

*Sobre la ultraviolencia. La fotografía como arma en las guerras de descolonización en África**

On Ultraviolence. Photography as a Weapon in the Decolonisation Wars in Africa

Afonso Dias Ramos

Instituto de História da Arte-Universidade Nova de Lisboa
afonsoramos@fcsh.unl.pt

Resumen: Este artículo analiza uno de los momentos más decisivos, aunque menos conocidos, de la creciente relación entre el mundo visual y la violencia política en la era contemporánea: la relación entre las imágenes violentas y las guerras de descolonización en África de mediados del siglo xx y cómo esta relación determinó la interpretación, la imaginación y la memoria de estos acontecimientos históricos bajo el signo de la «ultraviolencia». A partir de tres casos de estudio diferentes que, de manera extraña, han sido poco investigados —Argelia en 1957, Kenia en 1953 y Angola en 1961—, se realiza un análisis comparativo de la retórica visual de la atrocidad en el contexto de la propaganda política y acción psicológica en las guerras de descolonización, lo cual no solo tuvo un impacto decisivo en la historia oficial y la memoria pública de estos eventos, sino que también presenta paralelismos con la cultura visual de la polarización política actual.

Palabras clave: fotografía de atrocidad, propaganda política, guerras de descolonización, acción psicológica, memoria pública.

Abstract: This article analyses one of the most decisive, yet least known, moments in the ever-tightening nexus between the visual world and political violence in the contemporary era: the relationship between violent images and the decolonisation wars across Africa in the mid-20th century, and how this determined the conduct, interpretation,

* Este trabajo está financiado con fondos nacionales portugueses a través de la FCT-Fundación para la Ciencia y la Tecnología (IP, proyecto UID/00417/2025 y contrato 2023.11076.TENURE.195) y se ha realizado en el marco del proyecto «Colonialismo visual y descolonizaciones en el mundo ibérico contemporáneo» (AEI, ref. PID2023-146822NB-I00).

imagination and memory of all such historical events under the aegis of ultraviolence. Taking three different contexts as case studies hitherto understudied —Algeria in 1957, Kenya in 1953 and Angola in 1961—, a comparative analysis looks into the visual rhetoric of atrocity in the context of political propaganda and of psyops within decolonisation wars in Africa, which not only impacted the official history and public memory of such events, but also boasts parallels with the visual culture of present-day political polarisation.

Keywords: atrocity photography, political propaganda, decolonisation wars, psychological operation, public memory.

«El colonialismo no es una máquina de pensar ni un cuerpo dotado de facultades de razón. Es violencia en su estado natural y solo cederá cuando se lo confronte con una violencia mayor».

Frantz FANON (1961)¹.

«No queríamos, en absoluto, recurrir a la violencia, pero nos dimos cuenta de que la dominación colonial portuguesa era una situación de violencia permanente. Contra nuestras aspiraciones, respondieron sistemáticamente con violencia, con crímenes, y en ese momento decidimos prepararnos para luchar».

Amílcar CABRAL (1970)².

«La violencia para cambiar un orden social intolerable e injusto no es salvajismo: purifica al hombre. La violencia para proteger y preservar un orden social injusto y opresivo es criminal y menoscaba al hombre».

Ngũgĩ wa THIONG'O (1972)³.

¹ Frantz FANON: *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1961, p. 66. Todas las traducciones de este texto, salvo indicación en contra, son responsabilidad del autor.

² Amílcar CABRAL: «A Situation of Permanent Violence», 1.^a ed. 1970, en Aquino DE BRAGANÇA e Immanuel WALLERSTEIN (coords.): *The African Liberation Reader*, vol. 2, *The National Liberation Movements*, London, Zed Press, 1982, pp. 63-65, esp. p. 63.

³ Ngũgĩ wa THIONG'O: *Homecoming*, London, Heinemann, 1972, p. 29.

Introducción

Este artículo analiza uno de los momentos centrales, aunque menos conocidos, en el creciente nexo entre el mundo visual y la violencia política en la era contemporánea: la relación entre las imágenes violentas y las guerras de descolonización a mediados del siglo xx y cómo esta determinó la interpretación, la imaginación y la memoria de estos acontecimientos históricos bajo el signo de la ultraviolencia. Tomando como caso de estudio tres contextos diversos —Argelia en 1957, Kenia en 1953 y Angola en 1961—, esta breve aproximación al periodo final del poder colonial tiene dos puntos de partida comunes: en primer lugar, cuestiona el tópico de que estos conflictos no declarados carecían de imágenes, sugiriendo que se trata de una percepción cultivada, más que de una ausencia cuantificable, y, en segundo lugar, analiza el papel de la visualidad en esta guerra psicológica, donde empresas de relaciones públicas, servicios de propaganda y líderes militares ensalzaron la singularidad de las imágenes violentas para manipular la opinión pública y utilizaron la indignación moral con fines políticos o el chantaje emocional para la ingeniería social, mientras que varios críticos de fotografía lamentaron la supuesta pérdida de efecto de la imagen y se centraron de forma obsesiva en Vietnam como el ejemplo definitivo de la imagen transformadora. La comparación se sigue haciendo, pero no podría ser más engañosa. Ralph Austen ya advirtió en 1969:

«cuán inadaptado está el sistema [estadounidense], en ciertos aspectos, al éxito de una guerra de tipo colonial. Los franceses en Argelia no difundieron al mundo imágenes de sus harkis torturando prisioneros; los reporteros británicos que cubrían el Mau Mau tenían mucho que decir sobre las atrocidades del Mau Mau, pero poco o nada sobre las atrocidades cometidas por sus represores. Pero las agencias de noticias estadounidenses sí difunden al mundo imágenes de “sospechosos del Viet Cong” torturados por los aliados vietnamitas de Estados Unidos [...]. Los críticos del imperialismo estadounidense pueden respaldar su argumento con abundantes y horripilantes detalles proporcionados por impecables fuentes estadounidenses»⁴.

⁴ Ralph A. AUSTEN: *Modern Imperialism, Western Overseas Expansion, and its*

La analogía con las guerras de descolonización en África aclara que el problema principal nunca fue tanto la cantidad, sino más bien el tipo de fotografías —qué, cuándo, a quién y cómo muestran—, basada en asimetrías radicales en la producción, circulación y posesión de las imágenes, que nunca permitieron una visión completa de los eventos y aseguraron que los diferentes lados de esta historia nunca podrán narrarse con paridad⁵. De hecho, una búsqueda en línea arroja de manera automática una gran cantidad de imágenes de las guerras de descolonización que, difundidas entonces y aún hoy, registran una violencia espectacular, más cercana al exceso que a la ausencia. Inmersa en la retórica del sensacionalismo, esta violencia obscena invadió pantallas y páginas, imponiendo cambios radicales en la cultura visual, rompiendo los parámetros de lo permitido en la esfera pública en términos de muerte, crueldad, desnudez o sexo. El término *ultraviolencia* se utiliza aquí para describir tales fenómenos, con base en la novela de Anthony Burgess, *La naranja mecánica* (1962), y la posterior adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick (1971)⁶. Esto no solo es relevante por su significado original como un ejercicio de violencia excesiva e injustificada contra las personas, sino también por cómo esta violencia se organiza a través de los medios de comunicación como si fuera una enfermedad repentina que viene de fuera, impidiendo cualquier contextualización o relativización de los hechos. Si esta película resulta aquí pertinente, por el escándalo causado por sus escenas obscenas, con jóvenes matando, robando y violando —figuras infrahumanas poseídas por una violencia ciega—, cuyos actos fueron, de hecho, replicados después en algunos casos de la vida real, no lo es menos que proponga «curar» esta enfermedad de inhumanidad mediante la terapia de aversión, obligando a los de-

Aftermath, 1776-1965, Lexington, Heath and Company, 1969, p. 187. Agradezco la intervención de José María López Sánchez sobre este punto en el evento público que compartí con Filipa Lowndes Vicente, «Fotografía en el Imperio colonial portugués (1860-1975)», Ateneo de Madrid, 24 de marzo de 2025.

⁵ Respecto a la relación con Vietnam, véase Afonso DIAS RAMOS: «The Fugitive Image. Colonial Terror and Contemporary Art», *Observatorio (OBS*) Journal*, número especial (2020), pp. 73-87.

⁶ Una lectura política de la película también fue importante en el contexto de la dictadura franquista en España cuando se estrenó en Valladolid. Véase el documental de Pedro GONZÁLEZ BERMÚDEZ: *La naranja prohibida*, España, TCM, 2021.

lincuentes a ver imágenes de brutalidad y torturándolos físicamente como parte de la represalia brutal, creando así una espiral de terror que, al unir visión y violencia, se convertiría en auténtica pesadilla de represión política y control social.

La dinámica en cuestión presenta paralelismos fundamentales con la función de la imagen en las guerras de descolonización en África, que, en la mayoría de los casos, estuvieron determinadas por una lógica de masacre y represalias posteriores, es decir, una espiral de violencia y contraviolencia. El ejemplo principal de toda esta visualidad polarizada fue *Africa Addio* (1966), de Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, una de las películas más escandalosas de la historia del cine, que recurrió al documental de *shock* —o *shockumentario*, como se le conocería después—⁷ para documentar el fin del control europeo en África. Capturando escenas grotescas de masacres y atrocidades en el Congo, Tanganica, Zanzíbar, Uganda, Ruanda, Angola y Kenia, contrastadas con la imagen armoniosa y pacífica de una Sudáfrica aún en manos de la minoría blanca, ilustró la oposición histórica entre civilización y barbarie, entre el paraíso perdido y el descenso al infierno, que define gran parte del archivo colonial tardío. Su sensacionalismo fue tal que se convirtió en la primera película en merecer comentarios en las Naciones Unidas tras las protestas de cinco países africanos, que la condenaron luego como «gravemente distorsionada» y «socialmente irresponsable»⁸. *Africa Addio* se prohibió en la mayor parte de África, así como en Italia, Finlandia, Francia, Singapur y el Reino Unido, entre otros países⁹. Generó enormes protestas en los Países Bajos, con carteles en las calles anunciando «nosotros estamos de vuelta en el tiempo de Hitler»¹⁰, y en la República Federal de Alemania, donde cientos

⁷ Véase Mark GOODALL: *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, 2006.

⁸ S. A.: «Goldberg Criticizes “Africa Addio” Film», *The New York Times*, 21 de marzo de 1967, p. 35.

⁹ Véanse Jan-Frederik BANDEL: «Das Malheur. Kongo-Müller und die Proteste gegen “Africa Addio”», *IZ3W*, 287 (2005), pp. 37-41, y Danny SHIPKA: *Perverse Tillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson, McFarland, 2013.

¹⁰ Marie-Aude FOUÉRE: «Africa Addio, the Revolution, and the Ambiguities of Remembrance in Contemporary Zanzibar», en William Cunningham BISSELL y Marie-Aude FOUÉRE (coords.): *Social Memory, Silenced Voices, and Political Stru-*

de manifestantes paralizaron las sesiones, en lo que se consideró «la acción política pública más destacada de los estudiantes africanos» en la década de 1960¹¹. Las protestas se centraron en la narrativa racista que redujo a la población negra a una violencia sangrienta y un caos total, y en escenas espantosas de muerte, sexo y terror, incluyendo la ejecución de un niño ante las cámaras por mercenarios blancos, una colección de manos amputadas e incluso una castración (eliminada después de que varios estudiantes universitarios se desmayaran mientras observaban). Como señaló Umberto Eco en 1976: «se comete el mismo error de quien quisiera considerar hoy (al mismo nivel) *Africa Addio* y los documentales de la televisión norteamericana sobre la guerra de Vietnam»¹². Tal proliferación en la esfera pública de cuerpos ejecutados, violados y brutalizados obedecía a condiciones de representación que respondían menos a una idea de fotoperiodismo militante y más al lenguaje visual grandilocuente del tabloide, con un impacto psicológico que acompañó la intensificación militar e ideológica, tan decisiva entonces como olvidada hoy. En Sudáfrica, durante el régimen del *apartheid*, por ejemplo, solo la comunidad blanca estaba autorizada a ver *Africa Addio* en el cine, e incluso se la animaba a hacerlo¹³. Como recuerda aún vívidamente Rian Malan sobre la importante función social de esta exposición al *shock*:

«Cualquiera que dudara de la naturaleza amenazante de África era enviado a ver *Africa Addio*, un documental que se estrenó en las pantallas sudafricanas cuando yo tenía unos diez años. *Africa Addio* trataba sobre lo que ocurrió en África a principios de los años sesenta, después de que las potencias europeas liberaran sus colonias. La obra se prohibió o se suprimió en la mayor parte del mundo civilizado, pero se animó a los sudafricanos blancos a verla. Y lo que vimos fue esto: playas sembradas de ca-

ggle. *Remembering the Revolution in Zanzibar*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota, 2018, p. 316.

¹¹ Véase Quinn SLOBODIAN: «Corpse Polemics», en Quinn SLOBODIAN: *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 135-169.

¹² Umberto ECO: *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976, p. 165.

¹³ Keyan TOMASELLI: *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*, Chicago, Smyrna-Lake View Press, 1989, p. 21.

dáveres en Zanzíbar, montones de manos humanas en el Congo, Alpes de muertos en Ruanda, Himalayas de muertos en Burundi»¹⁴.

Los excesos que desafiaron los límites de lo permisible en la cultura visual no se limitaban a esta película obsesionada con la violencia salvaje, la sexualidad escandalosa y la locura primitiva. Habían entrado en el torrente sanguíneo de la época y dominaron la manera en que estos conflictos eran experimentados por quienes se encontraban lejos, facilitados por la libre circulación de fotos impactantes de un solo lado, imágenes de horror sin límites que, para la mayor parte de la población civil, parecían no tener causa ni consecuencia. En Francia, por ejemplo, Michel Zink aún recuerda el impacto de estar expuesto de niño a imágenes de las atrocidades del Frente de Liberación Nacional de Argelia (FLN):

«me quedé paralizado de horror. [...] Sumido en una especie de náusea furiosa, pensé, seguramente inspirado por conversaciones con mis padres, que mostrar esas fotografías a las fuerzas del orden no tranquilizaba ni controlaba. Para nosotros, los niños, esas fotografías eran literalmente insoportables. Hasta entonces, nunca había comprendido cuánto podía la imaginación violenta arruinar el espíritu de un niño»¹⁵.

Francis A. tuvo la misma experiencia cuando era joven, pero esta vez en Argelia:

«Solo recuerdo una cosa. Un día vi fotos... Fotos terribles. Los *fellaghas* les habían cortado los testículos a los soldados muertos y se los habían metido en la boca. Me horrorizaron estas imágenes y atrocidades. ¿Por qué publicar estas fotos sin censura? De niño, me di cuenta de que era para asustarnos y darnos, en imágenes, la verdad sobre las acciones del FLN. [...] imágenes que atormentarían mis miedos y pesadillas infantiles durante muchos años. La brutalidad que transmitían me traumatizó de por vida»¹⁶.

¹⁴ Rian MALAN: *My Traitor's Heart*, New York, Atlantic Monthly Press, 1990, p. 240.

¹⁵ Michel ZINK: *Bérets Noirs, Bérets Rouges*, Paris, Éditions de Fallois, 2018, p. 148.

¹⁶ Daphna POZNANSKI-BENHAMOU: *Les enfants de la guerre d'Algérie. Le grand départ. Essai-témoignage*, Paris, Ramsay, 2023, pp. 213-214.

Y la periodista portuguesa Diana Andringa recuerda así su infancia en Angola:

«El primer recuerdo es el de las fotografías, fotografías terribles, de los cadáveres mutilados [...] las fotografías habían hecho su trabajo, la violencia de las imágenes se apoderó de la racionalidad, perjudicó la capacidad de pensar. [...] los independentistas de las colonias, los lectores de Fanon y de Césaire, participaban en las milicias civiles e invocaban la legítima defensa»¹⁷.

Existen innumerables testimonios que documentan el impacto traumático y transformador de las imágenes de las atrocidades cometidas por los movimientos de liberación, difundidas entre la población civil en un intento de lograr —y al parecer con éxito, a juzgar por las fuentes— el máximo impacto psicológico para neutralizar la legitimidad política de la oposición y reforzar la autoridad de las fuerzas de seguridad. Sin embargo, las represalias que siguieron a estas intervenciones militares nunca llegaron a la esfera pública, limitándose a relatos orales o fotografías de aficionados que circularon solo en el ámbito privado. En sus memorias sobre su infancia en Inglaterra, Christopher Barker recuerda, así, cómo la lejana realidad de Kenia se insinuó:

«El padre de Leahy, policía, le enviaba fotos ocasionales desde casa [en Kenia]. La mayoría eran ampliaciones brillantes en blanco y negro de insurgentes Mau Mau decapitados, masacrados en polvorientos recintos de aldeas o mirando aterrorizados desde un escondite en el cadáver ahuecado de una vaca. Nunca se me ocurrió que fuera extraño que un padre le enviara fotos como estas a su hijo de once años. Sin duda, me impactaron»¹⁸.

En muchas guerras de descolonización, las fotografías de atrocidades estuvieron profundamente implicadas en la violencia que representaban, convirtiéndose tanto en escudo de defensa como en arma de ataque, inseparable de una lógica de masacre y represalia.

¹⁷ Diana ANDRINGA: «Crescer em tempo de guerra», en Aniceto AFONSO y Carlos de Matos GOMES (coords.): *Guerra colonial*, Lisboa, Notícias Editorial, 2000, p. 334.

¹⁸ Christopher BARKER: *The Arms of the Infinite. Elizabeth Smart and George Barker*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 173.

Esto coincidió con la creciente importancia de la comunicación de masas y la acción psicológica en la posguerra, para condicionar las respuestas emocionales a través de las imágenes¹⁹. En la esfera pública, la proliferación de casos de atrocidad parecía oscurecer las causas o consecuencias de los levantamientos, convirtiendo el hecho de la ocupación en una cuestión de autodefensa y presentando las masacres como el primer, y no el último, recurso de las poblaciones colonizadas —como una ultraviolencia que, así, inmune a la historia y a la política, no permite vislumbrar una dinámica que posibilita tales actos y que, en el calor de toda la indignación moral, autorizó las represalias más brutales—. Y si, medio siglo después, las imágenes de la esfera privada apenas comienzan a aparecer, es importante reconsiderar hoy, siguiendo a Judith Butler, «la forma en que se nos presenta el sufrimiento y cómo esta presentación afecta nuestra respuesta»²⁰.

Argelia, 1957

«Al llegar a Argelia, el ejército inició un proceso de acondicionamiento para motivar a sus soldados, mostrándoles [...] fotos de atrocidades cometidas por el FLN. Noël Favrelière se dio cuenta rápidamente de que estas atrocidades no eran exclusivas del FLN. Llevaba dos meses en Argelia cuando presenció abusos contra prisioneros argelinos». Hélène Bracco (2003)²¹.

En 1957, la creciente fractura en la sociedad francesa con respecto a la guerra librada en Argelia durante los tres años anteriores dio lugar a soluciones cada vez más extremistas por parte de la potencia colonial. En respuesta a una opinión pública metropolitana que parecía en gran medida indiferente a la cuestión de ultramar, ese verano tuvo lugar la campaña de propaganda y psicológica más espectacular dirigida a la población civil durante el conflicto.

¹⁹ Terence G. PETERSON: *Revolutionary Warfare. How the Algerian War Made Modern Counterinsurgency*, Ithaca, Cornell University Press, 2024.

²⁰ Judith BUTLER: *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London, Verso, 2010, p. 63.

²¹ Hélène BRACCO: *Pour avoir dit non. Actes de refus dans la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, Méditerranée, 2003, p. 250.

Por toda Francia, los veraneantes dispersos por playas y balnearios se vieron sorprendidos por columnas militares anunciadas por altavoces, integradas por más de un centenar de hombres con atuendo paramilitar, que se apostaron en los centros más poblados. Entre discursos en defensa de la lucha por la Argelia francesa, distribuían folletos y fotografías, y proyectaban en pantallas portátiles películas de atrocidades que representaban masacres atribuidas a movimientos de liberación y mostraban a la multitud cuerpos desmembrados y cadáveres ensangrentados, sin ningún filtro²². Como recordaría después uno de sus participantes, André Dufraisse, vinculado al grupo terrorista clandestino Organización Armada Secreta (OAS), que empleó entonces medios extremos (bombas, asesinatos y torturas) contra la posibilidad de la descolonización: «El ejército me envió películas de archivo horribles. Personas mutiladas, con la nariz amputada. Los espectadores se desmayaron...»²³. Se trató de una campaña conocida como la «Caravana de la Argelia francesa», la primera acción del recién creado Frente Nacional de Combatientes (FNC), dirigido por el joven paracaidista Jean-Marie Le Pen, que acababa de regresar de la batalla de Argel contra el FLN, donde había cometido actos de tortura alentados por sus superiores, y fue luego condecorado por el general Jacques Massu. Aunque este episodio ha caído en el olvido, Le Pen recordaría más tarde con entusiasmo el éxito de la ofensiva ante el público:

«Por iniciativa propia, ese verano de 1957 organicé una gran gira por las playas [...]. Fue todo un éxito. Nuestras tres columnas de camiones recorrieron toda Francia. Pegamos cientos de miles de carteles, distribuimos millones de folletos y, en particular, folletos del Gobierno General de Argelia con fotos insoportables de asesinatos y masacres de niños perpetrados por el FLN. A través de esta iniciativa tan popular, contribuí con todas mis fuerzas a informar al pueblo francés. En primer lugar, a revelar los métodos de nuestros adversarios y que esta guerra formaba parte de la lucha por la hegemonía comunista en el mundo libre. [...] Si no crean una Argelia francesa, tendrán una Francia argelina»²⁴.

²² Véase Frédéric CHARPIER: *Les plastiqueurs. Une histoire secrète de l'extrême droite*, Paris, La Découverte, 2018.

²³ Citado en Gilles BRESSON y Christian LIONET: *Le Pen. Biographie*, Paris, Seuil, 1994, p. 168.

²⁴ Jean-Marie LE PEN: *Les Français d'abord*, Paris, Carrère-Michel Lafon, 1984, p. 42.

Esta caravana, que aterrorizaba a los veraneantes, contó con el apoyo financiero y logístico del ministro de Defensa Nacional, André Morice, que les proporcionó quince camiones Citroën, tres furgonetas Peugeot, radios, raciones, comedores móviles, una cámara y un operador, a pesar de la protesta de los trabajadores del Establecimiento Regional de Materiales de Vincennes contra la producción y el despliegue de banderas que proclamaban: «Argelia es francesa y seguirá siendo francesa»²⁵. Una suscripción pública recaudó trescientos mil francos. Se reclutaron conductores y se movilizó a cien hombres. El 3 de agosto, tres columnas comandadas por Jean-Pierre Reveau, Roger Delpey y Jean-Marie Le Pen partieron simbólicamente del patio de la catedral de Notre-Dame de París con el objetivo de recorrer el país en nombre de esta Francia que se extendía «de Dunkerque a Tamanrasset», y a lo largo de los miles de kilómetros recorridos sufrieron varios altercados físicos con sindicalistas, comunistas y pujadistas.

El uso de imágenes como práctica intimidatoria, que violaba tabúes contra la exhibición pública de la muerte y la desnudez como armas políticas, se alineaba de manera muy específica con una agenda de derecha radical, que se basaba en la idea subyacente de que Occidente y el hombre blanco estaban al borde de la extinción, y que coincidía con el principio de las campañas antiinmigración más virulentas —con el mismo tipo de imágenes sensacionalistas que utilizan los grupos de extrema derecha en Europa hoy (y cada vez más con inteligencia artificial), que, según una retórica basada en la seguridad e identidad, presentan la inmigración como un «peligro existencial» y no como una «crisis humanitaria»²⁶. De hecho, Le Pen replicaría este modelo de caravana en 1965, como director de la campaña presidencial de una prominente figura de la extrema derecha, Tixier-Vignancour, y en 1972 se convirtió en el líder de la extrema derecha en Francia al fundar el Frente Nacional (FN). Sin embargo, esto señaló un cambio fundamental en la diplomacia colonial. En noviembre de 1956, Jacques Soustelle, ex go-

²⁵ Véase Gilles BRESSON y Christian LIONET: *Le Pen...*, pp. 187-188.

²⁶ Véase Ben QUINN y Dan MILMO: «How the Far Right is Weaponising AI-generated Content in Europe», *The Guardian*, 26 de noviembre de 2024, <https://www.theguardian.com/technology/2024/nov/26/far-right-weaponising-ai-generated-content-europe> (consultado el 7 de septiembre de 2026).

bernador general de Argelia, recibió el encargo del primer ministro Guy Mollet, en colaboración con el ministro argelino Robert Lacoste, de defender la causa colonial en la ONU en Nueva York, y de inmediato promovió el abandono de los métodos tradicionales. ¿Cómo lo describiría entonces?:

«Así fue como encontré, cuidadosamente atados en los armarios de la delegación, numerosos paquetes que contenían el Libro Blanco sobre las atrocidades cometidas por los *fellagha*. Los diplomáticos de la vieja escuela se habían horrorizado con las gráficas fotografías que contenía; por lo tanto, prefirieron no distribuirlo por temor a escandalizar a sus estimados colegas»²⁷.

Aunque, en un principio, las autoridades francesas se mostraron recelosas ante la exhibición pública de fotografías explícitas, el conflicto, que parecía interminable, y el empeoramiento de la situación militar propiciaron una transición hacia la guerra psicológica. Esto resultó en la exhibición descarada de imágenes obscenas, en la transgresión de los límites de las sutilezas diplomáticas y en saltarse toda reserva ética para explotar políticamente la conmoción. El punto de inflexión decisivo se produjo el 28 de mayo de 1957, con la masacre de Melouza. Consciente del capital político en juego, el régimen colonial montó una ambiciosa campaña mediática, para la cual trasladó en helicóptero a periodistas y fotógrafos —que por lo general se mantenían alejados de tales sucesos— al lugar del crimen para documentar los cientos de muertos. Se publicaron folletos oficiales como *Aspects véritables de la rébellion algérienne* (*Aspectos verdaderos de la rebelión argelina*) y *Documents sur les crimes et attentats commis en Algérie par les terroristes* (*Documentos sobre los crímenes y ataques cometidos en Argelia por terroristas*), ambos repletos de las imágenes más intolerables.

Las horribles imágenes aparecieron de inmediato en los medios nacionales e internacionales y conmocionaron profundamente a la opinión pública. Además, se enviaron recopilaciones de fotos a miembros selectos del Gobierno, así como a ciertos comentaristas influyentes y críticos anticoloniales. La ofensiva propagandís-

²⁷ Jacques SOUSTELLE: *Vingt-huit ans de gaullisme*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 38.

tica generó un grave problema tanto para el movimiento de liberación como para sus partidarios²⁸, ya que se consideraban pruebas irrefutables, o la «verdad» de los hechos. El propio Frantz Fanon, que había denunciado «el odioso plan de Melouza, diseñado para desacreditar al Frente de Liberación Nacional ante los ojos del mundo civilizado, revela el alcance del cinismo y la monstruosa perfidia de las autoridades francesas», como cortina de humo para desviar la atención de sus atrocidades y represalias, se sintió obligado a admitirlo:

«Los ministros franceses Lacoste y Soustelle publicaron fotos para intentar desacreditar nuestra causa. Algunas de estas fotos muestran acciones de miembros de nuestra revolución. [...] No, no es cierto que la revolución fue más allá del colonialismo. Pero no por ello legitimamos las reacciones inmediatas de nuestros compatriotas. Las comprendemos, pero no podemos excusarlas ni rechazarlas. [...] Condenamos, con el corazón lleno de angustia, a estos hermanos que se lanzaron a la acción revolucionaria con la brutalidad casi fisiológica, nacida y sostenida por siglos de opresión»²⁹.

Lo relevante es que se trata de un acceso y una exposición a los acontecimientos sin precedentes, aunque en términos extremos, al mismo tiempo que, como demuestra Marie Chominot, el ejército francés tenía control total sobre la producción y distribución de los «acontecimientos», manteniendo un monopolio que impidió la actividad fotográfica y cinematográfica sin autorización³⁰. Aún en ese mismo año de 1957, no solo no quedaban periódicos independien-

²⁸ Más tarde, Florence Beaugé, autora de una investigación sobre las violaciones en Argelia publicada por *Le Monde* en 2000 («Torturada por el ejército francés en Argelia, “Lila” busca al hombre que la salvó»), recuerda las «llamadas telefónicas amenazantes, cartas insultantes, fotos de atrocidades cometidas por el FLN enviadas anónimamente, como otras tantas “pruebas” de mi “complicidad” con “los terroristas”», citado en Michel REYNAUD (coord.): *Elles et eux et l’Algérie*, Paris, Tiresias, 2004, p. 177.

²⁹ Frantz FANON: *L’an V de la révolution algérienne*, Paris, François Maspero, 1959, p. 11. Según Adam Shatz, Fanon se equivocó al atribuir el acontecimiento a una «acción revolucionaria» contra el colonialismo, cuando en realidad se trataba de un ajuste de cuentas en una guerra civil entre argelinos. Adam SHATZ: *The Rebel’s Clinic. The Revolutionary Lives of Frantz Fanon*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2024.

³⁰ Marie CHOMINOT: *Guerre des images, guerre sans image? Pratiques et usa-*

tes en lengua árabe en toda Argelia³¹, ya que se prohibió toda exportación de imágenes de guerra fuera de esta colonia³² —una campaña que había demostrado ser eficaz en la metrópoli y logró privar a la población civil del tipo de fotografías que, como señaló Ralph Austen, serían decisivas para los opositores a la guerra de Vietnam en Estados Unidos—. Es importante recordar que este fomento de la propaganda impactante en la metrópoli coincidió con el fomento de la tortura en la zona de guerra durante el Gobierno de Guy Mollet, como si una puesta en escena excepcional correspondiera a una respuesta militar igual de excepcional en el uso de la violencia.

Al mismo tiempo, en el campo de batalla, se mostraban fotografías impactantes a detenidos del FLN para convencerlos, mientras que jóvenes soldados franceses eran obligados a confrontarlas en sesiones de adoctrinamiento. Patrice Kessel relata, por ejemplo, cómo un oficial se refirió a estas visiones obligatorias de fotos perturbadoras por parte de detenidos argelinos como parte de un mecanismo de conversión que implicaba, primero, «desinfectar», es decir, eliminar la ideología inculcada por el FLN, y luego «vacunar», para prevenir una futura contaminación con la ideología anticolonial:

«Planteo las grandes preguntas: “Rebelión es igual a comunismo, es igual a dictadura”. Les muestro fotos y vídeos de las atrocidades cometidas por el FLN, citando versículos del Corán para respaldar mis afirmaciones. Les hago llorar por las desgracias de Argelia, especialmente las causadas por sus líderes, sin intentar corregir el rumbo ni permitir que su pueblo viva con comodidad en lugar de en la pobreza»³³.

Evocando la experiencia de su padre en esta guerra, Antoine Varenne recuerda el paso obligatorio de soldados franceses por el

ges de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne: 1954-1962, tesis doctoral, Université Paris VIII, 2008.

³¹ Matthew CONNELLY: *A Diplomatic Revolution. Algeria's Fight for Independence and the Origins of the Post-Cold War Era*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 29.

³² Véase Marie CHOMINOT: *Guerre des images...*

³³ Patrick KESSEL: *Guerre d'Algérie. Ecrits censurés, saisis, refusés 1956-1960-1961*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 228.

centro de acondicionamiento psicológico, el Centro de Coordinación Interarmas (CCI), que incluía salas de proyección:

«Durante dos semanas, las mismas proyecciones silenciosas, todos los días, hasta que comenzaron las pesadillas, hasta que el miedo se apoderó de ellos, junto con el asco y el odio. Cadáveres torturados, quemados, desmembrados, amputados, apedreados, con el vientre abierto y lleno de piedras, genitales y testículos en la boca [...]. Dos soldados de guardia custodiaban la puerta de la sala; dos proyecciones de una hora al día. Verini y François ya no miraban, se quedaban de pie ante las cortinas y observaban en silencio las imágenes, parpadeando, murmurando “Dios mío”, “Maldita sea”, “Malditos árabes”. Asqueados, se sentaban cada día en el mismo lugar, en la misma silla que el día anterior, y observaban. Las fotos de los ataques, de las tiendas y cafés destruidos, los rostros ensangrentados, las mismas atrocidades, una y otra vez [...]. Después de una sesión, un oficial de la CCI vino a explicarles lo que habían visto, qué era el FLN. Dos horas dedicadas a describir la lucha nacionalista: una revuelta de terroristas sanguinarios [...]. Verini siente asco. Tras la conmoción inicial, intentó comprender. ¿Vieron todos estas imágenes antes de ser asignados a su puesto?»³⁴.

De hecho, el control sobre las imágenes no significó su inexistencia, sino más bien un desequilibrio programado, en especial en lo que respecta a represalias violentas, entre miles de fotografías del lado francés y casi ninguna del lado argelino. Medio siglo después, en 2002, Benjamin Stora reiteró que el problema radicaba en la asimetría, no en su ausencia:

«Debemos partir de este hecho: una guerra de imágenes desigual. De esta simple observación, surge una primera pregunta: ¿quién produce la imagen y desde qué perspectiva se construye? [...] La mayoría de las imágenes no son de la guerra en sí, sino de la “pacificación”. Estas imágenes pretenden mostrar cómo Francia educa, protege, cuida, construye carreteras, etc. [...] Esta guerra de imágenes pretende explicar que, por un lado, hay barbarie y, por otro, poblaciones que deben ser protegidas y pacificadas. [...] Evocar el desequilibrio de las imágenes también significa decir que las imágenes de violencia provienen, fundamentalmente, de un solo

³⁴ Antoine VARENNE: *Le Mur, le Kabyle et le marin*, Paris, Viviane Hamy, 2011, pp. 71-72.

bando. Y, por último, que yo sepa, no existen imágenes de tortura practicada en Argelia. He realizado una extensa investigación en este ámbito y aún no he encontrado ninguna. También faltan otras imágenes que representen atrocidades, como los ataques con napalm del ejército francés. Por lo tanto, la única forma de referirse a las atrocidades cometidas por Francia se basa en testimonios presenciales. [...] El día que desaparezcan las mujeres argelinas violadas o torturadas, dentro de treinta o cuarenta años, algunos podrán decir que no hubo atrocidades, que no hubo torturas»³⁵.

Aunque las primeras investigaciones exhaustivas sobre el uso generalizado de la tortura en Argelia surgieron en el año 2000, fue solo una década después, en el quincuagésimo aniversario del fin de la guerra, cuando las fotografías de las represalias fueron publicadas y discutidas por primera vez en público, medio siglo después de las masacres conocidas³⁶.

Este estricto control de las imágenes no solo implicaba una obsesión por las atrocidades del enemigo, también una obsesión por producir imágenes positivas sobre el progreso social, cultural y económico que se experimentaba, y que solo se veía desafiado por las acciones de los movimientos de liberación. La acción psicológica también dependía de la supresión de toda evidencia contraria, como si se tratara de una «máquina de desimaginación»³⁷ que hacía desaparecer no solo las represalias más desmesuradas, como la tortura, sino incluso visiones en apariencia inocuas que no se ajustaban al guion establecido. Quizás el ejemplo más flagrante fue el de Kryn Taconis, fotógrafo holandés de la prestigiosa agencia de fotoperiodismo Magnum, quien entró de manera clandestina en Argelia ese mismo fatídico año de 1957 para seguir las actividades de

³⁵ Thierry FABRE *et al.*: «Images de guerre, guerre des images», *La pensée de midi*, 9 (2002), pp. 110-123.

³⁶ Véanse Raphaëlle BRANCHE: *La torture et l'armée française pendant la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, Gallimard, 2016; Fabrice RICEPUTI: «Au-delà du mur. Enquête sur deux photos de la torture en Algérie», *Textures du temps*, 18 de junio de 2020, <https://texturesdutemps.hypotheses.org/4027> (consultado el 7 de septiembre de 2026), y Marie CHOMINOT y Sébastien LEDOUX (coords.): *Algérie. La guerre prise de vues*, Paris, CNRS Éditions, 2024.

³⁷ La expresión se refiere a la incapacidad de encontrar modos de representación que contradigan la narrativa hegemónica. Véase Georges DIDI-HUBERMAN: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

una unidad del FLN durante dos semanas, con el fin de intentar dar rostro a este enemigo invisible, conocido solo visualmente a través de las víctimas que había afectado. El informe, por el contrario, no recogió ningún episodio revelador, limitándose a registrar la banalidad de la vida cotidiana de los guerrilleros en zonas rurales, en contacto con la población local o en momentos de convivencia, sin un solo encuentro con tropas francesas. Sin embargo, fue esta ausencia de acción y esta humanización inesperada lo que desató la máxima alarma. El 3 de septiembre de 1957, Henri Cartier-Bresson —que se negó a ir a Argelia por temor a represalias militares contra su trabajo—³⁸ pidió incluso que esos negativos no fueran devueltos a París, y alegó el peligro de una acción policial contra la agencia, el cierre de operaciones o una reacción violenta de los paramilitares³⁹. Como él mismo declaró más tarde: «No era posible [publicar las imágenes] en ese momento, nos habrían tirado una bomba en la puerta...»⁴⁰. El 17 de noviembre, por primera vez en la historia de la agencia, sus miembros votaron en contra de publicar un trabajo. Kryn Taconis escribió al presidente, Cornell Capa, para lamentarse y cuestionó la credibilidad de la agencia como bastión de la prensa libre e independiente, antes de comunicarle su decisión de marcharse. Las fotos no se revelaron durante dos décadas y solo se mostraron al público tras su muerte en 1979⁴¹. Pero esta asimetría no carecía de precedentes. De hecho, seguía de cerca el ejemplo del Reino Unido en Kenia años antes.

Kenia, 1953

«He visto fotografías policiales de algunas de las víctimas del Mau Mau. Los horribles cadáveres no claman por “medidas conciliatorias”,

³⁸ Pierre ASSOULINE: *Henri Cartier-Bresson, l'oeil du siècle*, Paris, Plon, 1999, p. 163.

³⁹ Russell MILLER: *Magnum. Fifty Years at the Front Line of History*, New York, Grove Press, 1998.

⁴⁰ Henri Cartier-Bresson citado en Colin JACOBSON: *Underexposed. Censored Pictures and Hidden History*, London, Vision On, 2002, p. 33.

⁴¹ Véase Mark SEALY: «Challenging the Established Picture», 2019, www.magnumphotos.com/newsroom/society/postcolonialism-photography-challenging-established-picture-african-histories-mark-sealy/ (consultado el 6 de abril de 2026).

sino por venganza contra sus asesinos. Tan impactante es la brutalidad [...] que se necesita un estómago desmesuradamente fuerte para contemplarlas. Nunca podrían publicarse para el público general. [...] Sería beneficioso enviar copias de estas nauseabundas imágenes a quienes sugieren un acuerdo con esta infame banda de salvajes». Charles Thurley Stoneham (1953)⁴².

Cuando estalló el conflicto con el pueblo kikuyu en Kenia en 1952, el Gobierno del Reino Unido declaró el estado de emergencia y, al principio, se mostró cauteloso a la hora de publicar imágenes sensacionalistas, al igual que Francia en Argelia. Buscaba mantener las normas públicas de decencia, evitar la alarma pública y prevenir una guerra racial. Por lo tanto, cuando las primeras fotos de las atrocidades en Kenia llegaron a Londres en diciembre de 1952, el director de Servicios de Información, Charles Carstairs, alertó de inmediato al Ministerio de Asuntos Exteriores:

«El Secretario de Estado tiene el mayor interés en no difundir ni publicar estos documentos en los periódicos, ya que algunos son particularmente horribles, pero sugerimos que se envíen algunos conjuntos al exterior para mostrarlos en conversaciones acordadas a personas adecuadas y proponemos mantener un conjunto en este Departamento para un uso similar»⁴³.

Si en esa fase preliminar se entendió que solo los miembros electos del Parlamento tendrían acceso limitado a las escandalosas fotografías, disponibles para consulta en la Cámara de los Comunes en Londres, un mes después, en enero de 1953, Carstairs dejó constancia de que, de manera estratégica y clandestina, «se han mostrado con gran discreción conjuntos de fotografías de atrocidades humanas en Kenia a personas que se cree que se beneficiarían al verlas»⁴⁴. No pasaron muchas semanas antes de que la tímida distribución sufriera un revés, al capitalizar políticamente los cuerpos de las víctimas. El cambio fue doble. Primero, el impactante asesinato de la familia de colonos Ruck, en plena noche y en su casa, el

⁴² Charles Thurley STONEHAM: *Mau Mau*, London, Museum Press, 1953, p. 96.

⁴³ Susan L. CARRUTHERS y Ian STEWART (coords.): *War, Culture, and the Media*, Trowbridge, Flicks Books, 1996, p. 128.

⁴⁴ *Ibid.*

24 de enero de 1953, que se explotó hasta el mínimo detalle por la prensa sensacionalista, que difundió fotografías de la escena del crimen —aunque algunos periódicos se negaron a publicarlas— que mostraban el cadáver del hijo de seis años en la cama, con sábanas y juguetes empapados de sangre⁴⁵. Este incidente, según David Anderson, movilizó «toda la gama y la furia de la comunidad de colonos», lo que los llevó a exigir represalias inmediatas y brutales, en términos casi eliminacionistas⁴⁶. El segundo y más importante punto de inflexión, sin embargo, sería la masacre de Lari, el 26 de marzo de 1953, cuando el Gobierno invitó a los periodistas a visitar la escena del crimen —como en Melouza cuatro años después— para dar testimonio de la muerte de setenta y cuatro personas, y emitió declaraciones y distribuyó fotografías explícitas⁴⁷. Al invertir una y otra vez la estrategia habitual de la prensa, la ofensiva mediática de mostrar lo que sucedió, por todos los medios y con todos los detalles posibles, tenía como objetivo desacreditar la lucha de liberación, sabotear el apoyo internacional y radicalizar a los civiles, lo que escandalizó incluso a partidarios del Mau Mau⁴⁸. Como dijo David Anderson:

«Lari fue el momento iconográfico de la guerra. El valor propagandístico del horror se exprimió hasta la última gota en escabrosos comunicados de prensa, acompañados, por supuesto, de espeluznantes fotografías. Titulares de todo el mundo narraban la historia de la “barbarie primitiva” y la “sed de sangre” de los kikuyu, y fueron estas imágenes de cadáveres carbonizados y retorcidos las que llevaron a Robert Ruark a declarar el “salvajismo impulsivo” de Mau Mau. En Lari, Mau se convirtió en algo maligno, despreciable y detestado. Así fue como Mau Mau sería recordado para siempre»⁴⁹.

⁴⁵ Charlotte Lydia RILEY: *Imperial Island. An Alternative History of the British Empire*, London, Random House, 2023, p. 105.

⁴⁶ David ANDERSON: *Histories of the Hanged. The Dirty War in Kenya and the End of Empire*, New York, W. W. Norton, 2005, p. 149.

⁴⁷ Para un análisis detallado de estas imágenes y su actual reapropiación, véase Annie E. COOMBES: «Photography against the Grain. Rethinking the Colonial Archive in Kenyan Museums», *World Art*, 6 (2016), pp. 61-83.

⁴⁸ Stephen CORRADINI: *Chief Luka and the Lari Massacre. Contrary Notions of Kikuyu Land Tenure and the Mau Mau War*, Madison, University of Wisconsin-Madison, 1999, p. 2.

⁴⁹ David ANDERSON: *Histories of the Hanged...*, p. 177.

Con esta exposición incondicional se había llegado a un punto sin retorno, pues la retórica incendiaria se tradujo en enérgica acción militar sobre el terreno. La fotografía impactante adquirió nuevas proporciones y se difundió en todos los frentes. Un conocido folleto repleto de imágenes horribles, *The Mau Mau in Kenya* (1954), se publicó con un prólogo de Granville Roberts, un funcionario de relaciones públicas de Kenia, para llegar al público más amplio posible⁵⁰; se pidió a los colonos que lo distribuyeran entre los lugareños, con el fin de aterrorizarlos para que se sometieran a la autoridad colonial⁵¹, y aviones de la RAF (Real Fuerza Aérea) lanzaron fotografías impactantes sobre el bosque para disuadir a los rebeldes. Las fotos, en forma de carteles, folletos o panfletos, por lo general con subtítulos en suajili, mostraban cadáveres de mujeres, niños y bebés, así como pies amputados, cabezas cercenadas o ganado destripado⁵². Las fuerzas de seguridad utilizaron imágenes para intimidar a los sospechosos detenidos, según informó Terence Gavaghan, un administrador colonial acusado de violaciones de derechos humanos en Kenia, quien confesó más tarde lamentar «el error de tener fotos horribles publicadas de brutalidades de los Mau Mau colgadas dentro de los camiones que los transportaban» a campos de detención⁵³. La difusión de imágenes sensacionalistas abarcó desde grandes producciones cinematográficas para un público internacional, en películas como *Half-way to Hell* (1953), *Simba* (1955), *Something of Value* (1957) y *Mau Mau* (1958), cuyas imágenes de actos terroristas y de rituales oscuros causaron repulsión y presagiaron películas como *Africa Addio* (1966), como también la prensa convencional y alternativa. También llegaron, por

⁵⁰ Véanse Susan L. CARRUTHERS: *Winning Hearts and Minds. British Governments, the Media and Colonial Counterinsurgency, 1944-1960*, London, Leicester University Press, 1995, y Jack YOWELL: *Mau Mau. A Pictorial Record. A Collection of Photographs Recording Kenya's Battle against Mau Mau*, Nairobi, The English Press, 1953.

⁵¹ Fabian KLOSE: *Human Rights in the Shadow of Colonial Violence. The Wars of Independence in Kenya and Algeria*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, p. 204.

⁵² Myles OSBORNE: «The Rooting out of the Mau Mau from the Minds of the Kikuyu Is a Formidable Task». Propaganda and the Mau Mau War», *Journal of African History*, 56(1) (2015), pp. 77-97, esp. p. 83.

⁵³ Terence GAVAGHAN: *Of Lions and Dung Beetles*, Devon, Arthur H. Stockwell, 1999, p. 187.

ejemplo, a *Combat*, la revista del National Labour Party, el partido neonazi opuesto a toda la inmigración no blanca en el Reino Unido, que reproduciría las atrocidades de los Mau Mau bajo el titular *Demonios de la atrocidad blanqueados. La izquierda convierte a los monstruos en mártires*, y utilizaría los cuerpos profanados de las víctimas blancas para atacar a la «pandilla de la izquierda liberal y sus caricaturistas judíos domesticados»⁵⁴.

Lo que dominaba la atención mediática y moldeaba la respuesta política fue la violencia de los negros contra los blancos⁵⁵. Como se preguntaba el kikuyu Harry Thuku, «¿por qué cuando los Mau Mau matan a africanos leales no hay preguntas en la Cámara de los Comunes?»⁵⁶. En vista de las atrocidades gráficas mostradas al público, la atención se centró en el «cómo» de la violencia, ocultando así el «por qué». En parte, esto se debió a que las masacres de los movimientos de liberación en Kenia, como después en Argelia y Angola, no se perpetraron con armas de fuego, sino con cualquier instrumento disponible allí como machetes, cuchillos o hachas, generando un espectáculo sangriento particularmente cruel y repugnante. Como, de hecho, señaló con sarcasmo Ngugi Kabiro:

«Matar con una escopeta, una granada de mano o una bomba atómica se considera, de alguna manera, más limpio que matar con una *panga*. Pero matar es matar, en mi opinión, y la mayoría de los africanos no poseían otra arma que *pangas*. Volarle la cabeza a un hombre con un rifle o cerceñársela con una *panga* no le importaba mucho al hombre asesinado. Los británicos y otras potencias coloniales blancas se cobraron más vidas violentamente en sus dos guerras mundiales de las que los kikuyus jamás lograrán, así que, que no nos llamen salvajes por eso»⁵⁷.

De esta manera se difundió la idea de una masacre con un salvajismo innecesario que contribuyó, de hecho, a la total deshumanización.

⁵⁴ S. A.: «Atrocity Fiends Whitewashed – The Left Makes Martyrs out of Monsters», *Combat*, otoño (1959).

⁵⁵ Stuart WARD: *Untied Kingdom. A Global History of the End of Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, p. 148.

⁵⁶ Ione LEIGH: *In the Shadow of the Mau Mau*, London, W. H. Allen, 1954, p. 172.

⁵⁷ Ngugi KABIRO: *The Man in the Middle. The Story of Ngugi Kabiro*, Richmond, LSM Information Center, 1973, p. 50.

nización y demonización del movimiento guerrillero, lo que redujo el complejo juego de ajedrez político a la inmediatez visceral de una respuesta moral a la pura barbarie que, como suele ocurrir en estos casos, solo podía tener una causa o un origen necesariamente ajeno al hecho del colonialismo —este fue el caso, sin excepción, en Kenia, Argelia y Angola—⁵⁸. Como observó entonces Ione Leigh:

«Los asesinatos han sido tan salvajes, la mutilación de los cuerpos tan horrorosa, las fotografías de las víctimas con cabezas cortadas, miembros amputados, cuerpos desollados e intestinos expuestos tan espantosas, que es casi imposible creer que los seres humanos puedan ser capaces de tales atrocidades [...]. El Mau Mau es una enfermedad que se ha implantado desde fuera, y debe reconocerse como tal. Quienes la han implantado se han aprovechado al máximo de los instintos salvajes del africano, de sus supersticiones y su credulidad. Eran psicólogos de gran nivel»⁵⁹.

De esta forma, estas manifestaciones no podrían, en esencia, relacionarse con la política ni la historia, sino que solo se hicieron inteligibles como una enfermedad psicopatológica —la «ultraviolencia» que debía erradicarse a toda costa, y por todos los medios—, que era validada incluso por los decanos de la ciencia colonial. El etnopsiquiatra británico J. C. Carothers definió la violencia en Kenia como «fuerza irracional del mal, dominada por impulsos bestiales e influenciada por el comunismo mundial»⁶⁰. Una de las figuras más destacadas de la psiquiatría colonial en Argelia, Antoine Porot, también intentó demostrar cómo los norteafricanos estaban biológicamente predispuestos a la criminalidad, con un instinto violento debido a funciones cerebrales subdesarrolladas, excepcionalmente capaces de comprender la violencia⁶¹. El antro-

⁵⁸ Como demostró David Maughan-Brown, solo cuatro de los doscientos diez cuerpos estaban mutilados, contrariamente a la costumbre de las fuerzas del orden de cortar las manos de los sospechosos de asesinato y llevarlas a la estación de policía para obtener huellas dactilares. David MAUGHAN-BROWN: *Land, Freedom and Fiction. History and Ideology in Kenya*, London, Zed Books, 2017, p. 3.

⁵⁹ Ione LEIGH: *In the Shadow...*, pp. 12 y 17.

⁶⁰ Frank FUREDI: *The Mau Mau in Perspective*, London, James Currey, 1989, p. 4. Véanse también John Colin CAROTHERS: *The Psychology of Mau-Mau*, Nairobi, Government Printer, 1955, y Richard C. KELLER: *Colonial Madness*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

⁶¹ Véase Frantz FANON: *Les damnés...*

pólogo portugués José Redinha también interpretó así las insurrecciones en Angola: «Lo que vieron en las fotografías que circulan tiene una explicación, factor por factor, en los rituales indígenas. Nos remontaron a tiempos inmemoriales de barbarie y salvajismo [...] sabían cómo trabajar bien con la bestia que yacía latente en el alma negra»⁶². El etnólogo Eduardo dos Santos, autor de un estudio sobre los ataques en Angola, no solo apoyó la necesidad de decapitar a los rebeldes, de lo contrario creían que podrían resucitar, sino que también concluyó: «Las poblaciones deben ser sometidas a una forma de explotación más opresiva que durante el Pacto Colonial. Parece que África quiere volver a la era del colonialismo»⁶³. La presentación de los acontecimientos como psicosis colectiva, que no podía confundirse con subyugación u opresión, se acompañó de las fotos más aterradoras como prueba de una regresión a un estado anterior a la humanidad, a un rechazo de la modernidad que no solo apelaba a la misión civilizadora del colonialismo, sino también a una reacción militarizada más allá de las reglas normales de la moralidad.

El pánico moral pronto condujo a llamadas al exterminio, acusaciones de políticas de disparar a matar y una represión brutal, en una aparente pérdida de control que incluso llevó al jefe de las fuerzas de seguridad, George Erskine, a referirse a los colonos como los «Mau Mau blancos» y hablar de un *lobby* de «mátalos a todos». Incluso figuras insospechadas de la extrema derecha más radical del Reino Unido, como Enoch Powell, repudiaron públicamente los abusos de represalia en Kenia. Como afirmó Don Barnett:

«Un sector significativo de la comunidad de colonos europeos tendía a interpretar la declaración de emergencia y la legislación como una especie de “veda de caza” contra los kikuyus, embu y meru. Confesiones forzadas, palizas, robos de ganado, comida y ropa, brutalidades de diversa índole y asesinatos directos eran sucesos tan frecuentes que despertaron en la mayoría de los kikuyus el temor de que la intención del gobierno fuera eliminar a toda la tribu»⁶⁴.

⁶² Amândio CÉSAR: *Angola 1961*, Lisboa, Verbo, 1961, p. 61.

⁶³ Eduardo DOS SANTOS: *Maza. Elementos da etno-história para a interpretação do terrorismo no noroeste de Angola*, Lisboa, E. Santos, 1965, pp. 49 y 360.

⁶⁴ Don BARNETT: *Mau Mau. The Structural Integration and Disintegration of Aberdare Guerilla Forces*, Los Angeles, University of California Press, 1963, p. 67.

Pero, mientras los medios informaban de manera obsesiva al público sobre la insurgencia, cualquier noticia sobre las represalias inmediatas en las que murieron casi cuatro veces más personas fue completamente ocultada. Al final, aunque menos de cuarenta de un total de cuarenta mil colonos blancos fueron asesinados, más de quince mil personas negras fueron asesinadas y cientos de miles fueron detenidas —según Caroline Elkins, el número total de muertes osciló entre ciento treinta mil y trescientas mil personas—⁶⁵. Y, sin embargo, cuando *The Daily Worker* (13 de noviembre de 1953) reprodujo fotografías de sospechosos detenidos tras alambres de púas, fue de inmediato atacado por el *Daily Mail* (14 de noviembre de 1953) por «avergonzar a nuestro país ante los ojos del mundo»⁶⁶. Peter Worsley también ha señalado la imposibilidad de reproducir fotografías privadas de represalia fuera de los complejos mecanismos de gestión de la prensa en las colonias y las metrópolis, y sin el control de las fuerzas de seguridad en las zonas en disputa:

«El control total de los medios fue muy efectivo: era extremadamente difícil que se filtrara la verdad. Uno de los hombres a los que impartí una clase extramuros en Scarborough me dio fotografías tomadas por su hermano que mostraban a un africano con los brazos serrados. Durante la Emergencia Malaya, *The Daily Worker* había publicado fotografías de fuerzas británicas con cabezas de guerrilleros muertos en Malasia. Pensé que se podría hacer lo mismo con estas fotografías kenianas y se las envié a Mervyn Jones de *The Tribune*. Me respondió que recibían fotografías de este tipo con frecuencia, pero que nadie podía probar quién estaba cometiendo los asesinatos y torturas, ni quién estaba sufriendo, así que no podían publicarlas»⁶⁷.

También se pondría en duda cualquier ilusión de que en el futuro los archivos pudieran compensar la disparidad o desproporción entre

⁶⁵ Caroline ELKINS: *Imperial Reckoning. The Untold Story of Britain's Gulag*, New York, Henry Holt and Company, 2005.

⁶⁶ Stuart ALLAN y Tom ALLBESON: *Conflicting Images. Histories of War Photography in the News*, New York, Routledge, 2024, p. 196.

⁶⁷ Peter WORSLEY: *An Academic Skating on Thin Ice*, Oxford, Berghahn Books, 2008, p. 120. En cuanto a los esfuerzos realizados para tratar de revelar y cuestionar los excesos durante la represalia británica, véase Robert GILDEA: *Empires of the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 74-76.

los documentos verbales y visuales con la destrucción generalizada de registros a medida que los británicos se retiraban ante los movimientos independentistas —según Nathan W. Fedha, director de los Archivos Nacionales de Kenia, quien afirmó esto en 1968, el Gobierno colonial en Nairobi había destruido fotografías y documentos relacionados con las represalias—⁶⁸. Los registros que sobrevivieron a estas purgas intencionales fueron enterrados y recién en 2011, debido a una tardía demanda de un grupo de ancianos veteranos del Mau Mau, con apoyo de su equipo legal y de organizaciones de derechos humanos, se reveló al público un archivo de inteligencia que documentaba la tortura en Kenia durante la era de emergencia (1952-1960) junto con registros confidenciales de muchas otras colonias.

Angola, 1961

«Algunos informes se vendieron por razones increíbles [en Portugal]. La publicación de fotos de mujeres blancas masacradas, desnudadas y violadas permitió que al menos una de estas “misceláneas” vendiera varias decenas de miles de ejemplares. Si las editoriales pueden rentabilizar el mundo de los campos de concentración, la “guerra revolucionaria” no se queda atrás cuando se sabe cómo organizarla con habilidad». René Pélissier (1972)⁶⁹.

Cuando se produjeron los primeros levantamientos contra el dominio colonial en Angola, Portugal no respetó la moratoria impuesta por sus homólogos europeos a la distribución de fotografías de los cadáveres de las víctimas. Las primeras órdenes oficiales tras la cruel ofensiva a gran escala en las regiones del norte el 15 de marzo de 1961, cuando la Unión de los Pueblos Angoleños (UPA) masacró a alrededor de mil personas en tres días, fueron que se cerrara todo el territorio a cualquier ciudadano o periodista extranjero. Entre las primeras columnas militares que asistieron a las zonas afectadas se encontraban reporteros y fotógrafos de los servicios oficiales para

⁶⁸ *Inside Kenya Today*, 1 (1968), p. 34.

⁶⁹ René PÉLISSIER: «État de la littérature militaire relative à l'Afrique australe portugaise», *Revue Française d'Études Politiques Africaines*, 74 (1972), pp. 58-89, esp. p. 77.

documentar exhaustivamente las escenas de muerte y destrucción. En cuestión de semanas, las impactantes fotos y vídeos capturados sobre el terreno circularon libremente por todo el territorio portugués, sin censura, restricciones de acceso ni advertencias al público.

FIGURA 1

*Cartel «¡Portugueses, abran los ojos!»
(Luanda, 14 de abril de 1961)*

PORTUGUESES, ABRAM OS OLHOS!



PORTUGUESES:

«OLHA! OS LIDOS DOS NOSSOS CAMPOS... São feras matadoras, sanguinárias e ferozes a reduzir a terrapão húmida e fértil de gerções. São os mortíferos e as vinganças rancorosas postas nos olhos desamados da Mãe!

Toda a Pátria da Terra e do Homem foi claudicante, envenenada, queimada!

Para os nossos Mortos, que além mulheres os crianças, heróis ouros e redenção, porque morreram a mãos impías, gólosas de sangue, porque morreram com Honra!

Mas os Crianças, SENHOR? porque foram vítimas das delícias da violência, das poeiras mais bárbaras. Eles que tinham os olhos e nomes Órgão de Esperança e no brilho e conduta do olhar ou nos seus gestos de inocência e certeza da Terra, lírios e dramáticos, que a todos tentava a vida mesma sangra, masos lábios e nomes escarvados?

E as Mulheres que nos chamaram a construir a catedral do nosso sonho de portuguesesinos?

No pólo anárquico da natureza, perante a fruição do nosso Destino, ainda, vidi e desamadamente, nos agarramos a esta TERRA, convertida pendente de uma pouca coisa vana indolente.

Agora Vós, Portugueses D'Aquela Mãe, podéis fechar os olhos, encerrar o coração, amortalhar e alisar, fechar os olhos — só para não ouvir o nosso grito de Ordem, só para isolar o coração do calor da nossa ternura, amortalhar e alisar para não ouvir a agonia da esperança que se não rouga e morre, fecha os olhos só para não ver a nossa pátria pela vida — e tudo na determinação de alcançar a solidificação lábios de um direito e de continuar PORTUGAL em ANGOLA?

PORTUGUESES, abram os olhos e vejam os lábios dos nossos campos, das envenenadas terras Angolanas...

SENHOS! OLHA!... Se não virem acendendo o solo da PÁTRIA, como urtiga, como arbusto ou como pedra..., toda consciência da tua condição de PORTUGUES e ouve o nosso GRITO e vê a nossa fúria vitoriosa e repete de receber a bênção da vossa compreensão e da vossa decisão!

VIVA PORTUGAL!!

NOTA: Depois da vossa e leia este «manifesto», de lhe apreender o conteúdo, quando o caso momento dos seus deveres e dos seus conteúdos.

Luanda, 14 de Abril de 1961

UM GRUPO DE PORTUGUESES

Fuente: colección del autor.

Esta descarada exposición, al romper de manera radical las normas éticas y los códigos sociales, exigía soluciones extremas de acción rápida en lugar de cambios estructurales, apelando a la radicalización en lugar del reformismo o la negociación. Las impactantes fotografías se presentaron en exposiciones que batieron récords de audiencia, se reprodujeron en varios libros que alcanzaron tiradas casi sin precedentes y, por primera vez en el cine portugués, se estrenaron películas con imágenes impactantes. Para quienes no tenían acceso a los mecanismos de difusión de estas fotografías de atrocidades a través de periódicos, revistas, televisión, carteles o panfletos (para consumo nacional e internacional), las imágenes de los cadáveres de las víctimas se ampliaron y se colocaron en las ventanas de la sede de la agencia de propaganda en la Praça dos Restauradores, en el centro de Lisboa, mientras que el interior del país era recorrido por furgonetas móviles de propaganda que, replicando la caravana de Le Pen, mostraban fotografías a la población local, además de ser exhibidas en ferias regionales y mostradas desde el púlpito de ciertas iglesias por sacerdotes.

La dictadura tardó un mes en enviar refuerzos militares desde la metrópoli a la vasta región atacada por los movimientos de liberación. Mientras tanto, había sentado las bases de la mayor campaña de propaganda de atrocidades del mundo desde la Segunda Guerra Mundial⁷⁰. Este proceso quedó simbolizado por un episodio insólito en las Naciones Unidas, en Nueva York, cuando la delegación portuguesa, siguiendo el ejemplo británico y francés al negarse a

⁷⁰ Sobre la campaña visual de la guerra de Angola, véanse Afonso DIAS RAMOS: «Angola 1961, o horror das imagens», en Filipa Lowndes VICENTE (coord.): *O império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, Lisboa, Edições 70, 2014, pp. 397-434; íd.: «“Rarely Penetrated by Camera or Film”: NBC’s Angola: Journey to War (1961)», en Maria do Carmo PIÇARRA y Teresa CASTRO (coords.): *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*, London, Peter Lang, 2017, pp. 111-130; íd.: «Sobre Horácio Caio, Angola. Os Dias do Desespero (1961)», en Filomena SERRA (coord.): *Fotografia impressa e propaganda em Portugal no Estado Novo*, Xixón, Muga, 2021, pp. 216-219; íd.: «Images that Kill. Counterinsurgency and Photography in Angola Circa 1961», en Afonso DIAS RAMOS y Filipa Lowndes VICENTE (coords.): *Photography in Portuguese Colonial Africa*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 325-368, e íd.: «La exposición de atrocidades. Una cuestión colonial», en Bruno MARQUES, Helena BARRANHA y Pilar IRLA HORTAL (coords.): *Estudo, digitalização e divulgação de coleções*, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa-Fotográfico, 2025, pp. 203-217.

discutir la situación colonial allí, y acusada de una represalia brutal que excedía toda proporcionalidad y que estaba siendo condenada por la comunidad internacional, compareció ante el Consejo de Seguridad el 7 de junio de 1961 y exhibió reproducciones monumentales de fotos de atrocidades para justificar sus acciones⁷¹.

FIGURA 2

Capturas de vídeo de la transmisión televisiva de Vasco Garin hablando en la reunión del Consejo de Seguridad de la ONU, el 7 de junio de 1961, mientras la delegación portuguesa sostiene cuatro fotografías monumentales de atrocidades en Angola



El terror infundido por las fotografías condicionó en alto grado la interpretación de los acontecimientos, como quedó claro en el discurso del ministro de Defensa, Mário Silva, a los primeros refuerzos militares enviados desde Lisboa a Angola: «Lucharemos, no contra seres humanos, sino contra bestias y salvajes. Nos enfrentaremos a terroristas que deben ser masacrados como animales salvajes»⁷². Además, al llegar a Luanda, los soldados portugueses fueron también obligados a ver las fotos más impactantes de las

⁷¹ Véase Alba MARTÍN LUQUE: *Disparando imágenes. Una historia visual de la guerra de descolonización del África portuguesa contada desde el caso de estudio del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO), 1955-1975*, tesis doctoral, European University Institute, 2022.

⁷² João Paulo GUERRA: *Memória das guerras coloniais*, Porto, Afrontamento, 1994, p. 183.

atrocidades de UPA. Las intenciones eran obvias, según el coronel Carlos Fabião: «Un batallón llegaba [a Luanda], los rodeaban y les mostraban fotos. Había un espíritu de venganza casi asesino, un deseo de venganza muy fuerte, y las tropas estaban bien preparadas enseguida»⁷³. Otro soldado portugués también recuerda su llegada a la zona de guerra:

«El capitán Francisco encargó a Eduardo que formara una compañía para impartir una conferencia sobre las principales razones de la presencia de tropas portuguesas en Angola. Les mostró un libro con docenas de fotografías de personas blancas brutalmente asesinadas por terroristas de la UPA/FNLA en esa región en 1961. Cabezas en estacas, mujeres blancas con palos clavados en los genitales, niños mutilados...»⁷⁴.

Mientras se mostraban imágenes de víctimas blancas a los refuerzos militares para legitimar su presencia en Angola y levantar la moral de los soldados para una guerra de contrainsurgencia, en paralelo se distribuían fotografías de víctimas negras a las poblaciones locales para obligarlas a cooperar con la autoridad y someterse a ella.

Estos cambios drásticos en el entorno político, militar y mediático se correspondieron con cambios radicales en los parámetros del uso de la fuerza letal por parte del Estado. Como lo expresó Susie Linfield, las imágenes de atrocidades impiden cualquier «capacidad analítica, comprensión histórica y madurez política en un momento en que son tan necesarias [...]». Son el vehículo perfecto para promover soluciones simplistas y venganzas irreflexivas en lugar de inteligencia política»⁷⁵. Durante las represalias, se estima que en torno a mil personas murieron en Angola y unas doscientas huían al Congo cada día. En seis meses, el norte de esta colonia había perdido dos tercios de su población: se estima que cien mil personas murieron y medio millón huyeron. Las víctimas del le-

⁷³ Testimonio en el documental de Joaquim FURTADO: *A Guerra*, Portugal, RTP, 2010, episodio 3.

⁷⁴ Fernando Fradinho LOPES: *O alferes Eduardo*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2000, p. 75.

⁷⁵ Susie LINFIELD: *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 131.

vantamiento del 15 de marzo suelen oscilar entre ochocientos y mil, a menudo hasta dos mil. Fuentes oficiales nunca ofrecieron una cifra de los represaliados, pero la prensa internacional afirmó que murieron entre veinte mil y cien mil africanos. Tuvieron que pasar más de una década y una revolución para que un informe del ejército portugués admitiera, por primera y única vez, en julio de 1974, que «se produjeron, cometidos por todos —autoridades y particulares— los mayores crímenes, como venganza contra aquellos actos de terrorismo [de la UPA]» y se estimó que «unos 500.000 africanos desaparecieron, algunos fusilados y otros huyeron a los bosques o a los territorios limítrofes con este Estado»⁷⁶. A esta tardía admisión nunca la siguió una investigación. A diferencia de Gran Bretaña y Francia, Portugal nunca admitió ninguna irregularidad ni reconoció el uso innecesario de la violencia tras la insurgencia. Si bien la historia de la brutal insurrección tuvo una amplia cobertura mediática, permaneció en silencio tras las consecuencias. La lucha antiterrorista del Estado solo se insinuó, por lo general bajo la idea de una venganza justa, puesto que iba contra las peores atrocidades jamás vistas en público.

Tras los pasos de Gran Bretaña y Francia, la espectacular estrategia mediática de las autoridades portuguesas se basó en un esfuerzo sin precedentes por producir y por reproducir las imágenes de atrocidades, pero también por garantizar que ninguna otra imagen pudiera competir con ellas. Esta desigualdad visual fue cuestionada por el líder de la UPA, Holden Roberto, en una entrevista en Nueva York, en noviembre de 1961:

«Estoy de acuerdo en que hubo atrocidades por parte de ambos bandos. Pero quiero aclarar que algunas de esas atrocidades que los portugueses afirmaron que cometimos, fueron cometidas por ellos. Mataron a personas en Angola y luego las fotografiaron para convencer al mundo de que lo habíamos hecho nosotros. A diferencia de los portugueses, no tenemos forma de mostrar fotografías de las atrocidades que cometieron»⁷⁷.

⁷⁶ Citado en Filipe Ribeiro DE MENESES y Robert McNAMARA: *The White Re-doubt, the Great Powers and the Struggle for Southern Africa, 1960-1980*, London, Palgrave Macmillan, 2018, p. 30.

⁷⁷ Entrevista radial con Dick Elman, WBAI-FM, Nueva York, 18 de noviembre de 1961. Archivo Nacional de Torre do Tombo, Lisboa (en adelante AN/TT), Archivo de Salazar, AOS/CO/UL.

El principal divulgador de las atrocidades en Portugal, el periodista Horácio Caio, haría una importante pero olvidada confesión, cuatro décadas después de los hechos, ante la televisión: «También hubo una represalia muy violenta, de la que no hay noticias, imágenes ni recuerdos. Fue la otra cara»⁷⁸. Pero, en todas las guerras de descolonización en África, ningún episodio ilustra tanto la obsesión por controlar lo visual como el arresto y encarcelamiento de Agostinho Neto, futuro primer presidente de Angola, en septiembre de 1961, bajo la acusación de poseer una copia de una foto privada que mostraba a soldados portugueses decapitando a un hombre negro mientras sonreían a la cámara. Esto nos recuerda que, en todas estas contrainsurgencias en África, las imágenes más contundentes contra las autoridades coloniales eran, en realidad, fotografías trofeo de los perpetradores que serían después apropiadas por militantes anticoloniales en lugar de denuncias de fotógrafos profesionales, y, por lo tanto, podrían descartarse como aberraciones y no ejemplos de política oficial. Este peculiar encarcelamiento de Neto (a quien se arrestó en Cabo Verde y encarceló en Lisboa) lo convirtió en una figura destacada de la primera campaña de Amnistía Internacional⁷⁹. Con millones de fotografías pornográficas de la insurgencia en Angola en circulación, las medidas extremas en torno a una sola imagen dan testimonio de los esfuerzos excepcionales que se emplearon para eliminar rastros de la represalia. Por otro lado, los archivos privados que lograron eludir la censura omnipresente y la prohibición oficial de fotografiar zonas sensibles solo comenzaron a revelarse de manera tentativa décadas después de la guerra. En 1991 —treinta años después de los hechos—, la periodista Felícia Cabrita dio a conocer por primera vez imágenes tomadas por un soldado portugués que documentaban una acción de represalia en Caxito en 1961⁸⁰. Aunque las imágenes mostraban montones de cadáveres de personas negras arrojados a fosas comunes, el hecho de que las víctimas hubieran sido torturadas —y de que su número rivalizara con el de la masacre

⁷⁸ Testimonio en el documental de Joaquim FURTADO: *A Guerra*, Portugal, RTP, 2010, episodio 3.

⁷⁹ Peter BENENSON: *Persecution 1961*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961.

⁸⁰ Véase Felícia CABRITA: «África: os dias da raiva», *Expresso*, suplemento de *A Revista*, 16 de marzo de 1991, pp. 6R-10R, esp. p. 9R.

del 15 de marzo (alrededor de ochocientos hombres)— no bastó para suscitar un debate público. Las fotografías de esta represalia aislada desaparecieron de la esfera pública, mientras que, medio siglo más tarde, las de la masacre siguen circulando libremente en periódicos, libros y películas en Portugal.

Conclusión

Mientras trabajaba en este texto, el reconocido historiador y comentarista portugués José Pacheco Pereira desafió públicamente a André Ventura, líder del partido de extrema derecha Chega, a un debate televisado sobre el pasado político del país. El debate tuvo lugar el 13 de abril de 2026 en CNN Portugal y batió récords de audiencia: fue visto por 657.000 personas y acaparó la atención de los medios de comunicación y de las redes sociales durante semanas. André Ventura atacó la «vergonzosa revolución» que puso fin a la dictadura de Salazar, y al comenzar el debate mostró una fotografía de atrocidades de la guerra de descolonización mientras advertía que, entre los presos políticos del antiguo régimen, algunos «violaron a mujeres, atacaron a bebés y atacaron al ejército portugués». ¿Qué lleva a que una imagen aterradora de Angola en 1961 ocupe un lugar tan destacado en un debate sobre la historia contemporánea en 2026? El ejemplo ilustra casi a la perfección la manera en que este artículo llama la atención sobre la continua instrumentalización política de este tipo de imágenes coloniales, tanto en Portugal como en Francia y el Reino Unido, como la única e ineludible verdad de los hechos, como si, por sí solas, dada la brutal violencia que muestran, protegieran de las críticas e impidieran una interpretación política del evento. Es, asimismo, relevante que, como intenté demostrar, existen numerosos paralelismos con la actual esfera de imágenes violentas que acompaña al resurgimiento de la extrema derecha, tanto en los ataques contra la inmigración como contra cualquier crítica al pasado colonial, al que no se le ha prestado mucha atención. Pero ¿qué sucede si, en lugar de hacer la vista gorda, exploramos a fondo esta imagen utilizada por Ventura como si fuera una baza política incuestionable, analizándola en detalle y explorando su propia historicidad?

Hace una década, identifiqué la imagen mostrada por Ventura como la más reproducida de toda la campaña visual de Portugal sobre Angola, que hasta entonces no se había analizado. Esto provocó un ataque inmediato de un periódico del mismo espectro ideológico, que consideró entonces que el mero hecho de analizar las fotos de la atrocidad constituía, en sí mismo, una falta de respeto al evento histórico⁸¹. No es casualidad que la elección de Ventura recayera en la misma imagen a la que ya se ha hecho referencia que Portugal presentó ante las Naciones Unidas en Nueva York en 1961 para defenderse de la acusación de represalias excesivas contra la masacre de la UPA, y que fue también la imagen más reproducida en libros y periódicos durante la descolonización en 1975 para clasificar las independencias africanas como un crimen de traición contra la patria, como si las represalias siempre fueran insuficientes para alcanzar la magnitud de la masacre (a pesar de haber dejado un número incomparablemente mayor de víctimas), y como si la masacre nunca pudiera haber sido consecuencia de una política fallida.

Pero ¿qué podemos deducir al final de esta fotografía que, antes que cualquier otra imagen o documento, fue elegida para interpretar el pasado político en el debate público sobre todo un siglo de historia contemporánea en Portugal? En primer lugar, a pesar del simbolismo icónico, no es fácil, a simple vista, comprender lo sucedido, ni identificar a cada figura individualmente, aunque describe un escenario macabro con varios cuerpos inertes en el suelo. Segundo, la elección del encuadre es curiosa, dado que se centra solo en la pura victimización de los cadáveres, omitiendo otras reproducciones que también incluyen a los miembros armados de las milicias civiles. Tercero, el pie de foto omite información básica sobre quién tomó la fotografía, dónde, cuándo, cómo se difundió o, incluso, una breve descripción de lo que representa. Si leemos informes contemporáneos que reproducen esta imagen, vemos que sirve para ilustrar relatos contradictorios que, según varios autores, narran un ataque ocurrido en al menos los siguientes lugares de Angola: Madimba, Quitexe, Vale

⁸¹ Hugo NAVARRO: «Os massacres de 1961 no Norte de Angola», *O Diabo*, 16 de junio de 2015, <https://jornaldiabo.com/nacional/os-massacres-de-1961-norte-de-angola/> (consultado el 7 de septiembre de 2026).

do Loge, Nova Caipemba, Quibaxe, Camabatela y Mavoio⁸²; todos ellos separados por cientos de kilómetros. Además, una autora estadounidense reproduciría la imagen para ilustrar una masacre que no tuvo lugar en Angola, sino en Katanga, Congo, en el año anterior⁸³. Y para complicar aún más la situación, el soldado portugués que se convertiría en el símbolo de los presuntos mayores excesos y abusos en la represalia, Fernando Robles, se declaró el posible autor de esta imagen⁸⁴. No cabe duda de la intolerable violencia que estalló en Angola. Pero ¿qué podemos hacer con las fotografías que se nos presentan para provocar reacciones de asombro e impedir cualquier debate, si realmente las analizamos detenidamente? ¿Qué tipo de dinámicas de violencia más complejas podrían revelar sobre el pasado, además de una condena simplista? ¿Qué ocurre si examinamos metódicamente las imágenes que, para la mayor parte de la población civil, dominaron la percepción visual de estas guerras a medida que se desarrollaban?

El panorama propuesto en este artículo pretende abrir algunas líneas de investigación sobre los archivos visuales del terror de las guerras de descolonización en África. Si bien las fotografías de atrocidades estuvieron muy implicadas en la brutalidad de estos acontecimientos históricos, privilegiadas en el marco de una intensa guerra de propaganda por su singular eficacia en la manipulación psicológica y el condicionamiento ideológico, fomentaron

⁸² Para Madimba: intervención de Vasco Vieira Garin en la sesión 952 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en Nueva York (7 de junio de 1961), en *Security Council Official Records*, New York, United Nations, 1961, p. 27, https://digitallibrary.un.org/record/631285/files/S_PV-952-EN.pdf (consultado el 18 de junio de 2026). Para Quitexe: Horácio CAIO: *Angola, Os Dias do Desespero*, Lisboa, Grupo de Publicações Periódicas, 1961. Para Vale do Loge: Luiz IGLEZIAS: *A verdade sobre Angola*, Rio de Janeiro, Gráfica Nossa Senhora de Fátima, 1961. Para Nova Caipemba: Pedro PIRES, Mário DE OLIVEIRA y Orbelino G. FERREIRA: *Braseiro da morte. Diário dos primeiros 150 dias de terrorismo nas terras de Angola*, s. l., ed. de los autores, 1963. Para Quibaxe: Amândio CÉSAR: *Angola...* En cuanto a Camabatela: así fue como se emitió por primera vez en televisión en Portugal por RTP. Para Mavoio: Bernardo TEIXEIRA: *The Fabric of Terror. Three Days in Angola*, New York, Devin-Adair, 1965.

⁸³ Philippa SCHUYLER: *Who Killed the Congo?*, New York, Devin-Adair Co., 1962.

⁸⁴ Testimonio del teniente Fernando Robles en el documental de João Garção BORGES: *Ultramar, Angola 1961-1963*, Portugal, Acetato y RTP, 1999.

un terror que logró alterar los códigos culturales, las normas militares y los límites de la violencia. Más de medio siglo después, la campaña sensacionalista permanece inmune al análisis crítico, a pesar de que continúa definiendo la historia oficial y la memoria pública de estos conflictos, sin un archivo comparable que pueda rivalizar con él. Ya sea en Argelia, Kenia o Angola, las guerras de descolonización fueron conflictos de dimensiones globales, con presupuestos extraordinarios para producir y difundir material de propaganda que excedía con creces cualquier esfuerzo de los grupos de liberación. Estas campañas masivas pretendían minimizar el impacto de la propaganda anticolonial, reemplazándola con imágenes positivas de colonias prósperas y libres de conflicto. Las impactantes imágenes dejaron una profunda huella en el público, erosionando la simpatía y la solidaridad por la causa de la independencia, ya que la gente se negaba a que se la asociase con el salvajismo y la brutalidad. Se convirtió en un archivo radicalmente sesgado, que desviaba cualquier crítica a la conducta de las fuerzas de seguridad al centrarse en la crueldad de los insurgentes y se veía facilitada por la casi ausencia de imágenes de sus propios actos de terror. El impacto duradero de estas imágenes consistió en presentar la brutalidad de las insurgencias como algo mucho más despreciable que las acciones de contrainsurgencia, como el uso de napalm, las redadas de sospechosos, los asesinatos indiscriminados o la tortura. Como documentos de ultraviolencia, estas fotografías alejan el acontecimiento de la esfera de la historia y la política —despojándolo de causa o consecuencia, privándolo de contexto o relativismo— y sirven de cheque en blanco para una represalia que parece inmune a la interpretación, la responsabilidad, la proporcionalidad y la temporalidad, repitiendo, sin ningún cuestionamiento crítico ni preocupación ética, las narrativas heredadas del pasado, exactamente tal como fueron prescritas por un régimen colonial bajo una dictadura. En un momento en que se está descubriendo mucha información nueva sobre las represalias en las guerras de descolonización, puede ser una buena oportunidad para empezar a cuestionar cómo se presentaron las masacres a través de la fotografía en primer lugar, si queremos entender el efecto y el significado de las guerras de imágenes de hoy.