

¿A quién le pertenecen las imágenes?

Marc Ferro*

No es un problema sencillo.

Antes de la guerra de 1914, cuando Riabuchinski, el magnate ruso de los textiles, se vio filmado por primera vez mientras pronunciaba un discurso en un congreso de industriales, se encontró tan burdo y ridículo que de inmediato fue a ver al zar Nicolás II para decirle que, de manera urgente, había que prohibir que se filmara de esa manera a los dignatarios del régimen, pues estaba en juego la seguridad del Estado: por sí solo, el cine podía suscitar una revolución.

Así, antes incluso de existir, la idea de la censura cinematográfica había nacido.

Hostil a la censura por parte del Estado, y a todas las censuras, el ciudadano común se regocija de que el cineasta y el fotógrafo puedan hacer público lo ridículo y lo burdo de aquéllos que atentan contra la dignidad de los oprimidos, de los desdichados. Y Eisenstein —es tan solo un primer ejemplo— no se quedó con las ganas, después de la revolución, de representar en 1925 en *La huelga*, los rasgos odiosos de los Riabuchinski de todas las Rusias, y el noble pueblo de espectadores exclamó: “¡Viva la libertad de prensa, viva la libertad de imagen, vivan los artistas y los periodistas!”.

Ahora bien, resulta que en ese mismo año, 1925, en la Feria de Marsella, los anamitas anuncian que si los ponen a jalar carros para tomarles fotos de esa manera, “incendiarán la exposición”.

* Traducción de Arturo Vázquez Barrón.

A cuántos colonizados, pobres, desdichados y enfermos han filmado desde entonces, han fotografiado con su consentimiento o sin él, ejerciendo una libertad que atentaba contra su dignidad, su intimidad y su ser.

¿Y entonces? ¿Se dirá “Viva la libertad del artista, y también la de la prensa”?

Ésos son los dos polos opuestos de un primer problema.

Ciertamente, la elección de estos ejemplos puede parecer inconsecuente, ya que compara un reportaje filmado con ficción, reportaje y fotografías. Ahora bien, la cuestión planteada requiere sin embargo que se amplíe su ámbito, que se plantee por un instante que una imagen también es información, como una palabra, un texto escrito, un discurso... Hay que considerarlos como algo sonoro, de actualidad o de ficción.

Hagamos una primera digresión por la prensa escrita para evocar un caso reciente de pertinencia, un ejemplo ambiguo: Lionel Jospin, primer ministro francés, en Brasil. Va allá para abordar los problemas de la globalización, y unos estudiantes lo invitan a que hable de las elecciones en Francia. Respecto de los resultados de las municipales, emite un juicio que disimula su decepción. La prensa sólo menciona esto, y calla lo que Jospin había considerado esencial –su intervención sobre la globalización, que era el objeto del viaje–, y Jospin la emprende contra los periodistas, que lo acusan de agredirlos, antes de disculparse con ellos. ¿Cómo considerar esto?

Existe un antecedente. En 1976, cuando Giscard d’Estaing, presidente de la República, había esbozado en el extranjero un cuadro de la situación internacional, y luego, a la salida, les había dicho a unos periodistas, de pasada, que entre los políticos había los conceptuales (como él) y los “acelerados”... Todos habían entendido que se trataba de Jacques Chirac, su rival. Ahora bien, la prensa pasó por alto su discurso y publicó tan solo lo del “acelerado”.

En estos dos casos, el problema reside en la elección de la información expresada oralmente, no en la de la imagen. No hay censura, ni autocensura, sino un problema de evaluación de conciencia, de separación entre un análisis, el del poder, y otro... ¿A quién le pertenece la información? ¿A quién le corresponde informar?

Hagamos de nuevo las imágenes a un lado con otro caso, el del *Washington Post*, que en plena guerra fría logra valorizar el robo del Watergate y crea una

situación tal que el presidente de Estados Unidos tiene que renunciar. Este periodismo, llamado de investigación, ha logrado tener reconocimiento en Francia, con las investigaciones de *Le Monde* en particular, capaces de revelar el caso del Rainbow-Warrior¹ y más aún los abusos de poder de la clase política, ayudando así a la justicia a liberarse de su dependencia ante el ejecutivo. Si bien el orden judicial en Francia ha logrado poner fin a la impunidad de los dirigentes políticos, a su arrogancia, esto se debe, por supuesto, a esta libertad de investigación y a su publicación fuera de la planeación jerárquica –las informaciones que el poder público decreta y quiere imponer. En Francia, donde históricamente se busca tomar la totalidad del poder más que compartirlo, la todopoderosa clase política, por vez primera, tuvo que agachar la cabeza como en Estados Unidos.

¿Acaso el poder, que gobierna, debe también escribir la historia? ¿O bien son la prensa o el mundo del arte los que seleccionan lo que les parece conveniente para esclarecer, y esto en el momento en que les parece oportuno, legítimo? De hecho, *Le Monde* publicó la totalidad de los discursos varios días después de haber relatado el incidente.

Regresemos a las imágenes, con un caso de otra naturaleza, en el cine de ficción. En 1976, el cineasta suizo Daniel Schmid filma *La sombra de los ángeles* (*Schatten der Engel*), basado en un texto de Fassbinder.² Se trata de combatir los estereotipos del antisemitismo. Schmid pone en escena a unos alemanes judíos, o si se prefiere a unos judíos alemanes, que realizan actividades que jamás, hasta donde tenga memoria cualquier alemán no judío, se han atribuido a los judíos: proxenetas, encargados de bares, etcétera. Se trata de mostrar que los judíos son ciudadanos como los demás, que pueden tener una actividad como la de los demás. Pero furiosos por el hecho de que los presenten como padrotes, muchos judíos no lo entendieron así, ya que a los antisemitas, por su parte, les quedaba confirmada la idea de que por supuesto los judíos son nocivos: así, diferentes públicos no habían percibido la película de la misma manera ni en el mismo nivel,

¹ Atentado contra dicho barco de la asociación Greenpeace, en lucha contra los ensayos nucleares en el Pacífico; fue montado por los servicios secretos de Francia. (N. del E.)

² Esta película está basada en la obra teatral prohibida de Fassbinder *La basura, la ciudad y la muerte*. El director alemán evitó dirigirla dadas las feroces acusaciones de antisemitismo de las que había sido objeto, y decidió encargársela a su amigo Daniel Schmid. (N. del T.)

salvo algunos intelectuales, como Gilles Deleuze, quien escribió que Schmid pretendió hacer una película contra el antisemitismo.

Este tipo de dispositivo se encuentra también en una película palestina de Elia Suleiman, en 1991: con la intención de evocar la identidad palestina, el cineasta se sitúa exiliado en Nueva York filmándose a sí mismo, haciendo una película sobre sus propias interrogantes, mostrando que es ante todo un artista, un creador. ¿Cómo perciben los palestinos esta imagen de su propia identidad? ¿A quien le pertenecen las imágenes de *Homage by Assassination*? ¿A los palestinos, al autor, a la producción? ¿Cuál es el estatuto de esta película para unos y otros? La pregunta es la misma para los judíos ante *La sombra de los ángeles*.

Ha quedado entendido que el desorden aparente de estos casos –de diferente categoría– y de las cuestiones que plantean, muestran que el problema de la pertenencia tiene varias facetas, que la oposición tradicional entre la ficción y el documento puede considerarse tan artificial como la que opone lo escrito a la imagen; incluso lo sonoro a lo mudo, lo político a los sucesos –y su representación y comentario–, lo real a la ficción, tanto como la categoría de un texto.

¿Qué decir de Marguerite Duras, quien en un diario argumenta sobre el caso Gregory, el niño cuyo asesino sigue siendo desconocido catorce años después? Con la autoridad de su talento de escritora y de artista, escribe que en vista de los datos conocidos sobre los pleitos de esta familia, entiende muy bien que la madre haya podido deshacerse de su hijo. Qué pensar de esta abrumadora amabilidad cuando el caso todavía no está juzgado...

Otro dispositivo similar se encuentra en el caso del Doctor Goddard, desaparecido hace años, al igual que su mujer y sus hijos, caso cuyos episodios reconstruye un novelista. Pero a partir de la denuncia de la familia, esta ficción está condenada a no publicarse, no por atentar contra la verdad, que sigue sin quedar al descubierto, sino por su “carencia de verosimilitud”. Tenemos el mismo dispositivo, ya no en el caso de un suceso sino de una ideología política, cuando un novelista evoca la vida de Le Pen: las palabras racistas del político han sido condenadas por la justicia, y la ficción lo ha sido de igual manera por haber reproducido la sustancia, con el fin de condenarla; caso inverso al de Schmid, pero con efectos análogos; habrá que preguntarse si citar a un blasfemo es blasfemar.

En lo que se refiere a la combinación entre la imagen, el texto y el sonido, un pasaje de *Français si vous saviez* muestra qué uso puede hacerse de la libertad de creación y de elección del periodista-cineasta. Como se trata de la crisis de Munich, en 1938, de Edouard Daladier, primer ministro francés, no se conserva más que su discurso y sus recuerdos sobre la manera en que Mussolini y Hitler estaban vestidos: voluntad manifiesta de incrementar el descrédito de este político, que diez veces se explicó sobre Munich en términos políticos. No conservar más que el testimonio sobre la manera de vestir de los protagonistas en la edición de la película es parte de la tentativa de desacreditarlo todavía un poco más. Es ahí donde reside la “creatividad” de los autores, su libertad.

Que se prohíba semejante dispositivo y se hable entonces de censura... a menos que se juzgue que atenta uno contra la libertad del artista, contra su mirada...

Porque en el mundo del cine, de la televisión, de los medios masivos, el artista, el periodista y el cineasta desempeñan un doble papel: el de actor social y el de árbitro.

Así, nos vamos acercando a nuestro problema: ¿a quién le pertenece el Daladier de la película en cuestión: al artista (o periodista) o a Daladier mismo? Y el árabe que yo filmo en la calle, ¿a quién le pertenece? ¿Al cineasta? En pocas palabras, ¿cuáles son los derechos para defender su imagen? ¿Y la madre de Grégory?

De manera inversa, se observa que ya pasó el tiempo en que los bandidos o los gánsters tenían los medios para hacer callar a la prensa en Marsella o en Chicago. Gracias a la imagen, Elia Kazan pudo denunciar a la banda del sindicato de camioneros; y qué no nos dice Chabrol sobre las infamias de la burguesía de la provincia. Sin las imágenes, ¿qué sabríamos de la sociedad?

¿Qué pensar, entonces? ¿A quién le pertenecen las imágenes, que son también ideas e información? ¿Y cómo decidir al respecto?

Una primera frontera separa el ámbito público de lo privado, y una segunda opone la imagen estilizada, revisada por la mirada, a otra que pertenece al ámbito público.

Pero en el ámbito privado mismo ha surgido otra frontera que el caso del pintor Manet pone de manifiesto. Tomen el ejemplo de *El baño*, primer título del

Desayuno en la hierba. La novedad es, por supuesto, que este cuadro no remite más que a sí mismo, y no, como era el caso de las obras de David o Delacroix, a la mitología, a la historia o, al menos, al pasado de la pintura. En el tiempo y el espacio de las telas de estos últimos, había un “otra parte”, que podía ser histórico, mítico, religioso, mientras que en el *Desayuno en la hierba* la mujer desnuda que nos mira llama nuestra atención para que la miremos en directo. A partir de esta fecha, 1863, la pintura será la de una percepción y no la de un imaginario; Degas y Picasso llegan después, y ya no están acosados por una presencia invisible, ese pasado espiritual que es su herencia cultural: en lo sucesivo, se vuelve imposible pintar una mujer desnuda viendo en ella a Afrodita o a Venus. El artista mira a la sociedad con sus propios ojos, aunque tenga que entrar en conflicto con los valores que ésta lleva en sí.

En un retrato, el rostro ya no es el de la persona pintada, sino el que el artista vio.

Así, creer que el arte del retrato ha muerto debido a la aparición de la fotografía, equivale a no percibir más que un aspecto del problema. Cuando el pintor Courbet decía “Yo también soy un gobierno”, quería expresar que se consideraba autónomo, que tenía su propia visión del mundo, que no consideraba que sólo el régimen vigente podía disponer del monopolio de las ideas, de la mirada, del diagnóstico de la sociedad, del derecho a ejercer un poder.

En este sentido, aquellos pintores son, por supuesto, los antepasados de cineastas como Vigo, Godard o Fassbinder, y también de ciertos fotógrafos.

Por dicha razón, tal intelectual se considera propietario de tal mirada. Hay una apropiación por indivisibilidad del objeto pintado, fotografiado o filmado, y del sujeto que se ha recreado.

No obstante, lo real pintado, fotografiado o filmado le pertenece también a otro, a una persona o a una cultura, a una nación o a una comunidad. ¿Cómo decidir sobre el derecho de uno y sobre el derecho del otro, de los otros?

En los tiempos del cine mudo y en las épocas primeras de este arte, en el caso de las imágenes de una película, el que hoy se dice artista era considerado como un maquinista. Se consideraba que no era él quien tomaba las imágenes, sino su cámara. En los reportajes de actualidades cinematográficas, ni siquiera se mencionaba su nombre, tan sólo el de la firma para la que trabajaba: Fox, Pathé, etcétera.

Al que tomaba las imágenes lo denominaban “cazador de imágenes”, y así quedaba asimilado a un estado elemental de la evolución de las sociedades. No tenía el estatus de un hombre cultivado. Para el grupo dirigente, para el Estado, la imagen, lo que no estaba escrito, no tenía identidad. Sin rey ni roque, huérfana, prostituyéndose con el pueblo, la imagen de cine no podía ser una compañera de fiar: su ensamblaje no era un montaje, acaso un “truco” que no puede controlarse, un trucaje. Los artistas que figuran en estas ficciones eran cuando mucho unos “saltimbanquis”, y los que las fabricaban, unos artesanos. En las películas de ficción, se consideraba que el autor era el que escribió el guión; y en el teatro, quien escribió el texto, pasando el director a segundo término. Esto cambió en el cine, hacia los cuarenta. Sólo las contrasociedades, los soviéticos-comunistas y los nazis ponen en los créditos de los noticieros el nombre de quien toma las imágenes, de los operadores, considerados, al igual que la firma, como coautores.

Todo cambia cuando el cine se vuelve una gran industria. Desde entonces, cineastas y fotógrafos son considerados como creadores para que la industria no pierda el beneficio de la protección legal. En efecto, al irse desarrollando, el cine ofreció a la industria, a los hombres de negocios, una mina de oro que el teatro siempre les había rehusado: una industria del espectáculo, posible gracias a la multiplicación de las copias.

Los rusos habían entendido que el cine puede difundirse por todas partes; los norteamericanos ven que el cine puede venderse por todas partes.

Desde entonces, producción y mercado pueden concentrarse, como en los otros campos de la industria, lo que otorga un superpoderío a las grandes firmas. Por eso es el productor –y no el director o el guionista– quien se vuelve propietario de la obra que produce, y el autor está bajo contrato. Basta con que la película se vuelva sonora para que el guionista, el autor de los diálogos –aunque sean escritos–, pase a depender del productor de la industria, del capital. El capital ha despojado a la obra de sus autores.

De manera que puede producirse una situación en la que, al mismo tiempo, el autor de las imágenes, tanto como la persona filmada, queda despojado de lo que consideran cada cual como de su propiedad, pero la firma establece una alianza con el cineasta en contra de la persona filmada. Y el cineasta une su destino con el más fuerte, con el que le paga.

En las películas de ficción, ante el poderío de la firma, la impotencia del actor, a quien sin embargo pertenecen en parte las imágenes, se manifiesta cuando, por ejemplo, se presentan escenas pornográficas en primer plano y la estrella no puede probar que no son de su autoría, puesto que la identificación jurídica de un sujeto se limita a las huellas digitales y al rostro. Ahora bien, estas escenas a menudo son inserciones metidas en la edición, a espaldas de la actriz, sin que ella pueda hacer nada al respecto. Durante los setenta, un actor como Jean Valmont y una estrella como Claudine Beccarie protestaron enérgicamente contra las “manifestaciones de censura de las que fueron víctimas”, y Claudine Beccarie se puso en huelga de hambre para lograr que reconocieran su persona “mediante otras formas además de la fotografía de su rostro o de sus huellas digitales”, llevando a cabo una protesta frente al cine *Le latin* respecto de la película *Carine/Inhibition*.

Por el contrario, en los filmes publicitarios, la estrella puede vender su imagen a precios exorbitantes y protegidos mediante contrato: así, Ray Charles condujo un Renault convertible en el Gran Lago Salado, en Estados Unidos, por dos millones de francos.

Pero el problema es más complejo cuando las imágenes representan el espacio público, ya sea que se trate de un monumento o una calle de París, de Hanoi o de Rabat. Bernard Edelman ha estudiado el problema del derecho de autor y de la propiedad de las imágenes fotográficas. Y uno percibe que se toma más en consideración la parte del autor que la de los habitantes de la calle o de la sociedad concernida. En efecto, el problema estriba en preguntarse entonces –cuando se toma una foto o un plano– en dónde se encuentra la parte de creatividad del cineasta o del fotógrafo. Ése es el criterio. Una simple reproducción no da derecho a la protección de la ley porque la calle, el monumento, pertenecen al dominio público. Es necesario que haya, como en el caso de la información, elección por parte del autor, apropiación, para que se evoquen sus eventuales derechos. Vayamos más lejos, ¿es “autor” quien ilumina de manera particular el castillo de Chambord? ¿Tiene derechos sobre las tarjetas postales que representan el castillo iluminado de esa manera personalizada?

Otro ejemplo llevado ante la justicia: la tarjeta postal que representa la calle de Rennes en París, de noche, no otorga ningún derecho al arquitecto de la Torre Montparnasse, que puede verse al fondo de la tarjeta postal, a menos que lo único

que se vea sea la torre. Del mismo modo, absorbida por el símbolo de la República en la estatua de Marianne, Catherine Deneuve no tiene derecho alguno sobre su reproducción, publicitaria o no, puesto que es el mito de la República lo que está representando en este caso, no a ella misma.

Así, son varios los personajes que juegan la partida de la apropiación: el autor individual o colectivo, el orden jurídico, el Estado, el capital, las personas, así como la sociedad y los objetos representados. Es un juego de relación de fuerzas en el que el Estado puede personificar al mismo tiempo la represión y la censura, o también los sentimientos de la colectividad; en el que el derecho está al servicio de la jurisprudencia, pero ésta carece de armas ante las nuevas tecnologías y debe innovar; le corresponde a la sociedad saber organizarse para no decidir en función del capricho de las otras fuerzas que ejercen presión; el capital dispone de armas eficaces y de muchos más servicios jurídicos poderosos; para él, lo que se representa le pertenece primero al productor, que coloniza al mismo tiempo a los autores y a las personas y los objetos representados: a menos, también en este caso, que el sujeto-objeto filmado tenga fuerzas para existir, para asegurar la defensa de sus derechos individuales y colectivos, por ejemplo creando asociaciones de interés público o privado, en nombre del individuo o del patrimonio.

Queda el autor, escritor, artista o periodista, que pone en movimiento la tentación de libertad, y también el deseo de éxito público, su narcisismo, su fenomenal capacidad de ser al mismo tiempo jugador irresponsable y árbitro.

El juicio a los cineastas e intelectuales “colaboracionistas”³, en 1945-1948, abrió este último archivo.

Durante la Ocupación, no hubo cineastas proalemanes, como tampoco cineastas cercanos al nazismo, salvo en películas documentales, favorables cuando mucho a las ideas de la “revolución nacional”. Después de la liberación, lo que se les reprochó a algunos de ellos, en particular a Georges Clouzot, fue el hecho de haber sido invitados de las autoridades alemanas, recibir sus créditos y festejar con

³ *Collaborateurs*: los franceses acusados de cooperar con los alemanes que ocuparon Francia de 1940 a 1944. (N. del E.)

ellos, como fue el caso de otros; en lo que se refiere a otros filmes, vichystas, se dio una visión negativa de la sociedad francesa, por ejemplo, en *Le corbeau* (1943).

Ciertos artistas, en particular dibujantes o caricaturistas, han dicho sin ambages que, como artistas, “no hacían política”.

Por el contrario, ha habido escritores y periodistas que no han dejado de manifestar abiertamente su admiración por el nazismo, e incluso alegrarse de que los alemanes hayan podido deshacerse de los judíos exterminándolos.

Ahora bien, durante el juicio, sus defensores, incluso gaullistas, reivindicaron para sí el “derecho al error”; al identificarlos con sabios que pueden equivocarse, los artistas e intelectuales se ponían así fuera del ámbito de lo común, como si constituyeran una raza aparte, dotada de derechos especiales.

¿Acaso esto ha cambiado tanto en la actualidad? ¿Refugiándose detrás de su arte, su creatividad y su gusto por la libertad, aceptan la notoriedad y sus ventajas, pero se consideran irresponsables y se pretenden ciegos en lo que respecta a los efectos simbólicos de su obra en la opinión?

OTRO CASO

En el tiempo de la presencia francesa en los países colonizados, en ultramar, el estatus de colonizado no permitía a éstos hacer películas. Toda la producción provenía de los franceses, metropolitanos en lo fundamental, y la imagen que daban de Annam, de Argelia, de Marruecos, dejó una obra útil, con frecuencia de calidad. Queda que esta imagen puede constituir una herida.

Esto es porque, en la colonia, la cámara “olvida filmar lo que ve”. Hay que recordar que en el *Bled* de Jean Renoir (1929) no figura ningún indígena, y que pasa lo mismo en *Le grand jeu* de Feyder (1933), cuya acción transcurre en Marruecos, y lo mismo en muchas otras películas, por no citar más que a cineastas reconocidos como de izquierda. En Argelia, el árabe ni siquiera tiene otro nombre que no sea Ajmed, y se llama así incluso en las novelas de Albert Camus, quien se dice y pretende anticolonialista.

Abdelkader Benali tiene razón al considerar que no se trata de una simple ausencia, de una ceguera, sino más bien de una forma que tienen los franceses de preservarse como fuente de verdad, de ser, habría dicho Courbet, “un gobierno”.

Por eso, puede estimarse que tan importante como el de la propiedad de las imágenes, resulta el problema de su presentación, de su representación, de su análisis.

Hace unos treinta años, habiendo experimentado las modalidades de un análisis social y crítico del cine, hice la prueba en público con varias películas: *Chapaiev*, *La gran ilusión*, *El tercer hombre*, y también *El judío Süß*. Durante los setentas, el caso de este último filme interesaba más que otros, y a través de él se me invitó a analizar la esencia del nazismo en varias universidades. En Nantes me recibió un motín, una parte de la sala quería oponerse a la proyección: “el análisis no borrará el efecto que produce esta película”, decían los manifestantes. No sé si tenían razón o estaban equivocados, pero lo que aprendí entonces es que la película le pertenece también a quien la ve, que hay tantas películas como personas que las ven y que les corresponde a los que las difunden apreciar las fuerzas que intervienen y saber que cada quien se las apropia en relación con su cultura, con su propia vida.


En Francia, recientemente, el caso de la película *Ser y tener* reveló otro aspecto del problema. Este documental, realizado en 2002 por Nicolas Philibert, reconstruye la vida de la clase única⁴ de una escuela primaria en un pequeño poblado de Auvernia. Evoca con emoción los trabajos y los días de esta clase, el amor que un maestro les tiene a sus pequeños alumnos. El filme exigió casi un año de rodaje. El éxito fue inmediato, la película la vieron más de un millón de espectadores y recibió el Premio del documental europeo 2002. Éxito por completo inesperado, que quedó completado con una difusión en DVD y en formato VHS.

Ahora bien, resulta que el maestro, cuyo nombre ni siquiera citan, cuando se otorgó el premio intentó entablar un juicio contra los productores por “derecho a la imagen y falsificación”. Los tribunales desestimaron su demanda, en la medida en que la “obra” es del director, y dado que el maestro no había creado nada, a no ser su clase. Además, a un funcionario público no podría dársele, por su actividad,

⁴ En Francia existen escuelas –sobre todo en el medio rural– en las que en un solo salón se reúne, en lo que se denomina “clase única”, a niños de los cuatro a los doce años de edad, bajo la tutela de un solo maestro. (N. del T.)

una remuneración privada. Así, los productores asociados recibieron un millón de euros; el director, debido al éxito de la película, 220 mil euros, y después de haber interpuesto un recurso, al maestro Georges Lopez le propusieron... 37 mil euros, eso sin contar que además se había encargado de promover la película. “No había contrato”, consideró el tribunal.

“Si se instaura una relación de dinero previa al rodaje entre el cineasta y las personas filmadas (...) lo que se cuestiona es la esencia misma del cine documental”, indica la Asociación de Cineastas Documentales. “Nuestras sociedades están perdiendo su sentido social y político y todo se está volviendo objeto de comercio”, comenta.

Ciertamente, productores y cineastas se han llevado a la bolsa, ellos solos, cantidades estratosféricas. Su virtuosa indignación recuerda las palabras de François Mauriac, quien al encontrarse con Daniel Rops –autor de numerosas obras sobre Jesucristo– le susurró al oído mientras acariciaba el abrigo de marta cibelina que llevaba su esposa: “Adorado Jesús”. 

BIBLIOGRAFÍA

- Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, prefacio de Benjamin Stora, París, Le Cerf, 1998.
- Martine Boyer, “Entre pornographie et érotisme. La stratégie du cinéma”, en *Film et Histoire*, AHESS, 1984, pp. 101-115.
- Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie*, París, Flammarion, 2001.
- Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, París, Folio-Gallimard, 1993.
- Pascal Ory, *Le petit nazi illustré*, París, 1975.
- Luc Pagès y Alain Renaut, “Morphogenèse de la photographie comme pensée visuelle”, en *Les cahiers du colloque iconique*, XIII, INA, 2001.
- John David Viera, “La propriété des images, l'exemple américain”, en *Hermès*, n°13-14, 1994.