

# ENTREVISTA CON MARC FERRO: GUERRA E IMÁGENES DE GUERRA ANNA-CLAUDE AMBROISE-RENDU E ISABELLE VEYRAT- MASSON<sup>1</sup>

**Samuel León Iglesias**

Traductor de la entrevista

Estudiante de Historia

Universidad Nacional de Colombia

Integrante de Red distrital de Estudiantes de Historia

red.distrital.dehistoria@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

**E**l cine es una de las producciones culturales más populares de la segunda mitad del siglo XX. Como producto cultural, ha sido afectado por contextos políticos, económicos y sociales. Debido a eso, las perspectivas actuales de la historia lo han convertido en una fuente de estudio para el análisis de los historiadores. Marc Ferro, considerado uno de los pioneros en estudiar la relación entre cine e historia, nos acerca, en la siguiente entrevista, a varios ejes en el estudio del cine. En esta entrevista, se hará un acercamiento a varios ejes del estudio del cine.

Ferro es un reputado historiador francés, director de Estudios en Ciencias Sociales en la École des hautes études en sciences sociales y co-director de la revista *Annales*. Sus investigaciones se centran en la historia europea de principios del siglo XX y su interés en el séptimo arte le ha llevado a crear importantes producciones cinematográficas, como *Treinta años de historia*, *Lenin por Lenin* y series de televisión como *Historia Paralela*. A la par, Ferro ha desarrollado un acercamiento pionero, en principio fragmentado, a la relación entre cine e historia, que se consolidaría con la publicación de dos libros: *Cine et histoire* en 1973 y *Le CinCin, une vision de l'histoire* en 2003.

<sup>1</sup> El título original de esta entrevista es: "Entretien avec Marc Ferro: guerre et images de guerre" y fue publicado, inicialmente, en: *Le Temps des médias*. Vol. 1, No. 4, 2005, 239-251. DOI 10.3917/tdm.004.0239.



En la entrevista realizada por Anna-Claude Ambroise-Rendu e Isabelle Veyrat-Masson, el historiador francés defenderá cuatro ideas principales:

1. La historia que se cuenta en el cine no es la misma que la de los libros. El cine es capaz de lograr reacciones en los espectadores que la historia escrita no puede. Por ejemplo, el cine es capaz de mostrar mejor la guerra de los soldados, o de la gente común; mientras que la historia escrita ofrece una mejor oportunidad para comprender mejor de relaciones internacionales.
2. En realidad, todos los tipos de filmes dicen muchas verdades y muchas mentiras, lo importante es saber seleccionar lo que se ve en él.
3. El interés que suscita lo audiovisual en el séptimo arte no está en estudiar el cine por el cine, sino el cine en sociedad, en la que lo produce y lo consume.
4. Todo filme tiene valor histórico. Él nos abre múltiples posibilidades: el cine sirve para entender mejor el pasado y el cine sirve para hacer más inteligible el pasado a la gente común. Según él, un acercamiento idóneo al cine como fuente debe aplicar los distintos métodos de análisis de las ciencias humanas:

[...] a cada sustancia de la película (imágenes, imágenes sonoras, imágenes sonorizadas), a las relaciones entre los componentes de dichas sustancias; analizar por igual en la película, el retrato, el decorado, la escritura, las relaciones de la película con lo que no es película: el autor, la

producción, el público, la crítica, el régimen. Tal vez así no solo entendamos la obra, sino también la realidad que lo expone.

## LOS HISTORIADORES, TESTIGOS DE LA GUERRA

### ¿CÓMO, SEGÚN SU OPINIÓN, LOS HISTORIADORES DIERON TESTIMONIO DE LA SITUACIÓN DE GUERRA?

Los historiadores que habían participado en la guerra se arriesgaban a ser considerados sospechosos cuando se referían a ella. A excepción de mi maestro Pierre Renouvin quien, primero que todos, participó en la guerra de 1914-1918 y no dejó de escribir sobre el tema. Sin embargo, en sus escritos sobre esta guerra, no se concentró en él, ni en los soldados, ni en otros sino en las relaciones internacionales, en las causas de la guerra y en las consideraciones que no se cruzaban con su experiencia vivida. Es, por otra parte, la segunda razón que me hizo hablar de la Primera Guerra Mundial, siendo la primera mi descubrimiento de las noticias con ocasión de la realización de una emisión para la televisión, *Treinta años de historia*<sup>2</sup> en 1964.

Cuando se le propuso, en 1963, a Pierre Renouvin hacer (con Henri Michel) una película sobre la Primera Guerra Mundial, él se negó. Él, el historiador que trabajaba en los archivos, consideraba que las imágenes no eran dignas de su trabajo. Me pidió reemplazarlo. No obstante, asistió a la proyección de la película. Al final, vino hacia mí, muy conmovido y casi me besó, porque viendo los tanques, volvió

<sup>2</sup> *Treinta años de historia* es documental basado en archivos, realizado por Pierre Samson, con ocasión de la conmemoración de la Segunda Guerra Mundial (1964). Autores: Pierre Renouvin y Pierre Michele. Primera Cadena.

a encontrarse en el Camino de las Damas en 1917, cuando perdió un brazo. Debo decir que cuando los historiadores –entre 1964 y 1968– veían mis emisiones sobre la guerra, se comportaban como niños, felices de reconocer a los personajes de las películas: “¡Oh Clemenceau! ¡Oh Poincaré!”.

Ahora bien, no solo estas imágenes nos habían mostrado otra cara de la guerra diferente a las de los libros; también, nos mostraron que aquello que yo había visto no había sido tratado por Renouvin ni por otros. Ciertos historiadores que habían participado en la guerra, como Jacques Meyer o André Ducasse trataron, lo que se puede llamar, la historia «vista desde abajo»<sup>3</sup>. Los primeros, habían evocado los recuerdos de soldados, los sufrimientos, sus dramas, sus amarguras... Pero este tipo de memorización de la guerra realizada por los que la vivieron y que luego se hicieron historiadores (diferentes a los historiadores universitarios) me irritaba.

Debo decir que, durante el período entre las dos guerras mundiales, cuando era pequeño, los excombatientes con su resistencia perpetua me resultaban molestos. No soportaba esos “tipos” que iban repitiendo: “Yo, Señores, participé en la guerra”. Para mí, había dos polos negativos: Por un lado, una visión diplomática demasiado separada de la guerra y, por otro, una visión de los “excombatientes”, que me parecía insoportable. Es por eso que jamás hablé de Vercors<sup>4</sup> (salvo después de 50 años).

<sup>3</sup> La historia “vista desde abajo” es opuesta a la historia de los “hombres de bronce”. No se fija en los grandes hombres a los que, comúnmente, se atribuye el manejo de las decisiones que cambian la historia; se encarga del estudio de los hombres y las mujeres que forman parte de los estratos sociales bajos y los observa en grupo, como seres humanos que son igual o más relevantes en la construcción de la historia.

<sup>4</sup> Región francesa destacada por la victoria alemana y de la milicia francesa ante los aliados y la resistencia francesa en 1944. En esa victoria del Eje, fueron capturados 3.000 partisanos franceses.

Cuando uno de mis profesores me aconsejó hacer mi tesis universitaria sobre Vercors me negué en seguida. Primero, porque vi allí una trampa política: podían acusarme de utilizar mi experiencia en la guerra para solicitar y obtener títulos universitarios. Odiaba por demás, a algunos que utilizaron su pasado como miembros de la Resistencia francesa para entrar en la Escuela Normal, por ejemplo, o para acceder a la agregación sobre una lista separada. ¡Por ello, para mí, el tema resultaba tabú! ¡Por ningún motivo hablaría de Vercors! Sin embargo, sabía sobre ello más que la inmensa mayoría, ya que había sido el secretario del coronel que comandaba el sector. Allí yo era telefonista: seguía todo, transmitía las órdenes, contra órdenes e informaciones. Hay poca gente que sabe tanto sobre Vercors como yo.

#### **ES UNA LÁSTIMA NO HABER ESCRITO SOBRE ELLO...**

No, no es una lástima. Había dos leyendas sobre Vercors: una positiva que no quería deteriorar y una negativa en la cual no quería trabajar. Por un lado, porque no tenía los medios instrumentales para volver sobre ello. Por otro lado, porque había todo un trabajo de denegación que era un replanteamiento de la Resistencia. Mientras que, de hecho, ni los combatientes de Vercors, ni sus dirigentes tenían nada que reprocharse. La crítica de la visión oficial habría sido percibida como un mensaje contra la Resistencia.

#### **¿ACASO, PARA USTED, HABLAR DE VERCORS ERA, EN ESE ENTONCES, UN TRABAJO DE HISTORIADOR?**

No, pensaba, como todo el mundo en esa época, que hacía falta una distancia en el tiempo, en la realidad. Hacía falta un acceso a los archivos; certe-

zas elementales en las cuales ya no sigo creyendo. Pero en ese momento, no pensaba que se pudiese hacer historia del tiempo presente. Sin embargo, no era la razón principal. Veía la trampa. Con respecto a Argelia, resulta ser lo mismo. No viví su guerra pero sí sus fuentes. En esa época, formaba parte de liberales de Orania. No obstante, en este caso, mi negación a realizar una intervención pública se debía a razones de seguridad. Era muy peligroso dar nombres. Además, guardaba cierta amargura como liberal. Los liberales han sido engañados: por los colonialistas de un lado y por el Frente de Liberación Nacional<sup>5</sup> (FLN) del otro. Todo esto hizo que no me sintiera motivado a hablar de mis experiencias. Ahora, he puesto las cartas sobre la mesa en mi último libro y en el próximo.

No quise, hasta ahora, permitir que mi experiencia vivida interfiriera con mi trabajo de historiador. Y, sin embargo, no hay ningún rastro de duda de que ha sido esta experiencia la que ha dirigido mi trabajo como historiador. Fue en Argelia donde me enteré de todo sobre el comunismo, sobre el Islam, sobre el colonialismo, sobre la República, sobre la vida política... Fue mi práctica en el país argelino lo que me hizo un buen conocedor de la Unión Soviética.

De este modo, me interesé por la URSS ya que, también, vi a los comunistas cometiendo errores en Argelia (yo no era la excepción, por supuesto). No era comunista, ni anticomunista sino que pensaba que los problemas en la URSS tenían mucha relación con lo que había visto en territorio argelino. Eso fue lo que le expliqué a Ruth Fisher, la heredera de Rosa Luxemburgo, quien se había sentido "conmovida" por mis

<sup>5</sup> El FLN es un partido político de Argelia, el cual lideró la independencia de ese país en 1962, después de años de ser colonia francesa.

explicaciones en el curso de un seminario en el cual yo había entrado por casualidad. Así es como pasé al estudio del mundo ruso en 1961.

Todo lo que había aprendido sobre Vercors y sobre Argelia me sirvió de herramienta para abordar Rusia. En cambio, me negué a transformar mi conocimiento directo de la guerra en proyecto histórico o incluso en libro.

**¿QUÉ PIENSA USTED DE LA ACTITUD DE OTROS HISTORIADORES FRENTE A SU EXPERIENCIA SOBRE LA GUERRA? PIENSA EN HOMBRES COMO MARC BLOCH, GIRARDET O VIDAL-NAQUET...**

Marc Bloch escribió un libro en caliente: *La extraña derrota*<sup>6</sup>, donde hace una crítica al ejército, a las instituciones y a la sociedad francesa. Da cuenta de las causas de la derrota. Luego, se convirtió en resistente. Su conocimiento como testigo lo hizo un activista. Él no hizo un libro para la historia.

**¿ES, A PESAR DE TODO, UN LIBRO DE HISTORIADOR?**

Sí, es un libro de historiador. Plantea cuestiones que los testigos no llegan a formular. Empero, *La extraña derrota* no comparte la misma naturaleza que sus otros libros. Girardet, es diferente. Él fue un militante próximo al OAS e hizo una película sobre la Segunda Guerra Mundial de renombre. Lo conocí a través de Renouvin y nos entendimos muy bien, a pesar de nuestras divergencias políticas, ya que nos habíamos enlistado en la guerra de Argelia en una época donde la gente no comprendía nada de la situación. Pero cabe precisar que no escribió nada sobre el tema.

<sup>6</sup> Bloch, March. *La extraña derrota: testimonio escrito en 1940*. Barcelona: Crítica, 2009.

Pierre Vidal-Naquet es un defensor de los derechos de la República. Estigmatiza las ofensas a la moral de la República.

Trevor-Roper, en Gran Bretaña, forma parte de esos historiadores que tuvieron un papel importante durante la guerra. Hacía parte del servicio de contraespionaje. Hizo uso, luego, de su experiencia durante la guerra para escribir sus libros. Uno de ellos causó escándalo en los años 60, porque allí explicaba que el tratado de Versalles tuvo cierta responsabilidad en el estallido de la guerra. Tenía, en tanto que testigo, el recuerdo del interés de Hitler por Inglaterra. Pero este tipo de consideraciones no eran aceptables en ese entonces.

El mejor historiador de la independencia argentina es un combatiente: Mohammed Harbi. Vivió la experiencia más pura. Comenzó la lucha a la edad de 18 años, pasó por el FLN, la Federación de Francia, se opuso a la "FLNización" de la resistencia. Fue oficial y finalmente fue dado de baja. Sin embargo, él sí se ocupó de los archivos. Escribió una historia de la guerra de Argelia. Es quien más "capitalizó" todo lo que hizo como militante en una obra histórica.

**ESTOS HISTORIADORES COMBATIENTES O MILITANTES NO INTERVINERON MEDIÁTICAMENTE DURANTE LOS ACONTECIMIENTOS. ¿HIZO FALTA EL FINAL DE LA GUERRA PARA QUE INTERVINERAN PÚBLICAMENTE A TRAVÉS DE LIBROS, ARTÍCULOS O PELÍCULAS? ¿UNA NECESIDAD DE RETROCESO?**

No sé si fue una necesidad de retroceso. El caso es que el historiador ha sido confundido durante mucho tiempo con aquellos que gobiernan las naciones. No son testimonios lo que propone, son análisis. Teme al producir testimonios poner en tela de juicio su identidad. No como los comunis-

tas quienes intervinieron ellos mismos, durante los acontecimientos. No obstante, ¿Hacían historia? Según ellos sí, porque encarnan la historia. Pero, ¿Para nosotros? No lo creo.

## **EL HISTORIADOR Y LOS NOTICIEROS CINEMATOGRAFICOS**

**¿PODRÍA HABLARNOS DE SU EXPERIENCIA EN LA UTILIZACIÓN DE ARCHIVOS FILMADOS DE GUERRA?**

Cuando Renouvin me pidió que realizara *Treinta años de historia*, no sabía nada sobre la imagen. Pero tan pronto como empecé a registrar en los fondos de archivo, me interesé al instante: "¡Aquello no era lo que estaba en los libros! Era otra historia", me dije a mí mismo. La primera vez que lo descubrí, fue sobre la intervención de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Había leído la historia del telégrafo Zimmerman y conocía bien los intercambios de cartas agresivas entre Alemania y los Estados Unidos. Pero mirando las imágenes de archivo, descubrí gente muy elegante: alemanes y estadounidenses que se acogían de manera muy amistosa. Esta es otra guerra. La de los diplomáticos no es la misma que la de los soldados.

La segunda experiencia, es el regreso de las tropas alemanas aclamadas como tropas victoriosas. Estas imágenes testimonian el modo por el cual los alemanes se enteraron del fin de la guerra y su cólera cuando descubrieron las condiciones del armisticio. Renouvin era entusiasta. A partir de ese momento, verdaderamente me interesé por las imágenes.

Fue mucho después que otros historiadores comprendieron la importancia de ellas.

Quisiera hablarle de mi emisión *Lenin por Lenin*<sup>7</sup>. Es importante desde un punto de vista teórico.

El director Pierre Sansón contaba mucho conmigo. Para hacer esta emisión, no queríamos adoptar el punto de vista de Lenin, ni el punto de vista anticomunista. Pensé, entonces, en comenzar por orden alfabético: M: Lenin y las mujeres, R: Lenin y la Revolución. Pero esto no estaba funcionando en absoluto. Entonces pensamos utilizar los textos de Lenin a manera de guías. Era algo completamente nuevo porque el centro no era el comentario del historiador o del director. Teníamos pocas imágenes de Lenin, pero nuestra manera de trabajar eliminaba este problema: Lenin estaba presente todo el tiempo gracias a sus textos.

**HISTORIA PARALELA, ES LO CONTRARIO EN DEFINITIVA. SE ESCOGEN PRIMERO LAS IMÁGENES QUE SE COMENTAN DESPUÉS.**

Antes de *Historia paralela*, hubo otro proyecto que dio lugar a un solo número sobre Armenia. Louise Neil, antigua miembro del INA, trabajaba en *La Sept*, y quería darle valor a los acontecimientos y documentos de archivo con el fin de realizar una emisión histórica. Entonces, hizo venir a un cierto número de colegas y, sin decirlo, les pidió improvisar un comentario delante de imágenes. Fue a mí a quien escogió para esta serie. Improvisé un comentario sobre imágenes de Armenia. La emisión se llamó: "Memorias de Armenia", la cual tuvo un éxito relativo: el 3 % de audiencia en pleno verano y una fuerte movilización de armenios y turcos.

Había encontrado, en segundo plano del segundo episodio sobre la guerra de 1914, perteneciente a

*Treinta años de Historia*, imágenes de armenios masacrados que no había visto cuando hice la película sobre la Gran Guerra. Fue entonces, al trabajar en estos documentos producidos por los ingleses que filmaban a las tropas rusas, que me di cuenta de que esas personas masacradas eran armenias. Los únicos documentos de los armenios provenían, pues, de *Treinta años de Historia*; lo que, en su momento, no había notado en absoluto. Así es como a Louise se le ocurrió la idea de *Historia Paralela*<sup>8</sup>, que consistía, sobre todo, en mezclar dos propagandas: documentos franceses y documentos alemanes de la guerra de 1940 que yo debía comentar en compañía de un alemán. Él comentaba los documentos franceses y yo los documentos alemanes, para luego discutir al respecto. Pero desde mayo, no había más documentos franceses a causa de la derrota de los ejércitos franceses. Los programadores –que ignoran la Historia– creían que los documentos existían hasta el 18 de junio, o hasta el armisticio. Tuve entonces la idea de recurrir a los documentos ingleses. Así, continuamos la emisión confrontando las películas inglesas y alemanas, para, luego, seguir con las inglesas e italianas, e inglesas y rusas. Esto duró 5 años...

Cada semana había que encontrar la pareja perfecta. Primero, porque los alemanes, ingleses, rusos, italianos y japoneses no rodaban la misma cosa. Por tal razón, había que tener una información tan completa como fuera posible; luego, leer los documentos descriptivos de los acontecimientos del mundo entero para señalar el acontecimiento

<sup>7</sup> Ferro, Marc & Anjubault, Jacques. Lénine par Lénine. En: *Documental sobre Rusia y Lenin al inicio del siglo XX*. 1970.

<sup>8</sup> Programa sobre distintos temas históricos presentado por Marc Ferro para la audiencia francesa. Un fragmento de las ediciones puede ser visto en: <<https://www.youtube.com/watch?v=06Ss9ydsFSk>>.

to más importante. Por ejemplo, cuando en Estados Unidos los checos ejecutaron al jefe de la Gestapo, Heydrich, mi investigación me permitió ver que dos semanas después, se rendía homenaje a los checos en Norteamérica, algo que jamás se había hecho antes. Había pues que mostrar las noticias norteamericanas que hacían referencia al asesinato de Heydrich cometido por los héroes checos. El viaje de Tito, en Europa oriental, es también muy interesante: los búlgaros no lo filmaron igual que los rumanos. Los unos están próximos de Moscú y lo muestran apenas, los otros, más distantes, lo muestran más.

### ¿SE TRATABA DE ANÁLISIS DE IMÁGENES?

Sí, al principio hubo unas pausas sobre la imagen. Pero me resultó siempre una especie de mistificación. Muy rápidamente comprendí que lo que importaba no era el detenerse sobre la imagen, la imagen fija, sino más bien el movimiento de las mismas. Detenerse sobre la imagen era una idea, pero nada más. La experiencia realizada por Pierre Sorlin<sup>9</sup>, con su libro sobre *Octubre*, me convenció de la ineficacia de ese método. Mi "amigo - en imágenes", Sorlin, descompuso la película en planos fijos; sin embargo, así ya no resultaba ser *Octubre*. Por ende, comprendí que la pausa sobre la imagen no era la solución, excepto para percibir detalles con-

cretos: alguien en el segundo plano que no se distingue bien, por ejemplo, pero solo se trata de una anécdota, de ningún de un análisis cinematográfico.

Al principio, detenía la imagen porque el espectador se lo esperaba, pero eso era, desde mi punto de vista, bastante demagógico. Preferí, más bien, mostrar la película, señalar algo para atraer la atención del espectador, y, luego, volverla a transmitir para, en movimiento, apuntar hacia el detalle que había que ver.

### ¿DESPUÉS DE TODOS ESTOS AÑOS DE HISTORIA PARALELA, CUÁL FUE LA APORTACIÓN DE ESTA EMISIÓN?

Antes que nada, es la única emisión que ha reunido de 100 a 150 historiadores, quienes pudieron expresarse, valorizando, así, a la Historia y a los historiadores. Luego, la emisión evidentemente le permitió a la gente ver las noticias del mundo entero. Ayer, recordando una cincuentena de cartas que recibí sobre este tema, una señora me detuvo y me dijo 8 o 10 años después: "la crítica que usted hacía de los eventos, me transformó en una persona inteligente". Ella le informó a la gente que esto aportaba una enseñanza, una información de las imágenes, que había que aprender a leerlas.

Para mí, la emisión fue una incitación extraordinaria al trabajo y a la lectura: leí libros de todos los países del mundo, efectué una búsqueda increíblemente estimulante sin rastro de censura ni limitación.

También aprendí que el cine de ficción era diez veces más verdadero, algunas veces, pero, a veces, también diez veces más falso que la realidad. Antes, creía que era diez veces más verdadero, ahora, creo también que es diez veces más falso.

<sup>9</sup> Pierre Sorlin (1933) es director del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad de Bolonia. Ha sido profesor de Oxford, de la Universidad de Nueva York y catedrático de Sociología del cine en la Sorbonne Nouvelle (París VIII). Ha escrito libros como: *La sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1992 y *The film in history: restaging the past*. Nueva York: Barnes and Noble Books, 1980. En este caso, el profesor Marc Ferro se refiere al libro de Ropars, Marie-Claire & Sorlin, Pierre. *Octobre: écriture et idéologie*. París: Albatros, 1976.

**¿QUÉ PUEDE DECIR, USTED QUE LO HA VISTO TODO, DE LA MANERA EN LA QUE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL FUE FILMADA EN TODOS LOS PAÍSES? ¿Y, EXISTE UNA DIFERENCIA EN LA MANERA EN LA QUE LAS GUERRAS CONTEMPORÁNEAS SON FILMADAS?**

Lo más chocante, es que uno no ve a la gente morir, excepto a los japoneses. No por voyerismo, sino porque no censuran. Otros países jamás muestran la guerra, salvo por equivocación. Por lo demás, en Irak vemos a muy poca gente morir. ¿Será que eso responde al hecho de que estamos en el lugar equivocado para ver morir a la gente? Siempre es más fácil rodar a personas muertas que moribundas. ¿Será que ello responde a una censura? No lo creo, la necesidad de audiencia es tal que, entre más horribles sean las imágenes, más son mostradas. Por otra parte, cuando los civiles están muriendo no vacilamos; sueño, evidentemente, con los niños que mueren en México durante los desastres naturales, y que son filmados y mostrados en exceso. Pienso que esta ausencia tiene, más bien, que ver con limitaciones técnicas vinculadas a la rapidez y al riesgo de las operaciones de guerra, al coste que supone la multiplicación de las cámaras que permite registrarlo todo. Tenemos pues, forzosamente, solo una visión parcial de las cosas.

Está también el hecho de que la guerra nos abastece de películas más o menos elaboradas: los alemanes son muy superiores a otros porque hacen de cada tema de actualidad una película. No solo la música está sincronizada, con un principio y un fin, sino que, además, existe un guión, aun cuando el tema corresponde a la reparación de un puente de ferrocarril. Allí, donde los ingleses o los franceses muestran a obreros que trabajan en la reparación, ellos hacen una verdadera película con tensión dramática, crescendo, paroxismo, apaciguamiento. En suma, hacen cine con la actualidad.

La gente, por otra parte, está fascinada por los noticieros alemanes. Hago, actualmente, una emisión para *I Télé*, sobre la Liberación de Francia, diez minutos cada mes o cada semana según los períodos. Los productores y los espectadores piden noticieros alemanes, porque corresponde a la información transcrita como ficción. Esta calidad se debe, evidentemente, a los medios de los que disponían los noticieros alemanes, que tenían 10 o 15 veces más metraje y, por ende, podían hacer un montaje refinado.

Retratando lo ocurrido en 1944, la película *Visita a una fábrica de muñecas*<sup>10</sup> (1955) muestra a obreras que hacen muñecas. Progresivamente, una cabeza de muñeca se transforma en obrera por un tipo de fundido y el montón de muñecas se transforma, a su vez, en un montón de obreras en el trabajo dentro de las fábricas alemanas. Eso es cine y es allí donde se ve la gran superioridad de los noticieros alemanes. Los alemanes fueron, también, por mucho, los mejores comentaristas de guerra, aún si mentían diez veces más que los otros. Cada tema tenía un sentido político, mientras que las películas americanas, inglesas, italianas y japonesas informaban de manera anónima, siendo destinadas a cualquiera.

**¿USTED CONSIDERA QUE LOS NOTICIEROS CINEMATOGRAFICOS REALIZADOS DURANTE LA GUERRA SON PELICULAS DE GUERRA?**

Muchas, en todo caso, corresponden a la guerra y, en Alemania, esta focalización responde a las instrucciones de Hitler. Goebbels, contrariamente a lo que se cree, no deseaba mostrar la guerra, juzgaba

<sup>10</sup> En el original, Marc Ferro se refiere a la película *Visite dans une usine de poupées*, basada en la novela de Ka-Tzetnik 135633, traducida en inglés como *House of Dolls* y con más de 5 millones de copias vendidas en su edición de 1982.

que hacía falta que el público, bastante preocupado y cuidadoso como lo era, se divirtiera. Pues hasta las noticias eran entretenidas.

En los primeros años, entre 1939-1940, los noticieros proponían un tema pequeño en forma de sketch, en el cual se ponía en tela de juicio diferentes actividades, la gente que trabajaba en el mercado negro, por ejemplo. Goebbels reporta en sus *Memorias* la cólera de Hitler que dice: "¡Yo quiero imágenes de guerreros, de gente que muere y que asesina!". A lo cual, Goebbels respondió que el mismo carácter de la guerra falsa en esos meses de octubre y noviembre y prohibía precisamente imágenes del tipo: como no pasaba nada en Francia...

Al final de la guerra, cuando la suerte de las armas se volvió verdaderamente desfavorable para los alemanes, Goebbels volvió a las escenas de sociedad: amazonas de paseo, payasos en el circo, escenas divertidas para divertir a los soldados; todo esto en medio de las escenas de guerra. Sin embargo, Alemania fue el único país en el cual se dieron y siguieron instrucciones concretas correspondientes a las noticias filmadas.

**USTED DIJO, A PROPÓSITO DE LA TELEVISIÓN, QUE LA IMAGEN HISTÓRICA ALLÍ EMITIDA ERA OMNIPRESENTE. ¿EN QUÉ MEDIDA ESTO RESULTA VERDAD PARA EL CINE? ¿PODRÍAMOS DECIR QUE LA GUERRA ES LA PRINCIPAL IMAGEN HISTÓRICA QUE SE ENCUENTRA EN EL CINE?**

Dije que la imagen histórica resultaba omnipresente para la televisión, precisando que esto se debía al hecho de que el mismo concepto de historia se había ampliado. Hace 40 años, la Historia, para la mayoría de la gente, quedaba limitada a las cuestiones políticas y militares. Hoy, todo es histórico. Un reportaje sobre la huelga de las moldeadoras de corchos, hace parte de la

historia. Todo en la televisión entra, desde ahora, en el apetito del historiador.

En el cine, muchas películas que no son históricas tienen un valor histórico. En mis seminarios, jamás presenté una película histórica, es decir, una película donde la historia es el tema central, por la misma razón que rechazo el valor de las películas pretendidamente históricas (*Lincoln* o la película sobre *Gandhi*, por ejemplo). No solo porque hablan del presente y no del pasado, sino porque son antihistóricos. Aunque yo mismo hice uno sobre Pétain porque me lo pidieron.

En mi librito, *Análisis de películas, análisis de sociedad*<sup>11</sup>, hay una sección separada llamada "películas históricas" que, a mi juicio, son las películas que hay que dejar de lado. Son interesantes para comprender en qué aspecto el cineasta o el guionista quieren insistir. Por ejemplo, *Alexandre Newski*<sup>12</sup> o *Andreï Roublev*<sup>13</sup> tratan el mismo tema pero invirtiendo los puntos de vista: para el uno, los enemigos son los tártaros, para el otro, los alemanes. Esta es la razón por la que desconfío de las películas de ficción. Esto dice, en mi opinión que, casi todas las películas tienen un valor histórico, pero "de perfil". En el cine es el caso de la inmensa mayoría de las películas. *Viva la libertad*<sup>14</sup> no es una película de historia, pero tiene un inmenso valor histórico.

11 Se refiere al libro: *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*. Hachette, 1975.

12 Eisenstein, Sergei & Vasilev, Dmitriy (Directores). *Aleksandr Nevskiy*. 1938, 112 min.

13 Tarkovsky, Andréi (Director). *Andreï Roublyov*. 1966, 205 min.

14 Clair, René (Director). *À nous la liberté*. 1931, 104 min.

**PARA VOLVER A LAS PELÍCULAS DE GUERRA, PARECE QUE HOY HACEN DE LOS ESPECTADORES, EL FOCO DE UN TIPO DE PERITAJE SISTEMÁTICO EN CUANTO AL VALOR HISTÓRICO DE SUS IMÁGENES, ES DECIR: SE ENFOCAN EN LA VERDAD DE LA TRANSCRIPCIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS A LOS QUE SE REFIEREN DE NUEVO, UNA VEZ QUE HAN OCURRIDO EN LA HISTORIA. ESTAMOS PENSANDO PARTICULARMENTE EN "RESCATANDO AL SOLDADO RYAN"<sup>15</sup>, CUYA ESCENA INAUGURAL SUSCITÓ VARIOS COMENTARIOS, DE PARTE DE MUCHOS MARAVILLADOS, Y DE PARTE DE ALGUNOS MÁS CRÍTICOS EN CUANTO A SU "REALISMO". ¿PODRÍAMOS DECIR, BAJO ESTA PERSPECTIVA, QUE LA PELÍCULA DE FICCIÓN PUEDE SER CONSIDERADA VERDAD MÁS QUE LA VERDAD?**

La película de ficción puede ser verdad más que la verdad en la medida en que el choque que puede producir sobre nosotros restituye, posiblemente, mejor los choques que pudimos conocer en la historia o en una película documental más alejada. La primera secuencia del *Soldado Ryan* responde mucho con exactitud a esta característica. No obstante, si las películas de ficción nos enseñan sobre la historia, más que las noticias, por procedimientos involuntarios de parte del director, muy a menudo, pueden también mentirnos mucho más por el choque que producen, que las mismas películas documentales e, incluso, hasta que los mismos escritos. Actualmente, estoy un poco enfrentado con esta película sobre Hitler que acaba de salir, *La Caída*<sup>16</sup>, y primero que todo, debido al estruendo generado alrededor de la película. Nos presentan la película como si fuese el retrato de Hitler humano... Vamos a hacer una serie: ¿"Stalin humano", "Gengis Khan humano", sin evocar el resto?

Hace un año o dos, en la televisión se presentó a Hitler, basados en el libro de Ian Kershaw, donde se revelaban los orígenes de Hitler, su infancia, su vida en Munich, su búsqueda de capital, etc. Ahora bien, la película es escandalosa, como lo dijo el autor del libro, quien dejó la producción, porque solo se ve a Hitler antes de la empresa criminal que, finalmente, lo caracteriza. Del mismo modo, el escándalo de *La Caída* reside en el hecho de que se ve a Hitler después: vemos el ejército alemán, estamos con él, contra los rusos que estallan y bombardean. La *Wechmacht*, estos valientes oficiales alemanes, acosados por Hitler, aparecen como víctimas. No decimos qué quemaron a 130 Oradour en Bielorrusia, ni que mataron a millones de gente en Serbia y en otros lugares. Ni siquiera sabemos que son nazis y que son muy gentiles: estamos de todo corazón con ellos, los compadecemos. La película sugiere una identificación con la *Wechmacht* que, de fondo, defiende la patria y, eventualmente, estaría dispuesta a firmar una paz separada con Inglaterra, aquello de lo que Hitler no desea escuchar hablar. La película nos dice: Hay que llorar por estos alemanes y no otra cosa. Por cierto, está muy bien hecha, excepto por el gesto espasmódico de la mano atribuido a Hitler el cual resulta un poco excesivo. Pero en la publicidad todo es falso: las memorias inéditas de la secretaria no nos enseñan nada nuevo: Trevor Roper<sup>17</sup> ya había escrito un libro sobre ella hace treinta años. No se trata de una película pro-hitleriana, simplemente de una película ignominiosa.

<sup>15</sup> Spielberg, Steven (Director). *Saving private Ryan*. 1998, 169 min.  
<sup>16</sup> Hirschbiegel, Oliver. *Downfall*. 2004, 156 min.

<sup>17</sup> Hugh Trevor-Roper (1914-2003) fue un importante historiador británico dedicado a la Edad Moderna y a la Alemania Nazi.

En la primera película que acabamos de evocar, la historia se detiene antes de la matanza de los judíos; en la segunda, comienza cuando han muerto, puesto que el nazismo no existe más, y la Segunda Guerra Mundial ya acabó.

**USTED DECÍA COMENZANDO QUE CON RENOUVIN LA GUERRA SE HIZO SIN HOMBRES. POR OTRO LADO, USTED BUSCABA A ESOS HOMBRES... ¿ACASO ESTO NO ES UNA DE LAS TRAMPAS DEL CINE DE FICCIÓN QUE SE CONCENTRA EN LOS HOMBRES, EN LOS INDIVIDUOS, EN SUS DRAMAS PERSONALES, O EN SUS EMOCIONES, EN LUGAR DE TRANSFORMAR A TODOS LOS ACTORES DE LA GUERRA EN VÍCTIMAS QUE HAY QUE COMPADECER? ¿Y, HAY UN MEDIO PARA QUE EL CINE DE FICCIÓN ESCAPE DE ESTA TRAMPA?**

No sé si hay un medio, pero aquel filme falsea toda la historia de Hitler y la guerra. Los rusos aparecen como los únicos enemigos; los ingleses y los estadounidenses quedan fuera de la historia. Objetivamente, aliados de los alemanes, los estadounidenses no pueden aparecer como enemigos. Todo está connotado en esta película y por ello me negué a presentarla en los liceos.

Hace tres años, en Niza, tuve que hablar de una película sobre los campos de concentración para republicanos españoles, al sur de Francia. El guión, cuenta cómo un hombre encuentra una postal del campo que lleva el número 14. Entonces, va en busca de las fotografías precedentes y de las siguientes. Pero, sobre la película apenas se dijo que se trataba de republicanos españoles encerrados por el gobierno de la República francesa. Lo que cuenta es su búsqueda, su investigación. Pero que Daladier y luego Vichy hubieran encerrado a aquellas personas y que luego se hayan hecho miembros de la Resistencia, es apenas evocado. En la presentación de la película dije esto en voz alta y me hice "ser-

monear" por el público que venía a ver una película y que no soportaba que se le estropeará su placer.

**¿EN LA CAÍDA, SIN EMBARGO, HITLER RESULTA BASTANTE NEGRO, NO?**

Resulta negro y rosa... Gentil con la mecanógrafa que con un pequeño movimiento indignado de párpados se da cuenta de sus intenciones monstruosas, gesto que ha hecho las veces de crítica interna en la película.

**DESPUÉS DE MÁS DE 35 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DEL ARTÍCULO PIONERO DE LOS ANALES EN 1968: "SOCIEDAD DEL SIGLO XX E HISTORIA CINEMATOGRAFICA", ¿QUÉ PODEMOS AÑADIR A DICHA REFERENCIA, EN TÉRMINOS DE METODOLOGÍA SOBRE EL USO DEL CINE DIRIGIDO A LOS APRENDICES INVESTIGADORES?**

Les diría que no trabajaran más que sobre el cine. Comencé a trabajar en el cine para hacer crítica de fuentes no cinematográficas. Ahora bien, hoy asistimos a una deriva por parte de gente que se contenta con mirar películas y resulta analfabeta en cuanto a otras formas de la historia y de la narración, la novela, o los archivos oficiales. Se vuelven maníacos, como lo éramos cuando nos negábamos a ver imágenes o cuando negábamos la historia oral. El segundo consejo que daré es el de hacer películas si pueden, creando, así, una nueva generación de cineastas.

Con respecto al balance, repetiré hoy lo que escribí en mis primeros textos, más o menos así: no tenía en aquella época la mirada crítica sobre los cineastas que ahora tengo. La instancia cinematográfica (la publicidad, el eco público de las películas) que no tomé en mucha consideración, merece ser examinada más de cerca. Las películas en consonancia histórica propia pueden mistificarnos tanto... Yo vi lo que el cine, aportaba a la inteligibi-

lidad de la historia, hoy veo más lo que esconde. La mediatización y sobre todo la televisión, multiplicando las imágenes de películas, hacen mucho más difícil la valorización de las problemáticas de la historia. La invasión de imágenes aporta una verdadera confusión.

### ¿HAY PELÍCULAS DE GUERRA QUE, DESDE EL PUNTO DE VISTA HISTÓRICO, LE SATISFAGAN?

Si se hace caso omiso de la historia larga, la película sobre Hitler está muy bien. No obstante, es una película que elimina la historia larga en provecho de la historia corta. En el *Soldado Ryan*, encontramos el mito americano: hace falta que hubiera un irlandés, un Judío, y "¡Viva América!".

*Amistad*, es una película escandalosa, no porque sea de una crueldad inmensa (sin duda verídica), sino porque el final deja suponer que es Lincoln, y que son los estadounidenses quienes dieron fin a la esclavitud en el mundo entero.

Desconfío más de los cineastas que en otro tiempo, particularmente desde que leí esta frase de Tarkovsky, conducido hacia las nubes porque encarnaba el antisovietismo y los valores del cristianismo: "Si se le asesta un buen golpe al espectador al principio, usted puede hacerle creer lo que quiera después.". Pienso en esta frase evocando al *Soldado Ryan*, por supuesto.

### ¿UNA DE LAS CUESTIONES VINCULADAS A LA GUERRA Y A LA IMAGEN DE LAS MÁS DEBATIDAS EN EL CURSO DE ESTOS ÚLTIMOS AÑOS, HACE REFERENCIA A LA NOCIÓN DE LO IRREPRESENTABLE, DE LO INDECIBLE, DE LO INMOSTRABLE? ¿QUÉ PUEDE PENSAR MARC FERRO COMO HISTORIADOR DE ESTAS NOCIONES? ¿Y QUÉ PIENSA EL MIEMBRO DE LA RESISTENCIA?

Es una noción formulada por Lanzmann<sup>18</sup> para valorizar su obra. Aparte de esta relación estrecha con Lanzmann y con su obra, no estoy seguro de que haya un verdadero problema. O, entonces, se trata de un problema de edad y de generación. *La lista de Schindler*<sup>19</sup>, por ejemplo, muestra lo "representable". Podemos escandalizarnos por una película que, en lugar de mostrarnos, en esencia, los crímenes, al contrario, nos muestra a un buen hombre. El riesgo reside en la generalización posible de tales procedimientos: ¿Y si solo hacemos películas sobre personas buenas o sobre verdugos muy humanos? Este género, se desarrolla dando la razón a Lanzmann, con respecto a las derivas posibles y lo que siempre comportan. Aún más que el periodista, el cineasta necesita existir primero. Entonces, todo es bueno, aún hasta el escándalo... Sin embargo, el verdadero problema de lo representable y de lo no representable no está allí.

Me he sentido más emocionado por *Mein Kampf* de Alex Ryder, donde se ven las verdaderas imágenes del gueto de Varsovia, que por *La lista de Schindler*; pero esta película resulta más presentable para que la gente comprenda mejor lo que

<sup>18</sup> Claude Lanzmann (1925) es un director, guionista y periodista de cine francés, famoso por la producción de la trilogía documental sobre Auschwitz, iniciada con la obra *Shoah* (1985). Es famoso por ser sucesor de Jean Paul Sartre en la dirección de la Revista *Les Temps Modernes* y su relación con Simone De Beauvoir.

<sup>19</sup> Spielberg, Steven (Director). *Schindler's List*. 1993, 195 min.

sucedió. Pienso que el tratamiento cuenta, mucho más que esta noción de irrepresentabilidad que permanece, sobretodo, como un arma de combate. La cuestión de la recepción, en función de las generaciones, de los orígenes, de la cultura y, evidentemente, del tratamiento es fundamental.

En *Como si fuera ayer*, Esther Hoffenberg<sup>20</sup>, muestra a personas buenas que salvan a niños judíos en Bélgica durante la guerra. Se trataba de una película muy simple: un investigador iba a las casas de las familias que habían recogido a niños judíos. Una de estas familias había rechazado a un niño de tres o cuatro años porque lo consideraban ladrón, ya que había robado al pequeño Niño Jesús del pesebre preparado para Navidad. La investigadora, desconcertada, hace venir al niño y le pregunta: ¿Por qué lo hiciste? El niño, cuenta un testigo, lloró diciendo: "No robé al pequeño Jesús, lo escondí porque era judío". Estas palabras me emocionaron mucho más que estos discursos sobre lo representable o lo irrepresentable. Finalmente, es la elección de las situaciones lo que cuenta.

En la parte final, hacer un breve comentario de cómo salió la entrevista, además de la reflexión o la crítica que suscitó en los entrevistadores la temática abordada o las respuestas que obtuvieron.

---

<sup>20</sup> Hoffenberg, Esther & Abramowicz, Myriam (Directores). *Comme si c'était hier*. 1980, 85 min.