

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

ÀNGEL QUINTANA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PRESENTACIÓN

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

REFERENCIAS

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autor

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

Referencia de este artículo

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

POLICIES OF MEMORY RELATED TO IMAGES FROM THE FIRST WORLD WAR

Abstract

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

Key words

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

Author

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

Article reference

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

Edita / Published by



Licencia / License



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