 17 Según una noticia en *Le Film Français*, 49 (9 de Noviembre de 1945). Curiosamente, esta revista, destacada en la industria del cine, prometió una reseña de *El retorno*, que nunca publicó. La misma fuente, el 2 de agosto de 1946 (p. 81) menciona a Regina Distribution como la distribuidora de una versión de 900 metros. No obstante, cuánto se vio *El retorno* en Francia, necesita de una investigación mayor. Al parecer, su estreno en América en el Museo de Arte Moderno tuvo lugar el 4 de febrero de 1947, pero ciertos documentos en su archivo sugieren que se podría haber proyectado antes, en octubre de 1946, bajo los auspicios de la Galería de Arte Moderno Caresse Crosby, en Washington DC. La distribución de *Reunión* (Reunion), la versión más breve americana, requiere igualmente ser investigada. Véase también Didier Epelbaum (2005: 1-241) para información sobre la censura de la prensa y la deliberada exclusión de informes soviéticos filmados y escritos.
 - 18 Véase, por ejemplo, «Le Problème juif dans l'après guerre», en *Combat* (12 de mayo de 1945). Poco se sabía aún sobre el destino de los roma y de los sinti; tal y como señalé anteriormente, incluso el autor del comentario sobre *El retorno* parece haber sido insensible a sus asesinatos.

Bibliografía

- ASSOULINE, Pierre (2005). *Henri Cartier-Bresson, A Biography*. Londres: Thames & Hudson.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1952). *Images à la Sauvette*. París: Verve.
- (1952). *The Decisive Moment*. New York: Simon & Schuster.
- (1999). *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture.
- (2009). El instante decisivo. En *Fotografiar del natural* (pp.15-31). Barcelona: Gustavo Gili.
- DRAME, Claudine (2007). *Des Films pour le Dire: Reflets de la Shoah au cinéma, 1945-1985*. Génova: Metropolis.

- EPELBAUM, Didier (2005). *Pas un mot, pas une ligne?* París: Stock.
- LEYDA, Jay (1964). *Films Beget Films*. New York: Hill & Wang.
- LINDEPERG, Sylvie (1997). *Les écrans de l'ombre*. París: CNRS.
- (2000). *Clio de 5 à 7. Les actualités de la Libération: archives du future*. París: CNRS.
- FRIZOT, Michel (2006). Unpredictable Glances (pp. 31-71). En Michel FRIZOT *et alii* (eds.) (2006). *Henri Cartier-Bresson: Scrapbook. Photographs 1932-1946*. Londres: Thames & Hudson.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne y Eduard LYNCH (1995). *La Libération des Camps et le Retour des Déportés*. Bruselas: Complexe.
- ROUSSO, Henry (1991). *The Vichy Syndrome*. Cambridge: Harvard University Press.
- SIRE, Agnès (2006). Scrapbook Stories (pp. 9-29). En Michel FRIZOT *et alii* (eds.).
- WIEVIORKA, Annette (1992). *Déportation et génocide*. París: Plon.
- WORMSER-MIGOT, Olga (1985). *Le Retour des Déportés: quand les Alliés ouvrirent les portes*. Bruselas: Complexe.

Stuart Liebman (Filadelfia, Pennsylvania, 1948) es catedrático de Historia y Teoría del Cine en Queens College [Departamento de Comunicación], además de Doctor en Historia del Arte y Teatro por el CUNY Graduate Center. Las investigaciones de Stuart Liebman se centran en dos áreas principales: las intersecciones del cine con el modernismo en el arte y la representación de la historia en el cine. Ha publicado ampliamente sobre el primer cine francés, el cine americano vanguardista, el cine soviético, las películas sobre el Holocausto y el cine alemán posterior a la Segunda Guerra Mundial. Actualmente, trabaja en un libro sobre la representación del Holocausto en el cine internacional entre 1944 y 1956. En 2006, fue nombrado «Estudioso del Cine» [Academy Film Scholar] por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Los Ángeles. Ha sido miembro del Gabinete de Asesores para la revista *October* y fue miembro del Consejo Directivo del Archivo Cinematográfico [Anthology Film Archives] de Nueva York. Es editor de *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays* [Oxford: Oxford University Press, 2007], entre otras publicaciones.