

## Tensiones entre la memoria y la historia de la Ocupación francesa en el documental *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969)

Natalia Weiss<sup>1</sup>

### Resumen

Este trabajo se encuadra en el análisis de la relación entre historia y memoria en el film documental *Le chagrin et la pitié. Chronique d'une ville française sous l'Occupation* (*La pena y la piedad. Crónica de una ciudad francesa bajo la Ocupación*, Marcel Ophüls, 1969). Este documental da cuenta del rol jugado por habitantes franceses de la ciudad de Clermont Ferrand durante la Ocupación alemana (1940-1944) a través del uso de material de archivo de la época. Se plantea así a la escritura cinematográfica como una vía enriquecedora para pensar los acontecimientos históricos y también sus aprehensiones posteriores.

En este caso, algunos hechos cruciales de los tiempos previos y contemporáneos a la producción del film impactan en las reformulaciones sobre los años de su elaboración en cuanto a las lecturas del rol jugado por la sociedad francesa en aquella época. La convulsión causada en su estreno condujo a la prohibición impuesta, en un primer momento, en la televisión francesa donde iba a ser transmitida. La misma se emparenta con la polémica suscitada por la publicación, dos años después, de un libro bisagra sobre el tema como fue *Vichy France: Old Guard and New Order* del historiador estadounidense Robert Paxton (1972). De este modo, las tensiones entre la historia y la memoria se resignifican en la escritura cinematográfica de la historia de este film devenido, al mismo tiempo, un lugar de memoria en sí mismo.

---

<sup>1</sup>Natalia Weiss es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (Filosofía y Letras, UBA). Profesora de Narrativas Audiovisuales en la carrera de Imagen y Sonido (FADU, UBA). Maestría en Historia UNTREF VIRTUAL. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA. Sus estudios de posgrado se basan en las memorias e imágenes de Alemania y Francia sobre la Segunda Guerra Mundial.

## Tensiones entre la memoria y la historia de la Ocupación francesa en el documental *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969)

### Introducción

El caso del film *La pena y la piedad* (*Le chagrin et la pitié*, Marcel Ophüls, 1969) resulta emblemático para pensar las tensiones que surgen a la hora de pensar en las diferenciaciones entre la historia y la(s) memoria(s). Realizado en 1969, este documental se enmarca en la ciudad francesa de Clermont Ferrand, que posee 150.000 habitantes y está ubicada en la zona de Auvergne, cercana a la ciudad de Vichy. El caso se presenta bajo una mirada que puede pensarse, en cierto modo, como la de una sinécdoque del estado de cosas de Francia durante la Ocupación. Este documental se encuentra dividido en dos partes, la primera, que puede traducirse como El desmoronamiento, el derrumbe o el colapso (l'Effondrement), y una segunda parte, la Elección (Le Choix). El film consta de numerosas entrevistas a distintas personas que vivían en este lugar en la época, y, a la vez, de un profuso material de archivo.

En el primer momento, se manifiesta el acontecer de los días de la Francia dividida<sup>2</sup>, la propaganda del régimen de Vichy y también nazi apuntada contra el país galo, el día a día de la vida de estos pobladores. En un segundo momento, se despliegan sobre todo los puntos de vista y las distintas voces de distintos actores sociales que ocuparon distintos roles en ese lugar.

El film provocó un debate muy grande en Francia, lo que se vuelve síntoma del choque profundo que produjo para la construcción historiográfica y de memoria oficial de ese momento que no parecía estar preparada para enfrentar esta visión compleja del pasado. Como el director Marcel Ophüls era consciente de ello, intentó que el film se diera por televisión, para que quienes lo vieran no fueran sólo particularmente los que decidían concurrir al cine para hacerlo. Si bien parecía que esto iba a ser posible mediante las negociaciones con la ORTF, cadena televisiva estatal francesa, termina siendo financiado por dos cadenas de televisión de Suiza y una de Alemania. Los conflictos entre el director y la cadena francesa conducen a la negativa de su estreno oficial. El encargado de ORTF, afirma claramente en un noticiero de la televisión francesa en el año 73 que la negativa se debía a que el film destruye *mitos* que los franceses todavía necesitan. Finalmente se proyecta en un cine en el barrio Latino en 1971, y pocos días después pasó a un cine de los Campos Elíseos. Fue visto en ese momento por 600.000 espectadores y permaneció en cartel durante 87 semanas. No será transmitido por la televisión de ese país hasta 1981, durante el gobierno socialista, siendo visto en esa ocasión por 15 millones de telespectadores. Queda expuesto que lo este film saca a la luz perturba enormemente en la época. Una vida cotidiana en muchos casos funcional, de manera a veces pasiva y otras activa, al régimen, el antisemitismo francés, la propaganda y el colaboracionismo resultaron

---

<sup>2</sup>La división tiene lugar a partir del armisticio firmado por el Gobierno de Vichy, a través del cual existía una zona ocupada y una zona no-ocupada. La primera se encontraba gobernada en forma directa por los nazis, y la segunda estaba bajo el mando del mariscal Pétain y su primer ministro, Pierre Laval, cuyo yerno aparece en el documental. Clermont Ferrand fue zona libre hasta la vuelta del ocupante, en el año 42.

una suerte de apariciones que habían quedado veladas hasta entonces frente a una mirada más mítica y resistencialista de lo sucedido.

### **Historia y memoria(s) de la Ocupación.**

Los relatos que una sociedad se cuenta a sí misma dan también cuenta de sus imaginarios sobre aquello que les sucede. Pero no lo hacen como un reflejo sino como una construcción significativa que manifiesta, aún a pesar de ella, hasta aquello que tal vez no saben que dicen. En cuanto a dichos imaginarios, se considera que las tensiones que se suscitan en la cercanías y distancias entre la historia y la(s) memoria(s) francesas sobre la Ocupación encuentran un punto de análisis fructífero en la escritura cinematográfica de la historia que implica el film *La pena y la piedad* (*Le chagrin et la pitié*, Marcel Ophüls, 1969).

Algunos hechos históricos de los tiempos de realización del film poseen, de forma inevitable, una incidencia directa en la interpretación de la Ocupación de Francia y la construcción y gestión francesa de su historia y de su memoria oficial. Entre ellos, se pueden mencionar las leyes reparatorias de Alemania en Francia de los años 50 y 60, el raptó, juicio y ejecución de Adolf Eichmann (1962) que da inicio a lo que la historiadora Annette Wieviorka llamó la era del testimonio, la independencia de Argelia (1954-1962), Mayo del 68, etc.

En definitiva, el recuerdo de Vichy era dejado de lado en función de la reconciliación franco alemana en la que se privilegiaba la construcción, bajo el gaullismo, de una memoria colectiva que hacía hincapié en la participación homogénea en la resistencia al ocupante alemán.

En este mismo sentido, en el libro de Robert Paxton (1972), *Vichy France: Old Guard and New Order* antes mencionado, se cuestiona directamente la participación francesa en el período llamado de Ocupación y plantea el apoyo de la élite francesa al mariscal Pétain. Devino emblemático a la hora de pensar el colaboracionismo francés y los historiadores actuales lo consideran una revolución epistemológica al desplazar el ángulo de observación del ocupante alemán hacia el Estado. En el momento de su publicación, generó una fuerte polémica y debate en dicha sociedad. Estos debates tomaron lugar en los diarios, en ámbitos universitarios y en publicaciones de diverso orden. En relación con la colaboración, Paxton se refiere a una colaboración voluntaria que superó el acuerdo de armisticio con Alemania.<sup>3</sup>

Por su parte, el historiador francés Henry Rousso (1990), en *Le syndrome de Vichy* se refiere a Vichy como a “un pasado que no pasa”. En esta obra Rousso comienza por referirse a la construcción de la memoria y su relación con la historia. Analiza los distintos momentos de un duelo que en sus palabras está inacabado e intenta hacer un recorrido por distintos períodos de la construcción de las memorias francesas sobre el conflicto, y la existencia de una guerra a la que denominó “franco- francesa” que precisaba los enfrentamientos provocados dentro de esa sociedad. En sus trabajos posteriores ligados a

---

<sup>3</sup> Paxton distingue en este libro tres formas de colaboración que son pertinentes para reflexionar sobre este film, la primera se refiere a un interés personal, la segunda en razón de una simpatía ideológica con el nazismo y la tercera, a una colaboración del Estado.

estas problemáticas hará relecturas sobre algunos ejes trazados más, de alguna manera, esquemáticamente en relación con lo que él llama “los vectores del trauma”. La memoria, según el primer modelo de Rousso (1990), posee distintas etapas. En un primer momento, se refiere a un acontecimiento memorable, luego marca un giro, muchas veces un traumatismo, para pasar a una fase de represión que será seguida por una anamnesis, un retorno de lo reprimido que puede dar lugar a una obsesión de memoria. Como afirma Enzo Traverso (2011), en el caso del régimen de Vichy la historiografía siguió, a grandes rasgos, el recorrido de la memoria. La producción histórica de Vichy se desarrolló en el momento de la anamnesis (que sería para el historiador a partir de los años 70, siendo este film precursor de la misma), y alcanzó su apogeo en la etapa de la obsesión. Más allá de la división en etapas o las lecturas menos encuadradas en este esquema que realiza Rousso en los años posteriores y que también según Traverso puede sufrir numerosas variantes, se sostiene esta interpretación histórica en consonancia con los trabajos de memoria colectiva. Pero, como aclara Traverso (2011:46), esta correspondencia no es lineal: “las temporalidades histórica y memorial pueden también entrar en colisión, en una especie de “no contemporaneidad” o de “discordancia de los tiempos” (...).”

## **Historia y memoria**

El historiador francés Pierre Nora (2006) intenta distinguir una historia como operación “intelectual, laica, que exige un análisis y discursos críticos”, de la memoria, constituida por narraciones imprecisas, parciales y sin estar atravesadas por los rigores del método histórico. Esta confusión llegó a provocar, va a advertir, hasta el alcance de una memoria que, en su exceso, se pretende dueña de la verdad histórica. Se ha pasado, agrega, de una defensa de memoria a la defensa de la historia. La herencia de la Segunda Guerra Mundial, dice el autor, fue la de una Francia dividida en distintas memorias, la de los racistas, la colaboracionista, la de los ocupados, la de los no ocupados y las de los prisioneros. El trabajo fundamental del historiador se basa en el concepto de lugar de memoria que se construye en su obra monumental *Los lugares de la memoria* que elaboró entre 1984-1992 con la participación de diversos profesionales. Su trabajo resulta central para pensar la elaboración histórica del pasado de la nación francesa y la construcción de su memoria colectiva. Para definirlo, el autor se refiere a, en principio, del objeto más preciso, lugar, monumento, al más abstracto e intelectual. Es un lugar de memoria porque ha escapado del olvido y una comunidad ha embestido en él sus afectos y emociones.

Las memorias son siempre terreno de disputa sobre cómo debe recordarse, quiénes deben hacerlo, para quiénes, y las dificultades que surgen para aunar las subjetividades del recuerdo y la voluntad de construir una memoria colectiva y una historia nacional que, a la vez, forje una posición identitaria y una pedagogía de lo acontecido.

Elizabeth Jelin (2002) va a exponer que no existe una manera única de plantear la relación entre historia y memoria. Se trata, va a decir, de distintos niveles y tipos de relaciones en los que existen diferencias evidentes. Sin embargo, va a destacar la necesidad de la historia de tomar la potencia del impulso de la memoria para sus investigaciones y de hacer de la memoria una fuente crucial para la historia. Así la autora destaca, en oposición a muchos historiadores que marcan defectos de las memorias:

“Sin duda, la memoria no es idéntica a la historia. La memoria es una fuente crucial para la historia, aún (y especialmente) en sus tergiversaciones, desplazamientos y negaciones, que plantean enigmas y preguntas abiertas a la investigación. En este sentido, la memoria funciona como estímulo en la elaboración de la agenda de la investigación histórica. Por su parte, la historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda en la tarea de narrar y transmitir memorias críticamente establecidas y probadas.” (2002: 88)

Pensar, por otra parte, que la historia se rige por el principio de objetividad y que no se relaciona con los pensamientos desde el presente no parece ser del todo posible. Aún la elección de los objetos de estudio de la historia se rige por ellos. Por su parte, el historiador Enzo Traverso (2011) indica que la memoria posee una temporalidad que le es propia y que provoca una ruptura del continuum de la historia (noción que toma de Walter Benjamin) y manifiesta la posibilidad de quebrar la idea de una historia progresiva, objetiva, positivista.

Es así como estos dos autores esbozan que ni la historia debe ser desplazada por la memoria, ni esta última debe ser descartada por ser demasiado irregular, inestable o poco científica. Dado que es: “En la tensión entre una y otra es donde se plantean las preguntas más sugerentes, creativas y productivas para la indagación y la reflexión”. (2002:91). Las memorias establecen fuentes de la historia y se cruzan además con las preguntas que ésta última plantea. La relación entre una y otra es dinámica y no debe ser excluyente en tanto que es en esa tensión donde se producen intersticios ricos para reflexionar acerca de lo que ha sido.

### **La escritura cinematográfica**

Respecto al análisis de las articulaciones entre el cine y la historia, un autor ineludible en la materia es Marc Ferro. El autor precisa que no era posible, hasta hace muy poco tiempo, unir estas dos vías de análisis. Es justamente en los años 60, cuando recién comienza a mencionarse el cine como documento histórico y como una vía de “contra-análisis” de la sociedad. El autor se refiere a, en un primer momento, las fuertes resistencias académicas a dicha articulación y al análisis de la imagen en sí como fuente legítima para pensar la historia. Únicamente la “aristocracia” de la imagen: la pintura, los museos, las colecciones, podían acceder al mismo. En cambio, en Rusia, subraya, el cine fue desde un inicio, sobre todo a través de Eisenstein, tomado en serio.

En sus palabras: “(...) El film ayuda así a la constitución de una contra-historia, no oficial, despegada en parte de esos archivos escritos que no son más, con frecuencia, que la memoria conservada de nuestras instituciones. Jugando así un rol activo en contrapunto de la Historia Oficial, el film deviene un agente de la Historia en tanto contribuye a una toma de conciencia” (1977: 13)

Es por ello que estos estudios del historiador se tornan fundamentales a la hora de analizar los films del período, como articulaciones de una “contra” historia elaborada y discutida en los años de elaboración de este relato documental.

La elección de lo que se muestra, el montaje y articulación del material, construye una lógica formal que implican necesariamente una expresión política.

Alarmada frente a la tendiente uniformización de las escrituras de la historia del cine actual, Sylvie Lindeperg (2013) alerta sobre la vinculación de las cuestiones de forma y de fondo, de una política de las imágenes en tanto que:

*"(...) los debates sobre las puestas en escena de la historia sobrepasan el horizonte del juicio estético: compromete una estética de la mirada, una "división de lo sensible", una definición del lugar del espectador y una inteligencia del acontecimiento del que las resonancias son inminentemente políticas". (2013: 18)*

En este sentido, profundiza su recorrido respecto al análisis de films y sus vínculos con la historia subrayando las distintas formas de construir y descifrar relatos que toman acontecimientos históricos como eje. Es por ello, que ver este film emblemático de la época en el presente, nos conduce a nuevas reflexiones, y a una distancia crítica respecto a qué rol jugó este relato filmico en su momento y las razones del impacto. Por otro lado, la historiadora recupera la noción de registro para problematizar la toma, elaboración, montaje y utilización de las imágenes y las diferentes implicancias en cada caso, tanto como la necesidad de desmontar y reubicar el material de archivo. Tomando al historiador del arte Daniel Arasse<sup>4</sup> (1996), pregona un acercamiento cercano a las representaciones cinematográficas en las que se privilegia una escritura del detalle. Y lo opone a la representación que se lleva a cabo en algunos relatos de la Segunda Guerra Mundial en los que considera que se trabaja una escritura grandilocuente e imprecisa de lo acontecido, siendo así funcionales a los grandes relatos monumentalizantes. En ellos, va a decir, se busca una emoción en la que los hechos históricos se volatilizan en función de ella, se construye una hipervisibilidad que, lejos de provocar una lectura con valor histórico, la difumina.

### **Otras escrituras cinematográficas de la época**

Si bien, una vez finalizada la guerra, existieron distintas construcciones sobre lo acontecido, es a partir de los años 60 que la diversificación comienza a ser mayor, a la vez que la distancia histórica sobre los hechos lo que, como señala Lindeperg, no necesariamente implica una mayor reflexión al respecto. De esta forma, los films acompañan, dan cuenta y a la vez elaboran distintas escrituras, lecturas y enfoques sobre lo vivido.

Algunos casos para resaltar son el film *El viejo y el niño* (*Le vieil homme et l'enfant*, Claude Berri, 1967), en el que un niño judío es llevado de París a una Francia rural, donde es albergado por un matrimonio de ancianos. Ellos no saben su origen y son, al mismo tiempo, tan férreos petainistas y antisemitas como abuelos cariñosos con el niño. Esta suerte de fábula moral construye una mirada cercana sobre las posibles realidades de aquellos días. En el ámbito de la ficción, *El ejército de las sombras* (*L'armée des ombres*, 1969), film del mismo año que el documental que aquí se analiza, da cuenta que la reescritura de la historia se encuentra en marcha. El director Jean-Pierre Melville, pseudónimo adquirido en su participación en la Resistencia, hace aquí una transposición libre de un libro de Joseph Kessel que estaba basado, por su parte, en recuerdos de

---

<sup>4</sup>*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris: Flammarion.

resistentes. Las nuevas lecturas históricas antes mencionadas, abren paso a una construcción de la Resistencia mucho más ambivalente que en los primeros films de posguerra sobre el tema. Se considera, de hecho, a este film como un quiebre importante en la escritura cinematográfica de esa historia y ha devenido un clásico de dicha "filmografía de la Resistencia", representado también por la renuncia de De Gaulle a la presidencia, ocurrida pocos meses antes y a posteriori del Mayo francés.

Se trata de un relato sobrio sobre un grupo de resistentes, que se acerca a las vivencias del propio director que ya había dedicado dos films anteriores al tema: *El silencio del mar* (*Le silence de la mer*, 1949) en el que un padre y su hija sostienen un elocuente silencio frente al oficial ocupante que se instala en su casa y *Léon Morin, sacerdote* (*Léon Morin, prêtre*, 1961). Aquí, la construcción realista representa tanto la fidelidad como la traición, y da cuenta de alguna manera de las "formas de vida" del grupo de resistentes. El mismo personaje principal, Philippe Gerbier (Lino Ventura), muestra distintas facetas, hechos y personalidades de la misma. Tomando estos casos cinematográficos sobre la Ocupación, se puede vislumbrar como operan en ellos, por un lado, las diferentes instancias y criterios sobre la construcción de las memorias sobre el hecho, y, por el otro, hasta qué punto, estos distintos enfoques, toman formas diversas a la hora de las representaciones fílmicas. Así, afloran las texturas de estos relatos, ficcionales en este caso, que en su propia elaboración dan cuenta de las miradas sobre los hechos. Situados sin duda a distintas distancias de los acontecimientos retratados, su textura responde a criterios y estéticas que no se liganen forma directa a las distancias temporales.

### **Un film entre la memoria y la historia**

Henry Rousso (1990) afirma que muchas veces los films se adelantan a los libros de historia y que algunos films lograron transformar la visión que se tenían de la Segunda Guerra. Sin dudas *La pena y la piedad* (1969) forma parte de esta clase de film. Este documental anticipa lecturas que deconstruyen los mitos que atravesaron las lecturas resistencialistas y los silencios de posguerra.

En el film de Ophüls, se puede pensar en dos ejes. Por un lado, se nutre de un vasto material de archivo histórico, por el otro, expone las memorias de una diversidad de actores sociales vueltos protagonistas de la historia. Ambos ejes se intercalan en un recurso fundamental para pensar la lógica cinematográfica y las vinculaciones entre la historia y las memorias. De este modo, el film, como situaba Ferro en relación con el lugar del cine, se vuelve contra-historia de la memoria colectiva oficial del momento, signada por el gaullismo en el poder. Surgen así relatos de colaboradores, simpatizantes petainistas, resistentes, aristócratas miembros de Wehrmacht, etc. Pone al mismo nivel figuras jerárquicas y hombres comunes, construyendo un mosaico de voces y relatos que nos trasladan a este pueblo de Aubergne de aquella época. En el caso de los miembros de la Resistencia, no hay apelaciones directas a La Francia libre o De Gaulle y este último aparece poco, en algunos fragmentos de actualidades. Las memorias que aquí se despliegan parecen buscar una exposición con mayor pluralidad y matices que vaya contra la uniformización.

El material de archivo se basa en propaganda del llamado régimen de Vichy y extractos de films en el mismo sentido, como por ejemplo la versión de *El judío Süss* (Veit Harlan, 1940) que circuló en Francia en la época, en directa sintonía con la exposición, de la que también hay imágenes, conocida como *El judío y Francia* (1942). Pero el material de propaganda que se incluye es también material del régimen nazi respecto a este país enemigo. Tanto las declaraciones como el material de los noticieros de la época se dirigen a bastardear a la nación enemiga, de formas diversas, como ser a través de sus preceptos raciales, mostrando, por ejemplo, a negros formando parte de sus ejércitos como símbolos de la caída de la civilización. Los actores sociales que conforman estas crónicas son, entre otros: militares alemanes, el capitán Tausend (el General Mayor de la Wehrmacht en la época, responsable de la región de Clermont Ferrand), Eluard Michel (responsable de la región parisina), aristócratas con simpatías fascistas, diplomáticos, espías británicos, comerciantes, paisanos, entre ellos miembros de la Resistencia, como los hermanos Graves así como distintos colaboradores de diversa índole.

En el caso de los resistentes, se trata de paisanos sentados en una cocina, explicando por qué luchaban, que los conducía a rebelarse contra el ocupante. La historia, parece decir el director, con sus múltiples facetas, la construyen tanto Tausend, el oficial nazi que se queja que por haber sido herido tuvo que terminar sus días confinado en este pueblo y no combatiendo en el Este, como deseaba, como también por estos hombres, algunos más conocidos que otros, que no toleraban este estado de cosas que muchos otros aceptaban y hasta acompañaban. Esto también es mencionado por los propios resistentes que se ríen de una burguesía que no hizo nada y se acomodó rápidamente a los sucesos, pero después de la Ocupación se mostró como habiendo combatido el fascismo.

Son las declaraciones sobre Marcel Verdier las que dan, por otra parte, título al film: “Personalmente los dos sentimientos que han sido más frecuentes, fueron la pena y la piedad porque para hacer resistencia hace falta coraje”.

Las pequeñas historias se vuelven así elocuentes de la cotidianeidad de aquellos días y establecen memorias que se conjugaban con materiales históricos de archivo. Es el caso del granjero Louis Grave, que fuera denunciado por un vecino del pueblo, arrestado y enviado al campo de Buchenwald. Estos viejos resistentes cuentan en la cocina las torturas brindadas a los amigos y familiares sospechados de oponerse al fascismo. Con un heroísmo más conmovedor que el de los próceres, señalan que no tienen ningún deseo de venganza con aquellos que colaboraron o que hubieran entregado gente, dado que lo principal, afirman, es impedir que fuerzas similares surjan en el presente. O el del proceso a Pierre Mendès, teniente de la fuerza aérea, arrestado en agosto de 1940 y que fue condenado a seis años de cárcel por “deserción durante la campaña de Francia”. Él declara: “Soy judío, soy masón, pero no desertor”.

Otro es el caso de Christian de la Mazière, un aristócrata que formó parte, se indica en el documental, de los 7000 franceses que se inscribieron en la división Charlemagne, una unidad especial de la SS asignada al frente del Este. Él intenta explicar, en su conversación con el entrevistador Andrew Harris, co-guionista del film junto con el realizador y encargado de las entrevistas, la fascinación que ejercían para un joven de la época los elementos místicos y religiosos del fascismo y la voluntad de destruir a las organizaciones

socialistas. Se hablaba aquí y allá de revolución, y cómo un joven criado en un entorno como el suyo no podía no ser anticomunista. Su planteo expone una elección realizada entre dos partidos revolucionarios, siendo uno de ellos el fascismo, al que él perteneció. Cosmovisiones distintas, formas de representar el mundo opuestas que se van plasmando a medida que avanzan las narraciones de los distintos pobladores. Como así también surge la historia del farmacéutico Klein, al que va a buscar Harris en su lugar de trabajo, que publicó durante el período un aviso en el diario aclarando que pese a su apellido él no era judío. O la declaración del célebre cantante Maurice Chevalier, que intenta justificar un concierto que dio en la Alemania nazi. Vemos de hecho, entre los archivos de propaganda al mariscal Pétain visitando distintas zonas del país, encontrándose con Hitler, la entrada de los alemanes a Paris, a un grupo de artistas franceses partiendo con flores siendo invitados por el país germano. Una relación que muchos espectadores de la época preferían no ver o recordar, que golpearon fuertemente (y lo siguen haciendo) la moral francesa.

Si bien muchos entrevistados en el film, incluidos dos profesores de la época, manifiestan no recordar la persecución a los judíos en el régimen de Vichy, el film convoca y obliga a recordar. Además de los ya planteados, presenta la detención, conocida como la Redada del Velódromo de Invierno, en la que el 16 y 17 de julio de 1942, la policía francesa detuvo y encerró en dicho estadio cerca de 13 000 judíos parisinos, entre los cuales 4 051 eran niños. En el documental recuerdan que los chicos no habían sido encargados pero la policía francesa los llevó también argumentando medidas de profilaxis y ninguno de ellos volvió. Cinco días después de ese encierro los prisioneros fueron transportados a los campos franceses para luego ser deportados al campo de exterminio de Auschwitz. En total, los gobernantes franceses deportaron a los campos nazis entre 1941 y 1944 alrededor de 76 000 judíos, de los cuales 12 000 eran niños.

### **Algunas conclusiones**

La relación problemática entre la historia y la memoria no es nueva. En general, esta diferenciación se vio entablada por la posibilidad de un acceso al pasado enmarcado en la racionalidad y de otro más subjetivo. Pero es en los últimos tiempos, a partir del llamado “giro memorialista”, cuando esta dicotomía adquiere nuevos enfoques a la hora de su análisis. Se complejiza, a su vez, porque ambas, lógicamente, poseen la misma necesidad de ser plasmadas en una forma narrativa. Los acontecimientos límite, por su parte, fuerzan los límites y obligan a nuevas consideraciones en esta relación. Por otro lado, la consideración de una memoria subjetiva y una historia con posibilidades de objetividad invoca, como se ha dicho anteriormente, un planteo superado sobre ideas más ligadas a una idea de historia entendida como objetiva y progresiva.

De hecho, plantea Traverso (2011: 70), esta relación compleja se vincula con la relación que una y otra sostienen con los conceptos de verdad y de justicia. Las violencias del siglo XX, agrega, han obligado a la utilización de términos del derecho penal para inscribir el rol jugado durante las mismas, es decir, “de ejecutores, de víctimas y de testigos”. Asistimos, subraya, a una judicialización de la historia y de la memoria. De este modo, como sucedió

con los juicios, en el caso de Francia, de Barbie, Tourvier y Papon<sup>5</sup>, los mismos historiadores devienen testigos. Cuando el historiador Rouso fue convocado a declarar en el juicio de Papon, estableció una negativa basada en la necesidad de separar estas instancias.

En palabras del historiador francés Pierre Laborie: “(...) el rol del historiador no es solamente el de distinguir la memoria de la historia, separar lo verdadero de lo falso, sino de hacer de esta memoria un objeto de historia, interrogarse sobre el uso de lo falso como de lo verdadero y sobre el sentido que los actores quieren así darle al pasado y a su pasado (...) No se trata de legitimar lo que es ahora, sino de poder testimoniar lo que fue, y la manera en la que fue. Conservador de memoria, el historiador se encuentra encargado de preservar lo que debe, por otra parte, decapar y desmitificar. Tiene que ser, a la vez, un salvador de memoria (*sauve-mémoire*) y un “perturba-memoria” (*trouble-mémoire*)”. (...)” (1994:48)

Cuando, como ha dicho Rouso, el libro de historia se ve, como en este caso, anticipado por el film, el cineasta se torna, a su vez, agente histórico que actualiza el pasado a través de la puesta en funcionamiento de la obra fílmica. De este modo, el cine, y *La pena y la piedad* (Marcel Ophüls, 1969) como un caso destacado en este sentido y para estos fines, pone en movimiento, reactualiza y resulta un terreno fructífero para activar estas discusiones y para arrancar al pasado de cualquier forma de anquilosamiento.

## **Bibliografía**

Ferro, Marc 1993 (1977) *Cinéma et histoire* (Paris : Folio histoire).

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria* (Madrid, España: Siglo XXI de España Editores S.A).

Laborie, Pierre 1994 « Historiens sous haute surveillance » en *Esprit* (Paris) N° 198.

Lindeperg, Sylvie (2013) *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944* (Paris : Verdier).

Nora, Pierre (2006) “No hay que confundir memoria con historia” en *La Nación* (Buenos Aires).

(2008) “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”, en *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, (Montevideo: Trilce).

Rouso, Henry 1990 (1987) *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* (Paris : Seuil).

---

<sup>5</sup> El juicio al colaborador, miembro de una milicia paramilitar en Lyon, Paul Tourvier tuvo lugar en 1984. El acusado tenía 79 años y fue condenado a cadena perpetua por su participación en el fusilamiento de siete judíos en Rillieux-la-Pape (cerca de Lyon) el 29 de junio de 1944. En el caso de Maurice Papon, alto funcionario del régimen de Vichy, fue condenado en 1997 luego de un procedimiento judicial que duro 17 años. Su condena fue de diez años de prisión por su complicidad en crímenes contra la humanidad. En el caso de Klaus Barbie, conocido como “el carnicero de Lyon” (por la tortura de prisioneros con sus propias manos), fue condenado a los 73 años, en 1987 por crímenes contra la humanidad por 341 cargos como jefe de la policía secreta de Lyon durante la Ocupación. Fue el asesino del dirigente de la Resistencia Jean Moulin.

Traverso, Enzo 2011 (2005)*El pasado, instrucciones de uso* (Buenos Aires: Prometeo).