

MORIR EN GUERNICA

Gustavo Provitina

*“La llama sólo se enciende
con su pasado”*

Roberto Juarroz

(1) Rostros que imprimen la sustancia del más brutal desasosiego. Cuerpos desmembrados por los cruentos escalafones del odio. Explosiones que no superan la duración de un parpadeo barren los cimientos de una ciudad añeja. Después del oscuro temblor: la nada. Después de la devastación: un descenso apocalíptico que imita la celeridad de los bombarderos. Los huesos desnudos de la metrópoli en llamas, pendiendo como un grito silencioso. Regueros de escombros mezclados con la resignación de la carne moribunda. El fantasma de la pólvora sangrando en el mercado. Muda la fe de los campanarios, quietas las voces de los niños, prontas las alas de las cornejas batiendo la locura. El 26 de abril de 1937 Guernica había amanecido como un domingo cualquiera, los labriegos madurando el campo, los devotos alabando la sangre de Cristo en los altares, los niños cortejando la infancia entre las callejuelas pedregosas. Era un día más, hasta que soltaron las primeras bombas sobre los techos mansos de la urbe diligente y laboriosa. Los explosivos detonaron la ciudad a las cinco de la tarde. La amarga coincidencia con el poema de García Lorca que llora la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, parece una ironía forzada por las recónditas sincronías del mal. A las cinco en punto derramaron la muerte sobre la bucólica alegría de las plazas, las iglesias, los teatritos pobres, el algarrobo patriarcal, el animoso gentío que paseaba despreocupadamente por el mercado. De pronto el zumbido voraz de los motores. De pronto una maraña de aullidos. Niños que caen junto a sus madres. Ancianas implorando una clemencia que no llega. El fuego quemando el día, y una bomba, y otra más, y la ciudad desgarrada como un trapo. La piedra de los antiguos solares estallando con los hombres. Ese domingo, Guernica quedó reducida a un prieto collage de restos humeantes. Las imágenes que Frederic Rossif recopiló en su largometraje documental “Morir en Madrid” (1963) describen el estupor de los sobrevivientes, la desazón reclamando clemencia entre guijarros y cuerpos desmembrados, el trágico panorama de los momentos que se vivieron después del bombardeo. El filme ofrece una esmerada crónica de la Guerra Civil Española. Un análisis detallado de los sucesos no podía excluir a Euskadi, castigada por la iracundia fratricida de Franco que no conforme con la destrucción material, física, humana del País Vasco, también clausuró el euskera. Los vascos, despojados de su lengua, perseguidos y maltratados, sufrieron durante cuatro décadas la angustia de mantener en secreto su cultura, sus creencias populares, y su justificado afán independentista. La película de Rossif se detiene en imágenes que revelan las consecuencias humanas de la guerra. Una vez superada la inmanencia del aniquilamiento organizado, crudamente relevado por la audacia de

diestros documentalistas, sólo quedan las imágenes reviviendo en la pantalla los matices del llanto, la incomprensión, el daño. Quedan las fotos y las amarillentas portadas de los periódicos. Queda la esencia, en pedazos de Guernica según la original mirada de Pablo Picasso, más tarde reinventada por Alain Resnais en un breve documental de los años '50. Queda la negra secuencia de "Morir en Madrid" (1963), que he vuelto a ver este año como quien se asoma a una ventana para mirar los pedazos de la libertad aullando en las ciudades.

(2) ¿Cómo mirar lo que no cabe en las palabras?, es la pregunta que respondió Rossif en aquella secuencia de su filme "Morir en Madrid" que narra los cruentos acontecimientos acaecidos en la población vasca de Guernica. Una forma de responder consistió en rescatar los rostros de las víctimas interrogando el vacío. Rossif enmarca los rostros de la población civil en breves centelleos que revelan a la par la escrupulosidad del realizador, y la contundencia de los primeros planos comprometiendo a los testigos silenciosos de la muerte en su grado coral más aberrante. Los sobrevivientes del bombardeo a Guernica tienen el rostro que les falta a los combatientes. Rossif logró montar un contrapunto de miradas que parecen reunir el eterno presente de la guerra, la conmoción repetida de un socavón aciago. Una anciana enjugándose las lágrimas, un hombre sumido en una crisis de nervios, mordiéndose la lengua, y después o al mismo tiempo, otras caras que lloran suspendidas de la nada, desvaneciéndose en el pánico. La cámara les arrebató la mirada con la ilusión de inscribir, usando los escombros de su opacidad, la historia del pavor en primer plano. Sin embargo, los hombres que empuñan las armas no fueron salvados con la mirada en primer plano. Los hombres que hacen la guerra están siempre lejos del objetivo de la cámara, la lente no busca guardarles la mirada, se conforma con captar (delatar) la belicosidad del acto. Disparar un cañón, caer herido en combate, agonizar en la trinchera, marchar con la tropa, repechar los montes, parecen trances anónimos o colectivos, despiadadamente cotidianos en épocas beligerantes. Son actos que no tienen rostro. Proceden de una dimensión que borra todo margen de singularidad. Los registros de la guerra en la trinchera ofrecen la estrategia colectiva, la camaradería militar, la obediencia, la complicidad frente a la muerte, el patriotismo de las insignias, los uniformes, el despliegue de la artillería. Rossif muestra las faenas rutinarias de los soldados, el valor, la asistencia espiritual de los sacerdotes comprometidos con la causa, el riesgo pero también la convicción de detonar los cañones contra el enemigo. Rossif muestra la cara visible del guerrero. No se detiene a indagar los arrebatos metafísicos de su humanidad. No dice: las manos que apretaban el máuser eran las mismas que escribían cartas de amor a sus familiares narrando las vejaciones de la guerra. No dice que esas manos eran las mismas que asistían a los compañeros heridos, y hasta los sepultaban en expeditivas ceremonias. No dice: estas manos a la par que arrojaban la granada, construían puentes, abrían hoyos en la tierra para ensayar la muerte, cortaban raíces, insectos, mendrugos de pan para subsistir, y hasta rezaban a veces para empezar a creer. No lo dice, pero tampoco era el propósito del filme. El encomiable trabajo de Rossif no perseguía una fisiognomía de la Guerra Civil Española. ¿Qué realizador podría ofrecer una aproximación fisiognómica de la guerra, en lugar de conformarse con la exposición convencional de su mecánica? Los archivos aún aguardan, aguardan que alguien escoja las imágenes más ingratas para someterlas a la "luz de acuario" que François Truffaut destacaba en la mirada de su maestro, André Bazin, a la hora de indagar el atributo existencial, poético, metafísico, del arte cinematográfico. Esa luz

de acuario rara vez resplandece en las filmaciones de la guerra para iluminar el vacío. ¿Quiénes filmaban la guerra? Ojos anónimos que no pocas veces murieron en su ley documentando sucesos trágicos. Esos registros, generalmente, se hacían para fotografiar la fortaleza del guerrero que se disponía a matar o a morir en las trincheras. Eran una comprobación de la valentía. También del oprobio: los nazis se divertían filmando el grado de monstruosidad del que eran capaces, asesinando a mansalva a millones de seres humanos cuya condición les molestaba o les parecía una amenaza. En los juegos olímpicos de 1936, para asegurarse una adecuada propaganda, contrataron los servicios de Leni Riefensthal, que hipotecó su talento cinematográfico en la tarea más despreciable: pregonar la ideología nazi. Los soldados que filmó el fascismo eran prohombres de una naturaleza verdaderamente hercúlea. Resulta una tarea frustrante encontrar filmaciones de guerra donde se observen las debilidades, la acuciante humanidad de los combatientes. Siempre me acompaña la impresión de haber visto, en un documental televisivo, el rostro de un soldado temblando de frío, miedo, hambre, desazón, en una cantera del sur. Eran imágenes de una guerra librada hace veinticinco años, en las Islas Malvinas. Los conscriptos argentinos mostraban señales de abatimiento, maltrato, decaimiento físico y moral. Es decir, la más rotunda e incuestionable humanidad sometida a condiciones apremiantes. Eran rostros que reflejaban la sombra de la guerra, su magnitud suprasensible¹. Era posible leer en ellos todo lo que oficialmente se ocultaba desde los medios de prensa. Los soldados argentinos eran tratados por los altos mandos del ejército peor que el enemigo. Esto sucedía mientras la televisión presentaba tropas marchando, aviones que caían certeramente derribados, barcos militares, fondos patrióticos, cañones disparándole a las nubes. Las imágenes documentales que circulan de las guerras obedecen a fines meramente propagandísticos, eso explica la tendencia a los planos generales que exponen la acción, el acto heroico de arriesgar el cuerpo al calambur de todo enfrentamiento armado. En las secuencias de “Morir en Madrid” dedicadas a la destrucción de Guernica, los soldados son guerreros dispuestos a batirse en el campo de batalla, no es posible leer en ellos nada que vaya más allá de los límites de la acción, léase del combate. Ni siquiera sus rostros se distinguen. La dimensión suprasensible de la guerra apenas si los roza cuando cruzan la frontera de la vida para convertirse en mártires. Esta planificación no cuestiona los valores heroicos de los soldados, incluso les concede un alto grado de lucimiento. Rossif parece seguir la máxima de Charles Chaplin: filmar la emoción en primer plano, y la acción en plano general.

(3) ¿Qué es el país vasco para Rossif? La respuesta son los primeros planos de la secuencia que le dedica en su documental laudatorio, “Morir en Madrid”. ¿Qué es el país vasco para Rossif?: pues, una apacible cadena montañosa abrazada por las nubes, que avanza en una cadenciosa panorámica. Es también un caserío rural, una tradición, un terruño muy viejo que ha sido castigado. El País Vasco es Guernica, para el Rossif de 1963 abocado a indagar los anales de la Guerra Civil Española. La voz over, que analizaremos en otro párrafo, nos advierte que se trata de una tierra largamente escarmentada y solitaria. Rossif utiliza una convención habitual del cine clásico:

¹ “Si, de acuerdo a la tradición, denominamos lo sensible como lo físico, entonces la razón, lo suprasensible, se muestra como algo que trasciende lo sensible, lo físico (...) Más allá de lo físico, sensible; lo suprasensible, en su más allá de lo físico, es lo metafísico”. (Heidegger Martín, ¿Qué significa pensar?, Edit. Terramar, La Plata, 2005.

comenzar con un plano general que sitúe al espectador en el contexto geográfico, en algunas ocasiones reforzado mediante un epígrafe sobreimpreso que suele ser redundante. Mostrar la Tour Eiffel con un rótulo que dice París, es como exponer el cadáver de un hombre que ha sido ametrallado con saña, y en uno de los márgenes del cuadro ubicar un letrero con una simple inscripción pintada en color púrpura: fue asesinado. Felizmente Rossif nos libra de semejante rango de estulticia. Comienza la secuencia con una panorámica que permite apreciar el cielo recortado por los dientes antiquísimos de las montañas. Establecer el recorte, equivale a fundar el paisaje, abarcando en un conjunto de imágenes su esencia, aquello que lo define como las manchas al leopardo. Esas imágenes bucólicas, a la par de informarnos acerca del contexto natural que luego será bombardeado, nos dejan en claro que el objetivo no es una base militar, ni un campamento armado, ni una metrópoli blindada, sino una ciudad rural. Esa panorámica sugiere el lento movimiento de cabeza de un espectador pasivo, o la mirada del enemigo escrutando el terreno antes de atacarlo. Ese es un viejo cliché del cine bélico de estructura clásica, era el plano que precedía a las batallas. Inmediatamente después, el ángulo se modifica abruptamente, y da paso al desfile de las tropas vascas contempladas por el Lehendakari José Antonio Aguirre. El ejército avanza frente al gesto adusto de Aguirre, en sentido contrario a la orientación de la panorámica inicial. Curiosamente los dos planos que anuncian el bombardeo muestran: a) La aeronave militar enemiga avanzando en la misma dirección que la panorámica inicial sobre las montañas, es decir, de derecha a izquierda; b) la aeronave enemiga arrojando las bombas en sentido contrario, vale decir, siguiendo la orientación del ejército en el desfile, de izquierda a derecha. Naturalmente la orientación que mencionamos corresponde a la pantalla, se limita a describir el recorrido de los objetos tal como han sido montados. Obviamente esa perspectiva obedece a la posición que ocupaba el camarógrafo en el momento de la toma. Lo que me parece oportuno señalar es ese paralelismo en el montaje, esa paridad de direcciones que propone una relación de identidad, no en términos ideológicos, claro está, sino puramente bélicos. Paridad que determina dos ejes de acción² que abarcan los límites horizontales de la pantalla. El acatamiento de las reglas clásicas del montaje por parte de Rossif, impide el efecto de salto de eje, es decir, invertir la orientación del agente que desarrolla la acción. No cruza las perspectivas. Los planos que intercala, como el plano picado del sacerdote celebrando misa en un altar profano, a la vez que incorporan nuevos datos, organizan el discurso audiovisual enriqueciendo el contrapunto de motivos trágicos. Las dos veces que muestra la marcha de los soldados vascos, respeta la misma disposición que los planos de los aviones atacando, siempre de derecha a izquierda. La disparidad de fuerzas queda salvajemente al descubierto. Los milicianos vascos son hombres de carne y hueso que cavan las trincheras, asisten a los compañeros heridos, atacan como una jauría de lobos disgregada por el campo, tienen rostros, cuerpos, figuras humanas, mientras que el enemigo es un cuervo blindado desprovisto de cualquier rasgo de humanidad, es un pájaro guerrero capaz de hacer saltar las bisagras del mundo sin el menor remordimiento.

² “Eje de acción o interacción: El respeto a la zona del eje permite mantener la orientación del personaje hacia el lado en que interactúa en la primera toma” (Fernández Díez, Federico, Martínez Abadía, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Buenos Aires, Paidós, 1999).

(4) “De tu verdadero adversario te llega un valor ilimitado”, decía Kafka³. Los planos generales de “Morir en Madrid” son murales que refuerzan, a la vez que encadenan a un margen puramente bélico, la máxima de Kafka. En plano general es posible apreciar a los bombarderos vadeando las nubes antes de arrojar la carga mortal, y en plano general, también, es posible apreciar el ataque aéreo filmado en ángulo contrapicado, es decir, desde la perspectiva de los pobladores. El montaje parece reforzar la idea de una omnisciencia sobrenatural capaz de mostrar la guerra como un cubo mágico que puede contemplarse y manipularse desde todos los ángulos, especialmente desde la altura. ¿Cómo no asociar el plano en ángulo picado del sacerdote oficiando misa para los soldados, con una alegoría de la vigilancia divina? Pero el centro de tensión de la secuencia lo determinan las detonaciones aéreas montadas desde la perspectiva de los atacantes, y de los atacados. Ese tratamiento, propio de la ficción, en un documental potencia el efecto de realidad, a la vez, que lo cuestiona. Tantos ángulos de cobertura para mostrar un suceso le hacen creer al espectador que está en una posición de privilegio para contemplar el fenómeno, y esta certeza es un encantador de serpientes eficaz que, reforzado por un tratamiento dramático del sonido, lo envuelven hasta anular su capacidad crítica. A la vez, cuestiona el grado de verosimilitud porque nunca falta el espectador que considera una prueba de sagacidad, fruncir el entrecejo y reclinar la cabeza con malicia, antes de preguntar: ¿cómo es posible contar con el registro de todas las perspectivas, de todos los ángulos?, ¿cómo puedo observar en unos pocos planos un sumario completo de la acción de los aviones de combate, y sus consecuencias sobre el poblado? Esta pregunta es meramente retórica, buscar su respuesta sería absurdo. Sin embargo, no es difícil comprender que las filmaciones de los ataques eran documentos muy apreciados tanto por los camarógrafos vernáculos de las zonas arrasadas, como por los agresores. La voz over desliza, al respecto, el comentario elogioso que emitió Goering viendo las imágenes de la operación. La secuencia del ataque a Guernica ha sido montada con los recursos, las tensiones, la lógica misma de la ficción, y más aún, buscando la transparencia del cine clásico. Pero el análisis pierde de vista un factor esencial para comentar el montaje: la temporalidad de lo mostrado. Entre el plano que describe el momento en que los aviones arrojaron las bombas, y el contraplano de la ciudad arrasada por el fuego, o de las aeronaves contempladas en contrapicado, pasaron horas. El bombardeo a Guernica duró tres horas. El tiempo suficiente para que las escasas cámaras disponibles en la región capturaran la masacre. La calidad de la luz es una evidencia incontestable de este detalle. Los planos iniciales de la secuencia denotan la claridad de una tarde nublada, es decir, la refulgencia normal de la hora fijada para el asalto: las cinco de la tarde. Las tomas posteriores, efectuadas desde el ángulo de la población civil, ya muestran la penumbra del ocaso. Pero, tratándose de un material cuya exposición depende de la coordinación de tantos elementos: calidad de la película y de la cámara, pericia del operador tanto para manipular la filmadora como para medir la luminiscencia, condiciones naturales y materiales que influyen en el momento del rodaje, respuesta de la lente, conservación del material filmado, en fin, las conjeturas se agotan por abundancia de factores imponderables. Pretender echar un manto de luz sobre archivos septuagenarios para explicar todos los enigmas de un documental montado con imágenes captadas y conservadas azarosamente, cuya procedencia no nos ha sido revelada, es como proponerse la construcción del mismo laberinto donde Teseo enfrentó al Minotauro. Entiéndase bien: exactamente el mismo laberinto. Una de las esquinas de ese

³ Kafka, Franz, *Cuadernos en octava*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1977.

laberinto se asoma, y pregunta: ¿qué manos anónimas guardaron en el horizonte sensible del celuloide la constancia de tamaña insensatez criminal? Nadie responde.

Vuelvo a las imágenes. Contemplo el plano entero que muestra al viejo roble patriarcal, cuyas heridas son recorridas por la cámara en un paneo vertical ascendente. Por un segundo imagino que la cámara es mi mano. Mientras dura la toma conservo la ilusión de acariciar la umbrosa madera del pasado. Siento una raíz añeja latiendo en la memoria. Quienes tuvieron la dicha de posar sus dedos en el viejo roble, alguna vez, para escucharlo, y recuerdan su historia, comprenden fácilmente la magnitud simbólica del ataque perpetrado por Franco. Bajo ese roble, anualmente visitado por los reyes españoles, la realeza juraba el debido respeto a las libertades del pueblo vasco. Las razas que han sabido crecer sin sacrificar su memoria, sin condenar la belleza de sus símbolos sagrados, manteniéndolos con tenacidad como hicieron los vascos, saben que la verdad es una fuerza alojada en el pasado. El roble de Guernica es el antónimo perfecto del árbol del olvido que mentaba Fernán Silva Valdés. El roble de Guernica es una metáfora viva de la memoria tutelar de una nación, es un conjuro para evitar la disgregación de la templanza espiritual, es una oración perenne que vela los destinos de Euskal- Herría.

(5) El hombre que alardea de su sagacidad frente a los amigos se preguntará, asomado al documental de Rossif: ¿alguien ha visto el rostro de los pilotos en el momento de arrojar las bombas que destruyeron Guernica? ¿Alguien los ha visto? ¿Hay constancia de esas caras obedientes que procuraban alcanzar la eficiencia en la más inmoral de las misiones? En los ficheros que comanda la barbarie, posiblemente existan retratos, fotografías de la infamia. Sin embargo, pienso que hubiera sido inútil filmar esos rostros porque ya estaban fundidos en las aeronaves que pilotaban. Los rostros de los pilotos eran el fuselaje de los aviones Heinkel 111 y Junker 52. Nada más. Un triste cuervo de metal. La fisonomía de los pilotos, seguramente, no contrastaba con los de sus regentes. Les había crecido, seguramente, la mirada de Franco, de Hitler, de Goering, de Mussolini.

¿Cuales son los ojos de la guerra?, debió haberse preguntado Rossif frente a la moviola. ¿Cuáles son? ¿La mirada ausente de los caídos?, ¿la ceguera emocional de los que se salvaron?, ¿la castración de los testigos sumidos en la demencia o atrincherados en el mutismo crónico?, ¿el luto perpetuo de los que continúan con vida para velar la memoria de sus muertos hasta que la agonía se apiade y los redima del calvario de la evocación?, ¿el fantasma que rondó a los niños obligados a abandonar Guernica para sobrevivir a la iracundia criminal?, ¿adónde se va un niño con el porvenir uncido en el pasado?. Esta última pregunta se la formulan diariamente los párvulos que sobreviven a las innumerables guerras detonadas en el planeta, cuyas imágenes deambulan por los canales a la hora del almuerzo.

El ojo inquieto de la cámara parece moverse, así lo ha notado el guionista y realizador Pascal Bonitzer, en un espacio físico y en un espacio moral. En el primero de esos espacios domina la estética, refiere a la naturaleza plástica del realizador, su capacidad para situar la acción dramática en un punto potencialmente sugestivo, su inteligencia para poner en escena, su calidad para expresar la quintaesencia de cada encuadre haciendo primar el equilibrio entre la necesidad y la belleza; en el segundo prevalece la ética, la consciencia reflexiva del director, la consistencia de sus valores humanos, su madurez para considerar los límites decorosos de la imagen, su pudor para retratar la dignidad del hombre. Desgraciadamente, el espacio moral es considerado una mera abstracción por aquellos realizadores impedidos de resistir la

tentación, el desvío, de registrarlo todo sin importarles las consecuencias. Revisando algunos periódicos viejos, hallé una fotografía de Federico Fellini agonizando. El hombre que disparó la cámara para revelar la triste condición de Fellini carece de toda dimensión moral, para ese hombre las imágenes deben circular sin el menor cuestionamiento filosófico. Prueba de ello son los numerosos registros de actos aberrantes, orgullosamente exhibidos por los medios masivos de comunicación que gobiernan el planeta. El espacio moral es irremediable, como es irremediable admitir que la moral es una construcción subjetiva. Los criminales de guerra, como Franco, Hitler o Stalin, consideraban a la ejecución sumaria un simple acto de justicia. Vale decir, integraba sus prioridades morales. La justificación moral de actos de lesa humanidad, ha sido una estrategia discursiva ejercitada históricamente por todos los sectores. La moral cristiana tampoco ha estado a salvo: la Inquisición ¿no era acaso – según decían sus cancerberos mejor entrenados- un medio de purificación moral?, ¿o espiritual? La hoguera ha sido a la fe católica lo mismo que la guillotina a los pioneros de la Revolución Francesa. Juana de Arco y Danton se funden en el mismo grito. La verdadera historia de la humanidad es la de los chivos expiatorios. Me dirán: es exagerado comparar la extrema violencia de los grandes criminales de la historia, con un encuadre fotográfico que revela la intimidad de un hombre, ya sea muriéndose o prodigándose placer carnal con una mujer. Aunque resulte absurdo plantearlo: ¿cómo responder satisfactoriamente un interrogante que deja al descubierto la orientación moral de quien lo formula? Los límites de la moralidad de todo realizador están plasmados en cada opus de su filmografía. El espacio moral es una representación, también una metáfora, de las cualidades éticas del sujeto que filma. Al menos, Wim Wenders, el prestigioso director alemán, tuvo el decoro de cuestionárselo a la hora de documentar las últimas semanas de vida de Nicholas Ray. Sin embargo ese cuestionamiento no le impidió violar la intimidad de un alma moribunda. Será mejor explicarlo: en 1979, Wenders se hallaba en la Costa Occidental, filmando *Hammert* con producción de Francis Ford Coppola. Durante los intervalos del rodaje, solía visitar, en su vivienda del Soho, al director estadounidense Nicholas Ray, a quien había dirigido dos años antes en *El amigo americano* (1977). Ray estaba padeciendo un doloroso tránsito hacia la muerte, con el cuerpo devorado por el cáncer. Wenders expuso sus despojos, a punto de expirar, en un documental crudo y lacerante. Si no hubieran sido amigos, quizá sería posible considerar un atenuante moral, un muy leve atenuante moral para aplicar a la evaluación general de ese registro. También los cinéfilos más fervorosos deberían revisar sus límites frente a ciertos materiales. Resulta una tarea verdaderamente difícil, para los espíritus sensibles, contemplar *Lightning over water*, sin sentirnos invasores del más privado de los actos de un hombre: su muerte. ¿Por qué testimoniar cinematográficamente el desmoronamiento físico y espiritual de un ser humano? A esta altura es necesario remarcar que el allanamiento del dolor me parece todavía más oprobioso que la usurpación del placer, aunque no sea lógicamente correcto proponer matices. Nos hemos desviado del eje de este artículo. Es correcto que nos preguntemos por la validez de ese desvío. Considero que es oportuno como introducción a otra secuencia que debemos enfatizar: los planos de las víctimas fatales del bombardeo a Guernica. Los rostros expresan mejor la guerra que la tinta, porque en ellos se refleja la eternamente humana recurrencia del combate. El combate del hombre para mantenerse en pie cuando las señales del mundo exterior aconsejan cavar un hoyo y enterrarse, el combate del hombre que ha suplantado su conciencia por las armas, el combate de los predicadores de la paz en el desierto. En el filme de Rossif, la cámara los guarda con toda su carga espectral, sin ofrecernos el acicate restaurador de

las palabras. Los rostros de la población civil no conocen el sosiego, menos aún la resignación, son serigrafías del espanto, ramalazos de aflicción incrustados en la carne. El registro en blanco y negro acentúa su condición fatal, rodeándolos de un aura lejana, distante, cancelada por la historia. Rossif muestra a los sobrevivientes y a los muertos y la única diferencia entre ambos la establece el movimiento. El espacio moral ha sido jaqueado una vez más. Ahora pienso en Unamuno “venceréis, pero no convenceréis”. ¿Hace falta mostrar a mujeres y niños masacrados para conmover al espectador burgués que absorbe esas imágenes sin pestañear, y a la vez se siente reconfortado de hallar su cuerpo a salvo del espanto? ¿La exhibición de la violencia puede convencer al más indiferente de los hombres de las virtudes de la paz? La experiencia de los últimos años desmiente esa posibilidad. La abundancia de imágenes violentas no persuadió a ningún jefe de estado beligerante. Cada día se anuncian nuevas hostilidades. Un documentalista podría responderme: uno de los atributos de mi vocación consiste en registrar, acopiar, compaginar, aquellos sucesos cuya relevancia ameriten semejante empeño, o los que yo considere significativos para mi profesión, sin atender a ningún reparo de orden moral que pudiera alterar la fidelidad de ese registro. La razón le asiste. No es mi propósito invalidar la pluralidad de los archivos. El hombre que sostuvo la cámara sobre esos despojos humeantes, en una Guernica arrasada por fuegos innumerables, quizá tenía la convicción de embalsamar la sangre de las víctimas para recordársela a los culpables; o, tal vez, pretendía resucitar esos sucesos lacerantes con la esperanza de mantenerlos vivos en la memoria del pueblo vasco. También en las morgues se toman fotos a los cadáveres, pero de allí a exhibirlas hay una distancia ética que debe ser sometida a los cuadrantes de la reflexión. Rossif elige montar los cuerpos destrozados de niños y mujeres para subrayar la monstruosa dimensión de lo ocurrido, para enfatizar la cobardía. Esa elección es un golpe bajo, una salida melodramática de mal gusto. Una operación todavía más escabrosa se ha realizado cuando a la hora de efectuar la recopilación de imágenes para su documental, Rossif privilegió un concepto de la inocencia circunscrito al sector presuntamente más débil de la población: las mujeres y los niños. Esa discriminación persigue recalcar el efecto catártico alojado en el clímax de toda tragedia. Raúl Castagnino en su análisis de la *Poética* de Aristóteles, destacó: “en la catarsis, los afectos extremos son: terror ante lo tremebundo, conmiseración ante lo miserable”⁴. Nadie, en su sano juicio, puede permanecer impassible ante la contemplación de mujeres y niños exterminados, alcanzados por el fuego asesino de los nazis. El precio de purgar las pasiones más recónditas no justifica la degradación de la muerte a las leyes efectistas de un espectáculo. Nicholas Ray había consentido que Wenders filmara su progresiva decadencia, las aberraciones de su ocaso, había autorizado el morboso registro de su declinación humana, consciente, probablemente consciente, de estar elaborando un testamento fílmico que iba a ser apreciado por los amantes del arte cinematográfico.

El plan de Rossif consistió en mostrar a los hombres en el frente de combate, y a las mujeres y a los niños en el purgatorio de las almas frágiles. Los hombres hacen la guerra, las mujeres y los niños pagan con la muerte, con el impiadoso sacrificio, las cuentas de la bravura. Nada define mejor a la guerra que sus víctimas, ¿qué otra cosa es una guerra sino una orgía de sangre? Las guerras que más tinta han merecido, son las que arrojaron el mayor número de muertes, tal como siempre ha sucedido con las catástrofes naturales, y con los accidentes. Viendo las imágenes montadas por Rossif, resulta elemental preguntarnos por el hombre que en esas circunstancias trágicas tuvo

⁴ Castagnino, Raúl, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981-.

el cuidado estético de pensar en el encuadre. ¿Cómo no reparar en ese hombre que vulneró el espacio moral para enfocar mejor la muerte de sus semejantes? Don Miguel de Unamuno ha visto que “el nuestro es el otro, el de carne y hueso; yo, tú, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pisamos sobre la tierra”⁵. Precisamente esa consciencia existencial es la que pretenden abolir las guerras. La diferencia es la causa primera de toda contienda: que el otro no sea como yo, lo declara mi enemigo, y como tal, debe ser eliminado. La cámara posada sobre la muerte, cosifica al otro a la vez que lo embalsama. Roland Barthes en su maravilloso estudio de la fotografía señala el pasaje de sujeto a objeto que sufre el fotografiado. El hombre que sostiene la cámara y filma a esos muertos arrojados por la guerra sobre el pavimento debe olvidar el planteo de Unamuno, debe experimentar el vértigo de ser otro, debe ceder a la aventura irracional de simular los ojos de Dios, contemplando, desde una nube, la sangre derramada.

Los planos finales de esa secuencia muestran a los niños saludando a sus mayores, recorriendo el mismo sentido que la cámara en el comienzo de la sección dedicada a Guernica en el documental, vale decir, de derecha a izquierda. La orientación que preconizó Rossif para describir el paisaje montañoso de Guernica es la misma que siguen los niños, desconsoladamente, abandonando el terruño frente a los ojos vacíos, desorbitados, de sus mayores. La cámara filma el gesto, casi mortal, de esos niños girando por última vez para echar la última mirada al pasado que los acompañará durante el resto de sus días. El adiós reproduce la iconografía de las despedidas: una barandilla, mujeres secándose el llanto con un pañuelo, el último beso, la caricia final, los niños avanzando inermes rumbo al futuro, los mayores apretando en los dientes un presente cargado de pasado. Y el tiempo corriendo con su ronquido de metal en el corazón de la cámara. El tiempo enhebrando el pasado a veinticuatro cuadros por segundo.

(6) Serge Daney observó que “la voz posee la particularidad de que puede tener un doble visual, como una sombra cuya presa sería ella misma”⁶. Esta afirmación suele aplicarse al análisis de la relación del cuerpo que reproduce su sonido en la pantalla. Cuando los personajes emiten sus parlamentos frente a cámara, no sólo absorbemos la información que de ellos emana, sino también sus cualidades expresivas. Daney en uno de sus textos célebres publicados en *La Rampa*, pronunció que toda voz es también el cuerpo que la pone en vibración. Así como el sonido de un instrumento musical depende de sus materiales. Cuando Perlman vibra con el Stradivarius del año 1714 que Yehudi Menuhin le obsequió, en su sonido se mezclan casi tres siglos de historia de los violines más extraordinarios que se echaron al mundo. Pese a su indiscutible y asombroso virtuosismo, Perlman no extrae de todos los violines la misma calidad sonora. Cada violín cuenta la historia de su madera. Orson Welles pronunciando los versos de Shakespeare, es mucho más que la voz grave y firme de un actor prodigioso, es la potente personalidad que desafió los límites audiovisuales de los años 40, es su leyenda nunca desmentida, sus resonancias humanas, su titánica energía, los meandros de su mundo interior tronándole en el pecho. El doble visual de las voces aparece con la claridad de toda contramarca. En el caso de “Morir en Madrid” esa sombra ofrece otro destino. Las imágenes respiran con una voz cuyo cuerpo está ausente. Es lo que técnicamente se denomina voz over, que existe

⁵ Unamuno, Miguel de *Del sentimiento trágico de la vida*, Buenos Aires, Compañía Argentina de Editores, 1962-.

⁶ Daney, Serge *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004-.

“cuando ciertos ‘enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla⁷”. La voz over que utiliza Rossif reproduce, en el tono y en la profesionalidad de su dicción, la neutralidad requerida en la mayoría de los documentales que pretenden alcanzar el efecto de verosimilitud más eficaz. La voz over del locutor nos informa, desde una distancia similar a la de la cámara que captó las tomas aéreas del bombardeo, los detalles históricos de la tragedia. Esa voz parece contar todo desde el fondo de las nubes. Relata con la fría perfección de quien se sabe a salvo de los dolores del mundo. La voz repasa la situación política y cultural del País Vasco en vísperas de la incursión armada y, acompañando el flujo rítmico de las imágenes, se funde a lo visual como el fuego en la hora inaugural de los metales. Cada proposición parece extraída de un libro de historia. Los adjetivos son escasos y no dejan espacio para la subjetividad del enunciador. Rossif parece decirnos que su opinión personal sobre los hechos la aportan las imágenes. Sin desmerecer la justeza del texto, el campo de lo subjetivo, en tanto cualidad expresiva de autoafirmación, encuentra su mayor campo de elaboración en el orden del montaje que utilizó Rossif, y en la selección de imágenes. Por esa misma razón los escasos matices expresivos, las curiosas licencias que la voz se permite, no quiebran la distancia, apenas si introducen una frágil resolana que modera la seca sobriedad de la prosa historicista. La voz aporta la marca temporal de la desdicha: domingo 26 de abril de 1937. La hora: las cinco de la tarde. Nos informa que el bombardeo duró tres horas. Los agentes que perpetraron la masacre fueron los aviones Heinkel 111 y Junker 52. Las bombas pesaban 500 kg. Causaron 889 heridos, y 1654 muertos. La asepsia del relato oral, su crónica clara y reflexiva, contrasta con la contundente selección de las imágenes donde, por momentos, asoma el compromiso visceral y el paroxismo. Tan despojada es la prosa que los adjetivos cumplen una función semántica diferente de aquella que contemplan las leyes gramaticales. Los adjetivos son rejillas por donde respira la voz en el mismo tiempo y frecuencia que las imágenes. Sólo cuando la voz se libera de su carga ordenada de datos certeros y opina, comunicando su verdad poética, sólo entonces, logra trascender sus coordenadas físicas para ascender al plano metafísico. Esto sucede en contadas ocasiones. La función que le ha sido confiada a la voz no difiere de la que cumple en los programas de noticias. La economía de la información, el ritmo de lectura, el sobrio tono general de la prosa responden, como todo el film, a un concepto narrativo clásico.

(7) Las únicas imágenes filmicas que vi del bombardeo ocurrido en Guernica, hace ya siete décadas, son las que Rossif presentó en su largometraje documental “*Morir en Madrid*” (1963). En estos momentos, mientras investigo el tema para la escritura de un guión apenas bosquejado, compruebo mi voluntad de rastrear otras imágenes de la tragedia con la férrea intención de confrontarlas y analizar en profundidad lo sucedido. Siempre asocié la destrucción de Guernica con la ciudad que tiembla hasta derrumbarse durante la secuencia de la crucifixión de Cristo, en el filme “*El evangelio según San Mateo*”, de Pier Paolo Pasolini. Esa ciudad es una metáfora del mundo. El mundo es la mayor creencia de los hombres, y su posesión la tentación más vieja. Pese a ser consciente de esta situación, nunca ha dejado de asombrarme que la voluntad de unos pocos hombres armados pueda ser capaz de reducir las

⁷ Gaudreault A. , Jost F *El relato cinematográfico, Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

verdades, la tradición, la belleza cultural de un pueblo, a un vano, oscuro, mezquino y perverso objetivo militar, es decir, económico. Durante el visionado descubrí que Rossif había montado esa secuencia con un criterio narrativo similar al empleado en la estructura de las ficciones clásicas. Se lo comenté a un cineasta amigo, y me dijo que le recordaba a la reseña de las antiguas actualidades del tipo de Sucesos Argentinos. Lo miré de soslayo, y le respondí: ojalá esos noticieros hubieran pulido con tanto celo los meandros del discurso audiovisual como hizo Rossif en “Morir en Madrid”. Se encogió de hombros y analizó las diferencias, finalmente llegó a la conclusión de que el filme ofrece el equilibrio de las obras maestras. El esquema seguido por Rossif consiste en un breve sumario con tres núcleos cardinales: la introducción al ataque, el bombardeo y sus consecuencias humanas y materiales, finalmente, el éxodo de los niños despedidos por sus familiares en el puerto. La secuencia responde a tres guías dramáticas: a) un extracto que narra sucintamente las circunstancias que convirtieron al País Vasco en un blanco de las ambiciones criminales de Franco (planteo) ; b) las imágenes de los aviones Heinkel 111 y Junker 52 escupiendo los proyectiles que impactaron en la ciudad provocando daños irreparables: la ciudad en ruinas, acosada por las llamas, la población civil destrozada en el asfalto (nudo); c) los niños que sobrevivieron emprenden el éxodo y se despiden de sus familiares en el puerto (desenlace). A esa pulcra configuración ternaria se reduce el episodio de la destrucción de Guernica en “Morir en Madrid”. La subdivisión propuesta no persigue otra finalidad que enunciar las pequeñas unidades que combinó Rossif para organizar la secuencia del bombardeo. Resta señalar que la progresión dramática de esos componentes siguió un camino ascendente. El crescendo dramático va de la mano de las operaciones militares y aunque estalla en sincronía con el bombardeo, mantiene su carga emocional hasta el desenlace, donde a mi juicio alcanza su mayor carga sensible. Rossif demuestra que es posible, en un filme documental, elaborar una síntesis histórica de sucesos complejos y presentarla con los tiempos de una secuencia dramática que caracteriza la demarcación usual del cine clásico, amarrado a las tres unidades aristotélicas: principio, medio, final.

Por último, durante el visionado de la secuencia latía en mi cabeza un texto del cineasta y crítico francés Eric Rohmer: “Lo que hace que pasemos de un extremo al otro es el azar, una lectura, una frase, una mujer, un amigo, el amor por lo nuevo o el sentido de la oportunidad”⁸. A esa enumeración propuesta por el autor de los *Cuentos morales*, yo agregaría: la conciencia trágica, el vacío, la necesidad, lo irremediable. La sensación de pérdida puede modificar sustancialmente el corazón humano hasta obligarle a cuestionar los fundamentos de su existencia, la proyección de cada uno de sus latidos, la esencia de las verdades que acepta por costumbre. La ausencia, acaso la cara visible de lo irremediable, es lo que flotaba como una voz escaldada en la sangre abierta de Guernica. La ausencia apisonada entre las ruinas de la ciudad que vio morir sus extremidades, abrazada por la ceniza de sus muertos, remontada en pedazos, mientras el mundo se perdía en los clavos de un antiguo temblor sin aire.

⁸ Godard, Rohmer, Truffaut, Chabrol, Rivette *La Nouvelle Vague* (Sus protagonistas), Buenos Aires, Paidós, 2004-.