

FOTOGRAFÍA PARTISANA

Esta exposición de Spyros Meletzis es fruto de un encuentro en torno a uno de los usos posibles de la fotografía. Lo tuve en la isla de Syros, en junio de 2002, con el profesor de Historia de la Universidad Panteion de Atenas, Procopis Papastratis, y la estudiosa de la fotografía Nina Kassianou. Fue con ocasión del *Coloquio sobre Historia y Fotografía en los Seminarios de Hermoupoli*, auspiciados por Institute for Neohellenic Research de Grecia. Invitado por el profesor Papastratis, mi contribución, de título “No words for horror. Abstract relations, concrete representations”, versaba sobre cómo en el periodo de la República de Weimar cundió una generalizada desconfianza respecto del poder de la literatura –y de la palabra en general- para dar cuenta tanto de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial como del mundo amanecido a su término. La intervención de Nina Kassianou también versó sobre fotografía de lo bélico, pero no de una guerra tecnicada como la de 1914-18, sino de la guerra de resistencia antifascista griega en la primera mitad de la década de los cuarenta. Con la intención de mostrar cómo de aquellas fotografías, marcadas por sus respectivas autorías, se desprendían relatos visuales muy diversos, comparó cuatro espléndidos fotógrafos que habían captado la resistencia frente a la ocupación italo-germana, Spyros Meletzis, Kostas Balafas, Voula Papaioannou y Dimitris Charisiadis.

De la comunidad de intereses, y de la mutua curiosidad, surgió la ilusión, un punto escéptico, de hacer la presente exposición. No cabe duda de que en ello contaba, de manera imprecisa, que los allí reunidos perteneciéramos a dos países que habían sufrido dos trágicas y crueles guerras civiles. En un principio la idea fue hacer una exposición sobre la resistencia griega en la que se desarrollaran los apuntes que allí presentó Nina Kassianou. Exposición pensada en una reflexión más general sobre la fotografía bélica y su capacidad para dar cuenta del daño y dolor de las guerras contemporáneas¹. Pero en posteriores encuentros decidimos restringir nuestro empeño a una de aquellas visones, la de Spyros Meletzis. Decisión tomada a la vista del Archivo Fotográfico del Museo Benaki

¹ Sobre este asunto, véase Sánchez Durá, N. “Palabras e imágenes, límites y alcance de los testimonios sobre el dolor

de la guerra”, en Sánchez Durá, N. (edit) *La Guerra*. Pretextos, Valencia, 2006.

(Atenas) -que conserva un buen número de copias reveladas por el propio fotógrafo para una exposición de 1944- y teniendo en cuenta, además, la riqueza del archivo Meletzis hoy en posesión de su sobrina Marianna Angelopoulou. Hubiera sido un derroche no abundar en semejante caudal de trabajo fotográfico, mejor conocido recientemente en Grecia pero prácticamente ignorado entre nosotros y nuestro entorno europeo.

Esta exposición -y su catálogo- no versa pues sobre la resistencia griega frente a la ocupación italo-germana en el lapso de tiempo que media entre 1942 y 1944, sino sobre la fotografía de Meletzis en ese periodo agónico de su país. Asuntos, ciertamente, relacionados pero que, debe subrayarse, no son idénticos.

Lo cual pone de manifiesto, de inmediato, dos asuntos que en algún punto se cruzan. Uno de ellos es la cada vez más visible evidencia de que la historia de la fotografía del siglo XX está por hacer, o se ha hecho de una manera incipiente, tentativa, todavía fragmentaria. Desde luego esta cuestión involucra otra de mayor complejidad epistemológica; a saber, si es en absoluto posible una historia de la fotografía en el modo en que se ha escrito y reescrito una historia de la pintura o de la escultura. Pero incluso postergando la pregunta, no es menos cierto que la historización de la fotografía se ha asimilado a partir del primer tercio del siglo XX, principal aunque no absolutamente, a las pautas y criterios de la óptica historiográfica dominante en el arte moderno y contemporáneo. Una óptica en gran parte dominada por el punto de vista de las vanguardias artísticas. De modo que -también en el ámbito de la fotografía- han quedado al margen considerables jirones no considerados por un discurso en buena parte lineal y progresivo, asociado a los movimientos artísticos acreditados, que toma principalmente en cuenta unos ámbitos nacionales, políticos y geográficos pero no otros. Si la fotografía debía ser una de las ocasiones de la disolución de la obra de arte aurática, el resultado ha sido algo irónico. Pues aquella aura resultó ser tan poderosa que, de momento, también ha capturado a la fotografía y condicionado su historización. Creo que desde hace unas tres décadas asistimos a un multiforme proceso de re autorización de la misma al que no es ajeno el vertiginoso desarrollo de los museos e instituciones conexas, ámbito privilegiado de la constitución de los objetos en obras, de su imputación a un autor y de su ulterior valoración artística.

El otro asunto que complica la historia de la fotografía es su carácter ambiguo o híbrido: como caso de lo artístico y como documento histórico. Se dirá que igual ocurre con cualquier obra de arte. Todas son, a la vez, documentos que forman parte de un archivo visual susceptible de una elaboración, no de este o aquel género, no de este o aquel movimiento artístico, sino en tanto indicios, pistas y rastros en los que los historiadores

en general se apoyan para construir sus diversos relatos. Más, si cabe, ahora que la historia social, de las representaciones, cultural, de las mentalidades, etcétera ha cobrado notable relevancia. Mírese las historias de la vida cotidiana de cualquier periodo, de las mujeres, de la muerte y sus ritos, de las maneras de enfermar o de las formas y retóricas políticas, de los procesos de colonización y descolonización, de las sociedades totalitarias...todas ellas hacen uso de las obras del arte –también de cualquier representación gráfica, ya artesanal o técnica- en la construcción de sus diversas narraciones.

Ahora bien, es cierto que una fotografía sin su pie, sin una leyenda que oriente su visión e interpretación, o no dice nada o puede decir cualquier cosa². Pero independientemente de las intenciones y motivos de quienes hacen las fotografías, su carga documental inmediata parece mayor. La cantidad existente de fotos es tal, tan abrumador e inconmensurable el número de fotografías y fotografías de fotografías publicadas que nos rodean, que nuestra relación con el mundo -no tanto desde su aparición, cuanto de su recepción masiva- está irreversiblemente mediada por ellas. Es tentador, pues, considerar la fotografía como “lo que nos miró y vio” y, por tanto, como un hilo conductor privilegiado para aquilatar lo que fuimos. Creo que Susan Sontag acierta cuando afirma, en su muy citado último libro, que “recordar, es cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen”³.

Esta dimensión documental de la fotografía en general es notablemente mayor en el caso del fotoperiodismo, más aún en el caso del fotoperiodismo bélico. Con todo, también en este caso fotos que tuvieron un valor y uso testimonial se han convertido en objetos artísticos susceptibles de una valoración estética. Podrían aducirse muchos ejemplos, pero quizá el famoso miliciano republicano de Capa captado en el momento de ser abatido en Cerro Murriano, en Córdoba, sea suficiente. Así, la historización de la fotografía se da en una situación paradójica: documentos que, una vez re autorizados a partir de cierto momento de su recepción, se transubstancian en obras de arte; fotografías, disparadas con intenciones artísticas, que se convierten en documentos relevantes del archivo histórico en general. Veremos que en Meletzis, más allá de sus opiniones, se muestran ambos aspectos en el momento de su cristalización.

² Por cierto, de esa convicción se deriva la razón de que el lector encuentre aquí no sólo los pies de foto que Meletzis anotó en los sobres que las guardaban, sino que se haya procedido a identificar circunstancias, lugares, fechas y actores hasta donde hemos podido; todo lo cual aparece entre

corchetes, tras los pies escritos por su autor, debajo de las reproducciones de las fotografías.

³ Sontag, S. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Madrid. p. 104.

Por otra parte, en cuanto al fotoperiodismo bélico, se ha convertido en un tópico -ratificado por Sontag sin más- que la guerra civil española fue "la primera primera guerra atestiguada ("cubierta") en sentido moderno" por la fotografía⁴. No creo que sea así. Con frecuencia esa opinión depende de consideraciones técnicas: la aparición de cámaras ligeras, cargadas con rollos de película de 35 mm, que sin necesidad de recargarlas permitían captar instantáneas de la batalla. Se podría objetar, sin embargo, que el fotoperiodismo bélico no sólo se ocupa del fragor del combate, sino de todo lo que lo rodea, del antes y el después, de sus múltiples efectos y de una tónica bien establecida que incluye desde cuerpos heridos y muertos, hasta las ruinas, los prisioneros, los desplazados, la vida de la tropa, los jefes y oficiales, los aliados, los enemigos, los efectos en la vida de los civiles, etcétera. Y de todo ello se dió cumplida cuenta en la guerra de 1914-18. Pero además, antes de la guerra civil española -sea el caso de aquella misma guerra- se imprimieron en fotolibros y otros medios fotogramas de películas rodadas en el campo de batalla. Es el caso del operador francés Alphonse, que rodó en directo un asalto de trincheras en la dilatada batalla del Somme, cuyos fotogramas hicieron las veces de instantáneas cuando se imprimieron. Hay otros ejemplos desde el otro lado del frente. Incluso de aquella guerra, que se cree registrada para siempre en blanco y negro, aparecieron fotos en color. Es decir, incluso en estos aspectos la historia de la fotografía no sólo está por hacer, sino que en plazos de tiempo bastante breves aparecen datos que obligan a rectificar.

Sea como fuere, es cierto que la Primera Guerra Mundial es la ocasión donde se decide la preeminencia de la fotografía frente a la pintura, el dibujo y el grabado para dar cuenta de lo bélico. Casi se han olvidado los dibujos y acuarelas que los soldados hicieron en las trincheras⁵, tal fue la cantidad de fotos que circularon del frente a la retaguardia, no sólo las oficiales a partir de la constitución de los servicios fotográficos de los Estados Mayores, sino también las tomadas de forma espontánea al principio. El caso es que entre aquellas tropas hubo notables pintores, como Otto Dix, que pintaron en el frente -no me refiero a su trabajo posterior al conflicto- desde la óptica de la renovación plástica del momento y no desde el historicismo tradicional. Pero aun así, no es menos cierto que en aquella guerra la fotografía ganó la partida a los modos de la pintura. Sin embargo, lo que me interesa subrayar es que ese proceso de desplazamiento

⁴ Ibidem, p. 30.

⁵ Como muestra, véase *Croquis et dessins de Poilus. Une*

collection du Ministère de la Défense. Somogy. Éditions D'Art. Paris. 2002.

de unas formas de representación en favor de otras no se dió de forma homogénea, ni aconteció de forma simultánea en todos los ámbitos geográficos y nacionales.

En este punto merece destacarse el caso de Spyros Meletzis y su fotografía de la guerra de resistencia griega frente a la ocupación. El lector encontrará varias de sus fotografías en las que aparecen los pintores que también fueron a las montañas, como Dimitris Gioldasis o su amigo Valias Semertzidis. Los captó en grupo, en tanto parte de la variedad de sectores sociales que participaron en la lucha, pero también realizando su actividad propia: dibujando a campesinos y pastores, o los retratos de significados resistentes, como el capitán Orestis o Leonta. Son éstas las que tienen un significado especial en cuanto documentos de ese desplazamiento. Pues Meletzis registra los momentos en que el pintor Semertzidis -en el marco del paisaje donde se desarrollaba la vida del ELAS, o en el interior de los recintos oficiales del EAM- dibuja la pose adoptada en la que algunos notables combatientes quieren ser inmortalizados a través de la dignidad del dibujo como una de las bellas artes. Pero todo ello lo vemos a través de una fotografía que en ese momento tiene, respecto al dibujo, una posición subsidiaria, subordinada. La dignidad, lo que atestiguaba que el personaje «estaba allí» con todas las consecuencias históricas y morales que ello comportaba, corresponde al dibujo, no a la fotografía que meramente registra el acontecer del retrato pictórico.

La galería de retratos fotográficos heroicos que Meletzis realizó, vista desde hoy, parece desmentir la anterior afirmación. No creo que sea así. Lo que vemos ahora, o a partir del uso que posteriormente se ha hecho de aquellos retratos, es el resultado del desplazamiento ya cumplido, no su acontecimiento entonces en proceso. En este respecto, es significativo cómo Meletzis fotografió al carismático líder militar Aris Velouchiotis, agricultor de Lamia, uno de los primeros en cumplir el encargo del EAM, auspiciado por el Partido Comunista Griego (KKE), de formar las partidas de guerrilleros que acabarían constituyendo el Ejército Popular de Liberación Helénico (ELAS). En una entrevista inédita que el fotógrafo concedió a Nina Kassianou en enero de 1998, Meletzis cuenta cómo surgió la idea y la ocasión de su retrato, después tan conocido, de Velouchiotis:

“Cuando Aris vino a Viniani, mi amigo Semertzidis, el pintor, quería hacer su retrato. Así que fue a la casa donde paraba Aris y yo le seguí porque estaba interesado en la manera en que Semertzidis pintaría a Aris. Entonces tuve la idea de hacerle una foto a Aris, y le pedí permiso”

Sí, hoy el retrato de Meletzis prevalece sobre el que dibujara Semertzidis, pero entonces la foto fue lo que venía después del retrato dibujado, no lo primero. Testimonios del propio Meletzis, que el texto de Nina Kassianou aporta, nos informan de la incompreensión



Valias Semertzidis. Un rebelde, 1944

de su trabajo por parte de la dirección política de la resistencia, incluso de la sección de propaganda, también del desconocimiento de la fotografía de algunos de los campesinos de las montañas que en las suyas veían las primeras. Ahora podemos comparar la fotografía de Meletzis «Valias Semertzidis pintando el retrato de un rebelde, Viniani» y aquel retrato acabado, «Un rebelde»; también la fotografía «Asamblea de aldeanos en Petrilia» y el cuadro de Semertzidis «Autogobierno, asamblea de aldeanos». En este último se identifican muchos elementos que aparecen en la foto de Meletzis, luego ambos comparten tiempo y lugar, dan cuenta del mismo suceso. No cabe duda de que la impronta documental es mayor en el caso de las fotografías de Meletzis. Y si parafraseamos la afirmación de Sontag - "recordar, es cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen"- y añadimos que recordar es, cada vez más, evocar una historia a partir del recuerdo de una o varias imágenes, hay que

decir que las fotografías de Meletzis tienen tanto un mayor poder de evocación, cuanto de estimular el recuerdo.

En sus fotografías sobre la resistencia armada vemos pues un episodio de la desigual instauración de la fotografía como documento visual privilegiado, como estímulo especialmente eficaz de la memoria. Pero también hay otro aspecto, conexo con el anterior, que merece subrayarse: a pesar de su semejanza con el fotoperiodismo, estas fotografías no pueden incluirse en ese género. Pues en este caso no había nada semejante a una revista *Vu* o *Life* que esperara ávidamente el revelado de los carretes. Meletzis no fue a las montañas para captar imágenes cuyo fin inmediato fuera el ser reproducidas en la prensa escrita de distribución masiva. Fue, por encargo específico del Partido Comunista Griego, a



Valias Semertzidis. Autogobierno, Asamblea de aldeanos, 1944

registrar la vida y múltiple peripecia de la resistencia, a dar testimonio de la misma. Lo cual sus fotografías cumplieron –y aquí todavía cumplen- en exposiciones y reproducciones muy posteriores al periodo de 1942-44, cuando disparó su cámara. Salvo una breve exposición en la calle Korai de la capital a finales de noviembre de 1944, que duró sólo nueve días debido al estallido de la Insurrección de Diciembre (*Ta Dekemvriana*), la exhibición pública de esas fotos debe esperar a la exposición *La resistencia griega* en el Centro Cultural de la Municipalidad de Atenas en 1976. Es a partir de ese momento cuando empiezan a gotear las exposiciones públicas que se intensifican a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Sin duda, también la guerra civil posterior al periodo de la resistencia (1946, octubre de 1949), considerada «una de las más grandes batallas de la guerra fría»⁶, con sus largas secuelas de ejecuciones, cárceles y campos de internamiento fue causa determinante de semejante posposición.

De manera que, tomadas en condiciones de lucha partisana en la Grecia Liberada, el destino de esas fotografías fue el de la clandestinidad. Las de los dos primeros viajes - en 1942 a Epiro, en 1943 al Peloponeso- porque el lugar de retorno era la Atenas ocupada; las del tercero en 1944, porque al regresar a Atenas tras la liberación, pronto estalló la Insurrección de Diciembre, considerada «el segundo asalto» que llevaría a la guerra civil un año más tarde. El mismo Meletzis cuenta, en la entrevista de Nina Kassianou antes aludida, cómo fue detenido por la noche del 6 de diciembre de 1944, durante la batalla de Makrygianni, y enviado a un campo de concentración en Eldaba (África) del que volvió tras la firma del tratado de Varkiza. Tratado por el cual el EAM fue forzado a desmovilizar el ELAS, a que abandonara su esperanza de participar en el gobierno provisional y a aceptar el juicio de todos sus miembros que fueran reconocidos culpables de delitos de derecho común. Aquellas últimas fotos se perdieron, pero a su vuelta, según él mismo cuenta, un ambiente de desconfianza y recelo, de espías y delatores, se había instalado por doquier. De hecho, tras el tratado de Varkiza, impuesto gracias a la fuerza de la intervención militar británica que benefició de inmediato a la derecha, se desató un periodo de terror contra la izquierda que boicoteó las elecciones de marzo de 1946, la abstención contribuyó a una victoria masiva de la derecha, las primeras desde 1936. Seis meses más tarde un referendun acabó con el regreso del rey Jorge II que había abandonado el país en 1941 tras la invasión alemana. En el verano de 1946 se dió el «tercer y último asalto» de la guerra civil: con el apoyo de Yugoslavia, Bulgaria y Albania, países comunistas colindantes, el Ejército Democrático, creado en otoño, lanzó una potente ofensiva guerrillera. En diciembre de 1947 se estableció en las montañas el Gobierno Democrático Provisional de Grecia, que no reconoció ningún país del este⁷. La izquierda comunista, que había llevado el peso de la resistencia armada y política en los años de la ocupación italo-germana, empezaba su larga marcha hacia la derrota definitiva. El texto del profesor Papastratis, “La resistencia en Grecia durante la ocupación alemana, 1941-1944”, describe minuciosamente cuál fue la coyuntura política de Grecia, tanto interior como internacional, y en el periodo que Meletzis fotografió, pero también da las claves de la guerra civil ulterior.

El caso es que en ese contexto posterior, el Partido Comunista Griego quiso recuperar las fotografías de la resistencia cuya custodia, finalmente, confió a Meletzis. En varias

⁶ Casanova, Julián, “Guerres civiles, révolutions, contre-révolutions: Finlande, Espagne et Grèce (1918-1949)”, en VAA, *Le XX siècle des guerres*. Les Éditions de l’Atelier/Éditions

Ouvrières, Paris, 2004, p. 59.

⁷ Véase *Ibidem*, pp. 63 y ss.

ocasiones, durante la guerra civil, la policía política registró su casa en busca de aquellas fotos –que nunca encontró– testimonio de la complicada y tenaz lucha de los ahora perseguidos sin tregua. Nadie, ni su esposa ni su familia, sabía dónde estaban. El amigo que construyó el lugar donde ocultarlas, murió a los pocos meses. Allí en el recóndito escondite permanecieron largos años. Compárese con el destino de las fotos del fotoperiodismo que cubrió la guerra civil española. Su uso público fue inmediato, sus autores internacionalmente reconocidos y, hoy, parte casi de una leyenda.

Las fotografías de Meletzis no pertenecen pues al fotoperiodismo, pero tampoco al género bélico sin más calificación. Pertenecen a la lucha partisana. De hecho, son una arma más de la lucha partisana de la que, a la vez, dan cuenta para el futuro. Porque la guerra partisana en la que participó también ofrece rasgos peculiares. Sobre todo ponen de manifiesto cómo la parte de la cabeza del león la cumplió la izquierda griega y, en especial, el Partido Comunista Griego a través del Frente de Liberación Nacional (EAM) y del Ejército Popular de Liberación Griego (ELAS). De nuevo, sirva el texto del profesor Papastratis aquí publicado para matizar esta afirmación excesivamente sucinta. Pero en cualquier caso, las fotografías de Meletzis también traslucen cómo aquel combate contra el fascismo internacional tenía como objetivo no sólo la derrota de la ocupación – primero de la Italia fascista, después de la Alemania nacionalsocialista-, sino la construcción de una nueva sociedad cuyo horizonte de realización era el socialismo. Y no ha habido proyecto político en el siglo XX de mayor carga teleológica que el socialismo comunista de aquellos años. De ahí la necesidad de registrar la memoria de la lucha, de ahí el encargo a Meletzis por parte del liderazgo del KKE y del EAM. No sólo por razones del momento, sino como memoria de un combate al que le se le creía reservada una epifanía social, después sangrientamente abortada en una guerra civil inserta en el orden posterior a la Segunda Guerra Mundial pactado por las grandes potencias. Primero, y desde el principio, la implicación de Gran Bretaña; después, al final de la resistencia, la abstención de la Unión Soviética, que no puso objeciones a la intervención militar británica tras la liberación; y, por último, la aparición de los EEUU de Truman en el inmediato contexto de la guerra fría. Cuando hoy vemos en las fotografías de Meletzis los retratos de Churchill, Stalin y Rouswelt en las paredes de los recintos rebeldes, o las recepciones de Viniani en las que participaban los enlaces británicos, rusos y americanos junto a la dirección del EAM, hay lugar para una sonrisa no se sabe si irónica o amarga.

Pero cuando Spyros Meletzis dispara su cámara no hay amargura, hay optimismo, optimismo histórico. Porque por fin cree cumplido el tiempo de la esperanza de los campesinos, de los intelectuales y artistas de izquierda, de las ansias de renovación y

emancipación de un país pobre, donde las mujeres no votaban, atrasado políticamente y subordinado en la política internacional que concernía a su área.

Que la guerra fotografiada por Meletzis es una guerra partisana moderna se pone de manifiesto de múltiples maneras. O al revés, sus fotografías pueden ser un hilo conductor para desgajar los rasgos de la guerra partisana moderna, después tan presente en los procesos de descolonización y en los avatares de la guerra fría o de la posterior "coexistencia pacífica". En primer lugar, llama la atención la gran cantidad de fotos dedicadas al liderazgo político de la resistencia. Su múltiple estructura, reuniones, comités y actividades, líderes y personalidades, a la vez que la relación de todo ello con lo propiamente militar, en este caso la actividad del ELAS. En el magma de las fotografías del archivo son muchas más las dedicadas a este aspecto que al propiamente bélico. Porque al partisano moderno, ya lo hizo notar Carl Schmitt en su *Teoría del Partisano* de 1962, a diferencia del bandolero criminal o del pirata movido por el *animus furandi*, lo anima un fuerte compromiso político. El partisano se funde con el revolucionario. Es decir, la irregularidad de su combate sólo lo es en relación con los modos del ejército estatal al que se enfrenta. Pero busca en el exterior, o intenta instaurar desde sí, una organización regular que lo ampare. En este caso, en cuanto a la regularidad exterior, ya he mencionado la reiterada presencia en sus fotografías de los enlaces militares de las potencias aliadas. En cuanto a la interior, es omnipresente la organización política alternativa al distante gobierno en el exilio y a la monarquía. De ahí la importancia que Meletzis otorga a Viniani, el centro político de la Grecia Liberada, a Rentina, lugar de síntesis de lo político y de lo militar, o a las reuniones del Consejo Nacional organizado por el Comité Político para la Liberación Nacional (PEEA) en Koryschades.

Se detiene así Meletzis en los signos de la nueva administración política construida en las montañas. Toma fotos hasta de los funcionarios "civiles" de esa nueva legalidad en germen y en proceso. Y, sobre todo, capta los efectos en la población campesina circundante: instrucción pública, cuidado de los más desfavorecidos (niños abandonados o huérfanos de guerra, mujeres desplazadas...), sanidad, votaciones de hombres y mujeres, formas de autogobierno y de justicia popular, etcétera. Sin olvidar las reuniones de propaganda, pues el partisano moderno, ya dije, se ha fundido con el revolucionario, y es impensable un combate que no obtenga su energía del horizonte que lo tensa hacia el futuro.

Pero sobre todo el partisano, el "rebelde", aparece como un combatiente eminentemente terrestre, apegado a su tierra y a sus tradiciones más generales, ajustado a la peculiar orografía de la tierra que defiende y aunado a las gentes que la pueblan. De ahí el subrayado de las montañas en muchos de sus retratos, en tanto marco de lo fotografiado o en cuanto tema por sí donde las figuras son pretextos o están ausentes. Pues la montaña

es aquí la raíz metafórica de la lucha, expresión de su carácter sublime y cifra de la guerra patria frente a un invasor que, más allá de su definición política, es extraño, perturbador de las gentes que viven en armonía con su medio. Así lo veía Meletzis, una mezcla muy singular de religiosidad, tradición, modernidad fotográfica y socialismo militante. Ese es el sentido último de las fotografías que hizo de la vida campesina en sus correrías solitarias por Agrafa y Petrilia. Pastores niños con sus ovejas o su flauta, el arado que arranca a la tierra el sustento, imágenes de los pastores reunidos en las tierras altas o de las viejas técnicas de tejido. Fotografías disparadas caminando en solitario, justo antes de las que dedicó a la Guerra de la Cosecha y antes de acudir a Fourná para registrar el tercer aniversario del EAM.

Todo ello pone de manifiesto otro rasgo peculiar de la guerra partisana moderna: lo complicado de la estructura del espacio de su acción, la dimensión de su profundidad. Todas sus fotos en conjunto lo muestran, pero quizá sea más neto en la serie dedicada a la Guerra de la Cosecha o en las imágenes de las marchas de campesinos y de jóvenes con objeto de aprovisionar a los combatientes. Porque estas fotografías muestran que todo esfuerzo, todo trabajo deviene en la lucha partisana un esfuerzo y recurso de combate. Es decir, todo es combate, diseminado, diverso, múltiple: guerrear sí, pero también cosechar, acarrear, aprovisionar, curar, instruir, aleccionar y fotografiar.

Y en este punto aparece otro rasgo funcional de la guerra partisana que las fotografías de Meletzis muestran de forma excelente: la movilidad, la continua y constante movilidad de los combatientes que, ya se ha dicho, son más que los que empuñan las armas. Una movilidad defensiva que a la vez es condición de su eficacia perturbadora. Una movilidad que tiene como condición aquel carácter terrestre, telúrico de su lucha y la simpatía de las gentes. Dije que la fotografía de Meletzis, a pesar de la apariencia, no era un caso de fotoperiodismo, sino un arma de una guerra partisana que quiere registrar su memoria de cara al futuro. Pues bien, este aspecto esencial de la movilidad constante -"las botas son más importantes para el guerrillero que el fusil", afirmaba el Che Guevara- puede predicarse no ya de lo que fotografía, sino de su misma forma de fotografiar. Afirmó Jünger en los años treinta, en su escrito "Guerra y Fotografía", que armas y cámaras se empuñan en los mismos espacios y circunstancias de combate⁸. Lo afirmaba pensando en la guerra tecnificada, convencional, entre estados y ejércitos regulares. Pero Meletzis lo cumple para la guerra irregular partisana. Repare el lector en las descripciones de los

⁸ Jünger, E., "Guerra y fotografía", en Sánchez Durá, N. (ed.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, PUV, Valencia, 2000.

periplos a pie del fotógrafo tal como los describe el texto de Nina Kassianou. El traslado constante del precario laboratorio de campaña, unas veces junto a los desplazamientos de las partidas guerrilleras, otras en solitario. Las ascensiones, las marchas. Las descripciones de Meletzis sobre su equipo y sus viajes, sus guías y accesos a las zonas de actividad de las guerrillas asimilan su ejercicio de la fotografía a la experiencia del combate partisano.

No obstante, permítaseme una comparación, seguro que para muchos descabellada. En la fotografía contemporánea de intención artística Hamish Fulton ha asociado su trabajo al incansable viaje a pie. En España, por ejemplo, cruzó la península de sur a norte y de este a oeste, andando. Por el camino disparaba su cámara. Así lo hizo en tantos otros parajes de las más diversas geografías. Sus pies de foto normalmente incluyen la ruta, el lugar, incluso la localización según la altitud y latitud en algunas ocasiones. Parecen las entradas de un *cahier de notes de voyage*. A primera vista esas fotos son paisajes, pero también incluyen, como supuesto, lo excluido en la imagen: el esfuerzo del camino, la incansable búsqueda esta vez no del instante peligroso, sino de la epifanía de la naturaleza, con distintas luces, condiciones climáticas, estados de ánimo. Las fotografías de Meletzis, que pertenecen a otro horizonte vital, comparten con las de Fulton esta clave. Porque a pesar de su carácter partisano, o precisamente porque lo percibe en su inseparable dimensión telúrica, muchas de ellas no son sólo crónica de una coyuntura político militar, sino expresión de una admiración casi religiosa por los parajes agrestes y sus gentes. Lástima que en esta exposición no hayamos incluido muchas copias más de su marcha montañera y de las fotos que tomó, precisamente al mismo tiempo y a la vez que nos dejaba la película de los hechos de la resistencia.

Por tanto, a Meletzis también le mueve una voluntad artística. Él mismo nos lo dice al quejarse de la incompreensión primera sobre su actividad al llegar a las montañas en su tercer viaje: "Mentiría si dijera que los líderes de la Resistencia Nacional eran conscientes de lo que un *fotógrafo artístico* podía ofrecer"⁹. Constantemente fotografía a su amigo Semertzidis, como si la pintura fuera el fantasma que lo persigue. En fin, en las fotografías de Meletzis sobre la resistencia, en su peculiar arma cargada de memoria, late la ambivalencia de la fotografía, de las mejores fotografías.

Ese carácter dual ha determinado nuestra manera de ordenar sus imágenes en este volumen. Sin duda tal manera condiciona su lectura. No sería lícito pues ocultar el doble criterio que nos ha guiado. Así, desde el punto de vista de la guerra partisana, hemos

⁹ Véase el texto de Nina Kassianou publicado en este volumen.

agrupado las fotos en series; pero, a la vez, dentro de esas series hemos tenido en cuenta cómo se compadecen visualmente unas imágenes con otras con el fin de liberar la potencia plástica de cada una de ellas. De forma que la secuencia sigue una determinada tópica: los retratos heroicos; Rentina como lugar de la síntesis entre lo político y militar; Viniani en tanto espacio de la construcción del nuevo orden político; el combate bélico; curar y proteger; marchas y movilidad; escenografía de lo político en Koryschades; instrucción pública, propaganda y autogobierno; la Guerra de la Cosecha; la montaña y su gente como asunto de contemplación estética; la movilidad de las tropas; por fin, celebración y liberación. La consecuencia de tal decisión es no haber seguido -pero sí respetado en lo posible- el orden cronológico de los hechos fotografiados, del que da cuenta el texto de Nina Kassianou detalladamente. Así, sea éste el ejemplo, la sección dedicada a Rentina está situada al principio, junto a las fotos de Viniani, para mostrar la complejidad estructural de la resistencia armada, mientras que criterios estrictamente cronológicos la habrían situado hacia el final.

Con todo, la última foto merece un comentario particular. Es la de unos granjeros en Katerini, en Macedonia occidental. Su aspecto los identifica, no son granjeros ricos, sino pobres y menesterosos. Dos mujeres alzan una hoz y un martillo que cruzan en el aire sobre sus cabezas. Quizá no haya habido en el siglo XX símbolo político más distintivo. Que la imagen esté ahí, justo al final, no se debe al azar, menos aún a criterios estéticos. Pues quiere explicitar una de las claves que también han guiado esta exposición. Porque somos conscientes de que la misma es un caso de uso público de la historia y, por tanto, se inserta en el debate de la formación de una conciencia pública democrática. Un debate poliédrico del que sin duda forma parte un asunto crucial de la historia europea del siglo pasado: las relaciones entre comunismo y antifascismo. En cuanto que la historia –digo de la historia como disciplina teórica- se reescribe sin cesar no sólo por la aparición de nuevas fuentes documentales, sino también en función de intereses teóricos, políticos e ideológicos variables, hemos asistido a una imprevista revisión evaluativa del antifascismo después de la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS. Desde luego el asunto no ha tenido la misma faz en Francia, Alemania, Italia, España o Grecia. Pero, con todo, ha tenido ciertas vetas comunes. Enzo Traverso ha alertado sobre los diversos intentos de desprestigiar la memoria y la evaluación del antifascismo europeo. El argumento, más o menos común según geografías políticas, tiene la siguiente pauta: el antifascismo fue sustancialmente prosoviético, pero en cuanto ahora sabemos de los horrores del gulag y del terror estalinista, resulta de ello que el antifascismo, por cómplice, no debe gozar de



Rufino Tamayo, La Oveja de la Cosecha, 1944.

ningún prestigio moral o político; es más, el antifascismo sería tan sospechoso de haber coadyuvado a la barbarie como los totalitarismos del siglo¹⁰.

Este asunto no puede ser despachado en dos líneas, ni es éste el lugar para hacerlo. Pero sí es el lugar para tenerlo en cuenta. Porque ese argumento descalificador referido a Grecia se convierte en un sarcasmo de difícil digestión. La resistencia griega fue el mayor y mejor articulado movimiento de masas resistente de un país europeo bajo la ocupación alemana. Las fotografías de Meletzis, y el texto del profesor Papastratis, ponen sobradamente de manifiesto como fue un valiente movimiento popular en el que las gentes arriesgaron su vida y sus bienes ante la desidia e inoperancia de los partidos burgueses tradicionales y de la monarquía en el exilio. En cuanto a los comunistas griegos y los que los siguieron, su destino fue trágico. Víctimas de un acuerdo secreto que desconocían entre la URSS y Gran Bretaña, fueron abandonados a su suerte tras la reacción de ésta y de la derecha griega después de la liberación. Esos granjeros de Katerini en Macedonia, como tantos otros a lo largo y ancho de Grecia, todavía tenían un amargo destino que cumplir después de su fotografía y de la breve euforia de la liberación. Desde los días del tratado de Varkiza a las posteriores elecciones de 1946, la derecha, apoyada por los británicos, desató una campaña de terror contra los que habían protagonizado la resistencia frente al fascismo, es decir, la izquierda. Desde 1946 a 1950, unos veinte mil ciudadanos de izquierda fueron asesinados. Cerca de ciento cuarenta mil personas se exiliaron en las últimas etapas de la guerra civil y a finales de 1949 el gobierno reconocía cincuenta mil personas presas en las cárceles o en campos de concentración. En 1952 todavía admitía 17.089 presos políticos¹¹. Hoy Grecia tiene unos diez millones y medio de habitantes, entonces notablemente menos. Ya se sabe, en estos casos las cifras, más o menos exactas, nunca se sabrán. En España todavía estamos en ello.

En el reparto de las aéreas de influencia, todos quedaron contentos. Se ha dicho que la URSS de Stalin contempló indiferente el drama griego porque la intervención británica en Grecia, y el posterior relevo de EEUU, eran su coartada para intervenir libremente en los países europeos que cayeron bajo su esfera. Pero aquellos campesinos y granjeros -como los de la última foto aquí de Meletzis - que lucharon, cosecharon, acarrearon municiones y provisiones, se reunieron y discutieron, votaron, festejaron...y liberaron a su país con la esperanza de una vida mejor, que levantaron sus herramientas de trabajo para formar un símbolo para ellos efectivamente liberador, nada sabían de ello y, menos aún, del gulag.

¹⁰ Véase Traverso, E. "Los intelectuales y el antifascismo", *Acta Poetica*, 24-2, Otoño, 2003. También, *Le passé modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Éditions La Fabrique,

Paris, 2005 [hay traducción valenciana en PUV, 2006].

¹¹ J. Casanova, art. cit, op. cit., p. 69.



Traslado de las tropas del ELAS desde
Petrilia a Fourná, 1944



Nina Kassianou - Nicolás Sánchez Durá

SPYROS MELETZIS ■ LA REBELDIA ANTIFASCISTA 1942-1944

con un texto de Procopis Papatrakis

**Spyros Meletzis. La Resistencia
Antifascista 1942-1944**

17 enero a 22 de abril de 2007

**Museu Valencià de la Il·lustració
i de la Modernitat-MuVIM**

Presidente de la Diputació de Valencia
Fernando Giner Giner

Diputado de Cultura
Vicente Ferrer Roselló

Director del MuVIM
Romá de la Calle

Subdirector
Francisco Molina

Coordinador de exposiciones
Carlos Pérez

Exposiciones
Fèlix Bella, Josep Cerdà, María García,
M^º José Hueso, Josep Monter, Elisa Pascual,
Manuel Ventimilla

Centro de Estudios e Investigación
Vicent Flor, Ana Martínez, M^º Jesús Blasco

Biblioteca
Anna Reig, Benedicta Chilet, Eva Ferraz

Publicaciones
Ricard Triviño

Administración
Miguel Porcar, Manuel Gómez, Juan Sanz, Chelo Viana

Relaciones externas
Amparo Sampedro

Didáctica
Esmeralda Hernando, M^º José Navarro, Adriana Laso

Servicios
Emilia Gómez, M^º Dolores Ballestar, Francisca Tasquer,
Dolores Carbonell, M^º Luisa Aparicio, Carmen Clement,
Mercedes Aguilar, Daniel Rubio, José Amadeo Díaz

Exposició

Organización y producción
MuVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat-
MuVIM

Comisarios
Nina Kassianou
Nicolás Sánchez Durá

Diseño
Rafael Ramírez Blanco
Nicolás Sánchez Durá

Montaje
Deu+un

Coordinación
Elisa Pascual

Registro
María José Hueso Sandoval

Seguros
La Estrella S.A. de Seguros y Reaseguros

Transporte
SIT Transportes Internacionales

Catálogo

Edita
Pentagraf Editorial

Edición al cuidado de
Nicolás Sánchez Durá

Diseño
Rafael Ramírez Blanco

Textos
© los autores
Vicente Ferrer
Romá de la Calle
Nicolás Sánchez Durá
Nina Kassianou
Procopis Papastratis

Fotografías
© Benaki Museum
© Spyros Meletzis Archive
© Colección Nina Kassianou

Digitalización de imágenes
Graphicon, Graphic Arts, A. & N. Kyriakidis & Co

Traducciones
© S.Konidaris & N.Kamvisis E.E. - Commit, textos del
griego al inglés
© Karel Clapshaw, textos del castellano al inglés
© Cristina García Tamarit y Nicolás Sánchez Durá,
textos del inglés al castellano

Fotomecánica e impresión
Pentagraf Impresores, s.l.

Depósito legal V-0023-2007

ISBN-10 84-934617-6-8
ISBN-13 978-84-934617-6-8

Agradecimientos
Spyros Meletzis Archive
Benaki Museum
Marianna Angelopoulou
Fani Constantinou
María Matta
Aspasia y Procopis Papastratis
Costas Ordolis
Marisol Salanova

Imagen cubierta
Traslado bajo la niebla de las tropas del
ELAS de Petrilia a Fourná (Evrytania), 1944



pentagraf editorial

Í
n
d
i
c
e

- 09 Fotografía Partisana. *Nicolás Sánchez Durá*
- 25 Spyros Meletzis y los rebeldes. *Nina Kassianou*
- 45 La resistencia en Grecia durante la ocupación alemana 1941-1944. *Procopis Papastratis*
- 73 Catálogo
- 254 Exposiciones
- 255 English translation