

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Belicismo y pacifismo a 16 ó 24 imágenes por segundo

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (1991). Belicismo y pacifismo a 16 ó 24 imágenes por segundo.
Nosferatu. Revista de cine. (7):4-11.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40780>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





**Belicismo y
pacifismo a
16 ó 24
imágenes
por segundo**

Quim CASAS

Las películas llamadas "de guerra" pueden adscribirse también a otros géneros, como el cine de aventuras, fantástico, histórico, etc. En la fotografía, **Napoleón** (Abel Gance, 1927), reconstrucción histórica que participa también de las características de los films de guerra.



Fort Apache (John Ford, 1948). El cine bélico se ha "hibridado" frecuentemente con el western.

El cine (norteamericano) de los últimos años ha tomado como bandera la interrelación genérica haciendo de lo híbrido el pan nuestro de cada día. Los *thrillers* coquetean con la comedia en su sentido más vitalista (**Algo salvaje**) o en sus términos más burdos (**Socios y sabuesos**, **Poli de guardería**, **Colegas a la fuerza**); el cine fantástico se interrelaciona con el relato aventurero (**Desafío total** y **Las aventuras del barón Munchausen** se adecúan a las premisas generales de ambos géneros desde coordenadas distintas y bastante gratificantes); el *western* cabalga hasta parajes australianos y reivindica a los aborígenes (**Un vaquero sin rumbo**), y el cine musical busca nuevos anclajes en los *biopics* tradicionales (de Jerry Lee Lewis, Ritchie Valens, Jim Morrison) o en los melodramas de crispación racial (**Haz lo que debas**) y las revoluciones callejeras a ritmo de *hip hop* (**House Party**, o cómo las coreografías raperas han sustituido con tino y tacto a las fabulaciones visuales de Kelly, Kidd o Fosse).

El cine bélico ha pasado a mejor vida, a no ser que se quieran acuñar las dudosas aventuras de los *macho man* de turno en tierras de Afganistán y Vietnam en tan excelso y hoy arrinconado género. Y no deja de resultar curioso que en tiempos de hibridez genérica el bélico, cine híbrido en el mejor sentido de la palabra, no haya tenido el resurgir que se le prevee al *western* gracias a los bailes de Costner con sus lobos y búfalos. Las películas llamadas de guerra pueden adscribirse también al *western* en estado puro (la guerra de Secesión, las guerras indias, las revueltas mexicanas: **El nacimiento de una nación**, **Murieron con las botas puestas**, **Fort Apache**, **La legión invencible**, **Yuma**, **Río Conchos**, **Apache**, **Los profesionales**, **El Alamo**, son *westerns* y films bélicos equitativos), al cine de aventuras (todos los títulos de raigambre colonialista), al género fantástico (**La guerra de los mundos**, **La humanidad en peligro**), al histórico (los films que tienen como centro de atención las figuras de Napoleón, Cronwell o el Cid), al melodrama (¿qué son si no la mayoría de películas pertenecientes a la corriente anti-belicista enunciada soberanamente por **Rey y patria**?) y hasta el mismísimo *peplum*, revisión engrasada y musculosa de la historia romana con elementos picoteados sin rubor de la historia con letras mayúsculas, de la tragedia, la aventura y el relato bélico más prosaico.

El cine de guerra es, pues, difícil de encasillar. Afortunadamente. Aunque sus ramificaciones no sean tan ricas y sustanciosas como las del cine fantástico -género-crisol donde los haya- sus tendencias, estilos, orientaciones, puntos de vista y vaivenes lo convierten en un cine plural que ha servido tanto para fabular como para contar porciones básicas de la historia desde tiempos remotos -**Hace un millón de años** es cine bélico- hasta crudas experiencias recientes -la ristra de productos anti-Irak con que viene amenazando Hollywood desde que Bush se convirtió en defensor de Kuwait-. En su itinerario contrastado y generoso se hermanan Griffith, Vidor, Chaplin, Keaton, Walsh, Ford, Lang, Preminger, Fuller, Jerzy W. Has (su inclasificable **El manuscrito encontrado en Zaragoza**, relato gótico y perverso que es a la vez uno de los mejores films sobre la atmósfera que respiraba España durante la guerra de independencia), Rossellini, Kubrick, Losey, Zanuck (su ambiciosa producción **El día más largo** sintetizaría la forma más convencional de entender el cine de guerra), Wayne, Coppola, Cimino, Stone y Stallone, ilustres o tendenciosos contrincantes en las batallas cinematográficas de Vietnam. Y se modulan en intensidades y sentimientos equidistantes pasajes de la prehistoria, de las civilizaciones más antiguas, de las Cruzadas, del medioevo, de las guerras coloniales, de la épica del *Far West*, de conflictos de Sucesión y de Secesión, de la guerra fría y de las más calientes, de las trincheras soviéticas, de Verdun, las Ardenas, las playas rojas de Normandía, los desiertos de El Alamein, de Camboya, Corea y Vietnam, de las guerras futuras y de las que nunca se producirán.

• • •

Establecer los orígenes fidedignos del cine bélico resulta tarea ardua y me temo que desprovista de real interés para el cometido de estas páginas. El cine nace en Francia y madura en Estados Unidos mientras en considerables rincones del mundo se dirimen grandes y pequeños conflictos que el cinematógrafo reflejará en films documentales de rápido consumo. Cuando el nuevo arte en movimiento cuenta con tan sólo veinte años de vida, estalla la primera de las grandes guerras mundiales. Es entonces cuando el cine bélico se dispone a documentar su tiempo, cuando empieza a ficcionar la realidad de un mundo descompuesto abocado a un enfrentamiento que le divide en dos ejes, cuando remueve en las entrañas de la sangrienta historia y crea materia de estilo, códigos genéricos, signos de identidad tomados de la más lacerante realidad (como harán los primeros y más naturalistas *westerns* o los films policíacos de vocación urbana y documental), pero recreados a placer.

Antes de que se produjera el fatídico asesinato de Sarajevo, el cine europeo y americano ya habían procurado reconstruir parcelas de la historia bélica a partir de personajes o situaciones concretas. Méliès, por ejemplo, se acercó a Cleopatra y sus disputas romanas en un añejo film de 1899. William Ranous filmó en 1908 la primera aproximación en celuloide a la figura de Julio César, figura bélica por derecho propio que desde entonces se prodigaría excelsamente en la pantalla con y sin Cleopatra. En el mismo año, Stuart Blackton dirigiría el primer film sobre Napoleón, otro belicoso ilustre que también sería pasto de múltiples operaciones cinematográficas con y sin Josefina. Los italianos, amantes del exceso y el decorativismo monumental, realizarían en esa época sendas producciones sobre guerras lejanas en el tiempo: **Jesusalén libertada (La Gerusalemme liberata, 1912)**, primerizo film computado en los manuales sobre las Cruzadas, realizado por Enrico Guazzoni; y **Cabiria (Cabiria, 1914)**, de Giovanni Pastrone, síntesis y modelo del cine épico silente facturado en Italia, que mezcla en itinerario aventurero y bélico a la esclava Cabiria, el sumo sacerdote de Cartago, el hercúleo Maciste, y los caudillos Escipión y Anibal, con la ayuda de Emilio Salgari como argumentista, el poeta fascista Gabriele d'Annunzio como autor de los intertítulos y Segundo de Chomón como imaginativo creador de efectos y trucajes.

Cecil B. De Mille, maestro no reconocido del cine bélico -su aproximación al género es cuantiosa, peculiar y robusta: **Los diez mandamientos, Las cruzadas, Policía montada del Canadá**- viajó a la guerra de los Cien Años en 1916 tomando como pretexto la figura de Juana de Arco, antes de que Dreyer y Bresson la convirtieran en heroína particular de dos de las más grandes películas de todos los tiempos. Una década más tarde, y ahora en territorio español, la guerra de independencia contra las tropas francesas vendría a engrosar el catálogo bélico del cine silente: **El dos de mayo (1927)**, de José Buchs, y **Agustina de Aragón (1928)**, en primera aproximación de Florián Rey.

Un poco de todas las guerras, un poco de todos los países, un poco de todos los estilos: hagiobiografías exaltadoras de guerreros míticos, visiones parciales de grandes conflictos históricos, episodios minimalistas de otros, etc. El cine había adquirido forma y fondo, prestancia y solvencia, reputación y comercio. Eran épocas de grandes pioneros del llamado séptimo arte dispuestos a crear y renovar su lenguaje y también a convertirse en testigos del momento que vivían. Es tiempo para citar, siempre someramente, a unos cuantos maestros que aportaron sus granos de arena en unos días en que el mundo se crispaba con celeridad y recrudecía sus instintos más violentos, mientras que el cine, fábrica de ilusiones y también de realidades no menos crudas, daba film a film pasos de gigante.

• • •

David Wark Griffith, el padre de todos los cineastas, se acercó a la guerra civil norteamericana en su monumental **El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915)**, que es al cineasta lo que **Ciudadano Kane** representa en la obra welliesiana: no es su mejor película -un servidor se rinde antes y sin contemplaciones a la belleza entrecortada de **Lirios rotos/La culpa ajena** o a la grandeza física de **Las dos tormentas**-, pero sí la más representativa desde un concepto globalizador e histórico. Haciendo frente común con la causa sudista, Griffith dibujó a la perfección el antagonismo fratricida de la contienda y dejó para la posteridad la larga secuencia de la batalla de Pettersburgh, soberana lección de un montaje de choque muchas veces imitado pero escasamente superado. Tres años después, Griffith viajaría con su cámara a otra contienda más candente, la primera guerra mundial, con **Corazones del mundo (Hearts of the World, 1918)**, film de estructura melodramático-folletinesca planteado abiertamente como un producto de propaganda en unos momentos en que el conflicto bélico alcanzaba sus cotas



Cine bélico bajo ropajes bíblicos: **Los Diez Mandamientos** (Cecil B. De Mille, 1923).

más duras: Erich von Stroheim fue actor (un malévolo oficial prusiano, cómo no), asesor militar y supervisor de vestuario en el film, y en un texto radiado en París, a finales de 1948 (1), sentenció: “Nunca ha sido apreciado con justicia lo que **Corazones del mundo** hizo por los aliados: motivó que cientos de miles de hombres y mujeres, de entre el público más o menos pro-germánico de los Estados Unidos, cambiaran de opinión, y la arrogancia y brutalidad teutónicas mostradas en el film hicieron que muchos hombres se alistaran en el ejército”. El cine tenía ya el valor de un arma de propaganda, del didactismo orientado hacia fines concretos.

Griffith tocó otros conflictos bélicos y visitó los feroces parajes de la Revolución Francesa con su visión marcadamente conservadora en **Las dos huerfanitas (Orphans of the Storm, 1921)**, para volver a terruños más cercanos y conocidos con **América (America, 1924)**, film centrado en un episodio de la guerra de independencia contra las fuerzas británicas.

Su **Corazones del mundo** definió, en el Hollywood que aún no había aprendido a hablar, una posible postura del cine ante la guerra. Muchos de sus compatriotas y contemporáneos de profesión prefirieron seguir caminos más clementes y conciliadores. Chaplin, Vidor y Ford, a su altura, realizaron en esta época tres notables obras de signo vocacionalmente pacifista: **Armas al hombro (Shoulder Arms, 1918)**, **El gran desfile (The Big Parade, 1925)** y **Cuatro hijos (Four Sons, 1928)**, respectivamente. Sólo el mediometraje de Chaplin se realiza cuando la guerra es aún un hecho y no una evocación. Esto marca unas posturas concretas, incrementadas por el sentimiento de la inmediatez, de la urgencia histórica: Chaplin clama a gritos por la paz y la hermandad mundial, Vidor y Ford reflexionan sobre los hechos *a posteriori*; el primero debe apostar por el alegato directo y efectivo, los segundos por el análisis emotivo que conciencie y haga tomar precauciones.

Chaplin había firmado contrato con la *First National* a principios de 1918. La entrada en un nuevo estudio coincidió con la toma de conciencia de los Estados Unidos en la guerra. Chaplin, con Mary Pickford y Douglas Fairbanks, promocionó personalmente los llamados “Bonos de la Libertad”; su país ya no podía seguir cerrando los ojos al conflicto. Fue entonces cuando ideó **Armas al hombro**, una comedia delicada, cotidiana y mordazmente heroica, que representaba la faceta distendida de Chaplin ante la guerra. La otra quedaría reflejada en posteriores y escépticas declaraciones: “Cuando comenzó la Primera Guerra Mundial, todos creían que no duraría más de cuatro meses; que la ciencia de la guerra moderna cobraría un tributo tan espantoso de vidas humanas que la Humanidad exigiría el cese de tal barbarie. Pero estábamos equivocados. Nos vimos envueltos en un alud de destrucción demente y de brutales matanzas que duró cuatro años, ante el asombro de la Humanidad. Habíamos proporcionado una hemorragia de proporción mundial y no podíamos detenerla. Cientos de miles de seres humanos luchaban y morían, y la gente empezó a querer saber la razón de por qué y cómo había comenzado la guerra. Las explicaciones no resultaron demasiado claras. Algunos dijeron que se debía al asesinato de un archiduque; pero se hacía difícil creer que tal conflagración mundial comenzase por esa razón. La gente necesitaba una explicación más realista. Entonces dijeron que era una guerra para asegurar la democracia en el mundo. Aunque algunos tuvieron que luchar menos que otros, las bajas fueron horriblemente democráticas. A medida que caían segadas millones de vidas, la palabra democracia empezó a ascender. A consecuencia de ello, los tronos se derrumbaron, se crearon repúblicas y cambió toda la faz de Europa” (2).

Armas al hombro tiene la estructura de un sueño imposible, que empieza de forma cotidiana en el campamento donde Charlot hace instrucción, sigue en las entrañas de las trincheras con todo el humor agridulce del cineasta -la llegada de cartas y paquetes para los soldados, el dormitorio improvisado repleto de agua- y concluye con una pirueta heroica en la que el protagonista logra capturar al mismísimo Kaiser. La última imagen del film, antes de que Chaplin vuelva a la tienda de campaña donde el torpe soldadito se ha quedado dormido y ha soñado toda la historia, nos muestra a los soldados aliados y a los prusianos abrazándose y solicitando la paz y la hermandad entre todos los pueblos. El tono es pausado, distendido. Los *travellings* hacia delante y hacia atrás en las trincheras son relajados, lineales. Veintidós años después, Chaplin abriría **El gran dictador (The Great Dictator, 1940)** con otros *travellings* en similares trincheras; ahora los movimientos de cámara serían tortuosos, temerosos: Chaplin había ganado en desencanto entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial.



“Aunque algunos tuvieron que luchar menos que otros, las bajas fueron horriblemente democráticas” (Charles Chaplin). La “ingenuidad” del Chaplin de **Armas al hombro** (1918) acabó transformándose en una amarga ironía.

Vidor, por su parte, situó la acción de **El gran desfile** en idéntico decorado al del mediometraje chapliniano, la Francia ocupada, y pergeñó su discurso vitalista en torno a los amores de un joven *yankee* acaudalado que se alista en el ejército y una muchacha francesa de ojos ansiosos que clama por la liberación y el fin de la guerra. Ambos, como el pequeño Charlot de **Armas al hombro**, saldrán con vida de la experiencia y gozarán de la suerte que Ford les niega a tres de los cuatro hijos de su película. Adaptación del cuento de I. A. R. Wylie "Grandma Bernle Learns Her Letters", **Cuatro hijos** se propone como una tragedia íntima y sensual sobre un núcleo familiar disgregado por la contienda bélica. Tras la muerte del padre, uno de sus hijos parte hacia los Estados Unidos mientras que los otros tres se quedan con su madre en el pequeño pueblo de Bavaria donde viven. Estalla la guerra, que Ford convierte en un enfrentamiento fratricida por los azares del destino, mueren los tres hijos que no abandonaron el hogar -y Ford subraya dolorosamente cada muerte con las cartas que dan título al relato original- y, al final, el superviviente instalado en Nueva York, le paga el viaje a su madre para que, cuatro años y una guerra cruenta después, puedan reconstruir pese a la pérdida de los seres queridos lo que les unió durante tanto tiempo.

Films todos de elegiaca belleza, impregnados de ternura y tristeza, provistos de esa comprensión hacia los personajes que sólo tuvieron los clásicos, ilustran a la perfección una forma intuitiva, sosegada y objetiva de entender el hecho bélico en el cine. Y anuncian con claridad una tendencia que se iría propagando década tras década hasta nuestros días: el cine de guerra como alegato pacifista.

• • •

El grueso de películas producidas a ambos lados del Atlántico que se encuadrarían en esta tendencia pacifista toman como escenario, por lo general, la primera contienda mundial, aunque estén realizadas después de la segunda. Sus signos de identidad, aspiraciones, orientaciones ideológicas y resultados son muy distintos pese a que, en primera instancia, todos los productos aspiren a lo mismo: criticar el ejercicio de la violencia institucionalizada y legalizada que enfrenta sin razón a pueblos distintos. Abel Gance rompió la primera lanza al finalizar el conflicto con **Yo acuso (J'accuse)**, 1919), una propuesta ciertamente anticuada desde un punto de vista ideológico y moral -aunque no me parece "la primera nota falsa en el concierto de realizaciones patrióticas: mezcla de tremendismo humanitario, de heroísmo imbécil y patriotismo de marcha militar", como se escribió torpe y ciegamente en una ocasión (3) -pero que, como el grueso de la obra del siempre vapuleado Gance, cuenta con una cadena sólida de hallazgos expresivos en la que son importante eslabón las sobreimpresiones finales de los soldados muertos que vuelven a la vida. En Hollywood, Raoul Walsh se apuntó tímidamente al pacifismo con **El precio de la gloria (What Price Glory?)**, 1926), una comedia amable ambientada nuevamente en el frente francés (4). En Alemania, y ya con la llegada del sonido, se producirían dos películas significativas y concomitantes: G. W. Pabst rueda **Cuatro de infantería (Westfront 1918)**, 1930), sobre las andanzas fuera y dentro de las trincheras de cuatro soldados de extracción social distinta; y el húngaro Victor Trivas dirige **Tierra de nadie (Niemansland)**, 1931) que tiene esta vez a cinco soldados como protagonistas; son de bandos rivales, se encuentran en territorio neutro y tienen tiempo suficiente para analizar su situación, cuestionar las directrices tomadas por sus respectivos gobiernos y, como Chaplin, llamar a la paz universal. Las dos tendencias, el escepticismo socialista de Pabst y el humanismo de Trivas, se repetirían en el cine hollywoodiense de la época. Lewis Milestone adapta en 1930 la popular novela de Erich



La aportación de Raoul Walsh a la causa antibelicista se concretó en forma de comedia (**El precio de la gloria**, 1926), aunque algunos de sus fotogramas hagan pensar más bien en un drama o una tragedia.



La gran ilusión (1937): la visión de Renoir de la guerra y de sus infortunados protagonistas no concordaba demasiado con el modelo del soldado heroico al uso.

nafragaba en el drama y no se salía del fango, lo cual resultaba de todos modos exagerado, o bien la guerra era un decorado de opereta para héroes de aleluya: el valiente tendero, provisionalmente vestido con un uniforme que no había pedido, se ponía a hablar un lenguaje heroico-realista totalmente inventado por los escritores de la retaguardia" (5). Sobran los comentarios: Renoir plantó cara a esa forma de encarar el hecho bélico y consiguió con **La gran ilusión**, presencia impagable de Von Stroheim incluida, un discurso admirable sobre la guerra, las fronteras y los lazos culturales, el individualismo y la lucha colectiva. Con la precisión de estas películas, la guerra no debería de tener sentido alguno.

Los años cincuenta y sesenta fueron aún más proclives al discurso anti-belicista en el seno bien delimitado del cine de autor. Cuatro títulos destacan, aunque no todos por derechos propios. **Senderos de gloria (Paths of Glory)**, 1958) de Stanley Kubrick es sin duda el más mítico ypreciado por muchos; la censura franquista ayudó lo suyo a convertir en objeto de culto esta recreación de un hecho histórico ocurrido en Francia durante la Primera Guerra Mundial: el discurso residía ahora en dirimir las diferencias de clase, el enfrentamiento entre oficiales aristocráticos y soldados que eran simplemente carne de cañón. Joseph Losey llegaría, a mi entender, mucho más lejos con su **Rey y Patria (King and Country)**, 1964), una película física y angosta hecha de lodo y lluvia, de ratas y maderas podridas, de descomposición interna y podredumbre externa, en la que el oficial encarnado excelentemente por Dirk Bogarde no puede hacer nada por salvar al soldado, Tom Courtenay, que ha desertado de las trincheras británicas a la búsqueda de la luz y el aire limpio. Cínico y divertido, Mario Monicelli ridiculizó con pericia al ejército italiano en plena contienda con **La gran guerra (La grande guerra)**, 1959), tragicomedia de personajes contrastados en una situación imposible de racionalizar. Y Francesco Rosi naufragó en su discursiva y pretenciosa **Hombres contra la guerra (Uomini contro)**, 1970), realizada ya algo a destiempo cuando el pacifismo cinematográfico se replegaba inexorablemente y el mundo seguía sus procesos convulsos. Pocas películas se adscriben hoy a esta forma de enfocar la guerra. Algunas han abusado del tono blando y el panfleto bondadoso, tipo **El regreso (Coming Home)**, 1978) de Hal Ashby, en relación al tema del Vietnam; otras incidiendo en la línea trazada por Kubrick y Losey, han dado notables resultados: **Gallipoli (Gallipoli)**, 1981) del australiano Peter Weir, film demasiado evidente pero provisto de esa capacidad sensorial que pocos cineastas como Weir manejan en la actualidad con tanta seguridad e intencionalidad.

• • •

Interludio soviético. La segunda mitad de la década de los veinte fue prolífica en películas soviéticas destinadas a conmemorar los triunfos revolucionarios. El discurso era, pues, más que evidente y la crítica al ensalzamiento que propician está fuera de lugar. Sin embargo, tomadas fuera de su preciso contexto, la mayoría de estas *lujosas* producciones vehiculaban una nueva forma de contemplar el fenómeno bélico en imágenes en movimiento. Los films de Eisenstein, Pudovkin o Dovjenco celebraban un triunfo -habían ganado una guerra, la revolución- pero impartían objetivos credos pacifistas impregnados en la misma arteria de su triunfalismo. Tal es el caso de la secuencia en la que los marineros de la armada rusa se unen a los sublevados en **El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin)**, 1925), momento magno que Fuller retomará a su modo en la no menos magnífica y emotiva secuencia de **Uno rojo, división de choque** en la que los soldados franceses de Vichy se abrazan con los norteamericanos.

Maria Remarque **Sin novedad en el frente (All Quiet On The Western Front)** de voluntarioso signo antimilitarista; corrían buenos tiempos en Hollywood para esta tendencia y la Academia no dudó ni un momento en otorgarle los Oscar a la mejor película y al mejor director: las buenas conciencias siempre triunfan en lo que Brecht bautizó como un "mercado de mentiras". El delicado Frank Borzage traslada a la pantalla en 1932 **Adiós a las armas (A Farewell to Arms)**, de Hemingway, y el sofisticado y risueño Ernst Lubitsch dirige ese mismo año la única película sonora de su singladura que se aparta de la comedia: **Remordimientos (The Man I Killed o Broken Lullaby)**, periplo dantesco de un joven soldado francés que viaja hasta Alemania para encontrar al padre del soldado enemigo que mató y pedirle su perdón. Poco conocida y, sin embargo, una de las obras maestras del cineasta berlinés: densa, impactante, directa, sin concesiones.

En 1937, desde Francia, llega **La gran ilusión (La grande illusion)** de Jean Renoir. "Una de las razones que me empujaban a hacer de aquella historia una película era mi irritación ante la forma en que eran tratados la mayoría de los temas de guerra. Pensemos. La guerra, el heroísmo, el penacho, el poilu, los Boches, las trincheras, ¡cuántos motivos para la utilización de los más lamentables clichés! Aparte de **Sin novedad en el frente**, nunca había encontrado una película que me diese una descripción verosímil de los combatientes. O bien se



Uno rojo, división de choque (Sam Fuller, 1980), una controvertida panorámica de Fuller sobre las guerras, sobre la guerra.

Todos los procesos bélicos más importantes de la reciente historia soviética fueron contemplados por el cine en estos años. Eisenstein, una vez más bajo las consignas del partido dirigente, ensalzó la revolución del 17 con **Octubre** (*Oktiabr*, 1927); Pudovkin se mostró decididamente expeditivo y contundente con **El fin de San Petersburgo** (*Konietz Sankt Peterburga*, 1927), retrato ácido de las transformaciones sociales y la toma de conciencia revolucionaria en la Rusia de principios de siglo, y con **Tempestad sobre Asia** (*Potomok Ghinguis Khana*, 1928), crónica de la sublevación de un supuesto descendiente de Genghis Khan contra las tropas inglesas en la Mongolia de los años veinte; y el gran Dovjenko planteó en **Arsenal** (*Arsenal*, 1929) la rebelión de los trabajadores ucranianos contra el poder central en 1918. Todos hicieron historia (bélica) de su tiempo mientras, de paso, se inventaban unas cuantas fórmulas narrativas y teorías de montaje indispensables para comprender la evolución del lenguaje cinematográfico. Enseñar y aprender deleitando e innovando.

• • •

La Segunda Guerra Mundial es la contienda que más producción fílmica ha generado, que duda cabe. Durante los años cuarenta fue el pretexto y el decorado de multitud de producciones, casi todas de marcado signo triunfalista, que sustituyeron provisionalmente a las guerras coloniales -los tiempos de **Gunga Din**, **La carga de la Brigada Ligera**, **Beau Geste** o **La jungla en armas** parecían diluirse-, las guerras norteamericanas -aunque sería en esta época cuando Walsh rodaría la simpática **Murieron con las botas puestas** como cima de la exaltación romántica y Ford compondría su fresco prodigioso, en formato de trilogía de la caballería, sobre la cotidianidad de los soldados en tiempos de guerra- y la primera gran contienda mundial.

En Hollywood se convirtió en un género generoso y productivo que transitaron con aplomo Dwan (**Arenas sangrientas**), Ford (**They Were Expendable**), Wellman (**Fuego en la nieve**), Walsh (**Northern Pursuit**, **Uncertain Glory**, **Objetivo Birmania**), Hawks (**Air Force**), Tourneur (**Days of Glory**) o Daves (**Destino: Tokyo**), con espacio para las correrías por tierra, mar y aire y oscilaciones temáticas que van desde la ilustración emblemática de un itinerario convencionalmente heroico, un leve cuestionamiento de los mecanismos sociales que conducen a la guerra, una toma de partido personal (caso de la trágica **Uncertain Glory** walshiana, en la que Errol Flynn interpretaba a un delincuente francés que escapa de la guillotina gracias a un bombardeo alemán, y termina entregándose a la Gestapo como autor de un sabotaje que no ha cometido para salvar la vida de numerosos rehenes), o un férreo posicionamiento en contra de la causa nazi: sería el caso de la tetralogía languiana, **El hombre atrapado**, **Hangmen Also Die**, **Ministry of Fear** y **Cloak and Dagger**, films que basculan orgullosamente entre el melodrama, el cine de espionaje y el relato bélico; o de **El gran dictador** de Chaplin, una de las pocas películas estadounidenses que arremetió contra las consignas del Tercer Reich antes de que los norteamericanos entraran en guerra.

El conflicto generaría también productos adscritos a otros géneros, caso de un notable melodrama hollywoodiano sobre la reinserción social de los ex-combatientes -**Los mejores años de nuestra vida**, de Wyler-, o la ascensión del neorrealismo italiano -**Roma, ciudad abierta**, de Rossellini, film de liberación en el sentido más literal de la palabra-. Pero su codificación más primaria seguiría prevaleciendo durante dos o tres décadas, enfrentando a heroicos soldados aliados contra unos alemanes y unos japoneses que, o bien no tenían entidad como personajes y se limitaban a figurar de comparsas, o bien eran tratados desde un plano maniqueísta roto muy de vez en cuando por cineastas que hacían abstracción del propio conflicto: sería el caso de Walsh en **The Naked and the Dead** (1958), según la novela de Norman Mailer; de Peckinpah en **La cruz de hierro** (*Cross of Iron*, 1977), situada en las trincheras alemanas en el frente ruso y construida como un violento alegato contra la aristocracia nazi; o del grueso de la producción bélica de Fuller, ya sea en sus claustrofóbicos relatos ambientados en la jungla coreana: **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950), o en la indochina: **China Gate** (1957), en su laberíntica **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962), o en ese muestrario de guerras de nuestro siglo que es, entre muchas otras cosas, **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980).

Por lo demás, los títulos bélicos más populares de la producción hollywoodiense de los sesenta no presentan variaciones dignas de mención y se someten a las leyes del espectáculo violento, con más o menos matizaciones según la idiosincrasia del director (no es lo mismo que un film de mercenarios en misión suicida por territorio alemán esté dirigido, por poner dos ejemplos recordados, por el Robert Aldrich de **Doce del patíbulo** o por el Brian G. Hutton de **El desafío de las águilas**: aún hay clases), la orientación del estudio o las influencias de otras contiendas bélicas en las que, por regla general, los norteamericanos acababan metiendo las narices.

• • •

Y enlazando con ello llegamos al final de este apurado y veloz recorrido que se habrá dejado en el tintero muchos temas y, sin duda, muchísimas películas: la producción de cine bélico español bajo ideario franquista, las *glamorous* y aventureras películas que tienen como centro de atención o simple referente histórico la saga arturiana (de las encantadoras fabulaciones de Richard Thorpe al noctámbulo y espectral relato de John Boorman), las películas de retaguardia, las que se desarrollan en el desierto y parecen extrapolar el período concreto que están tratando, confundiendo a los personajes y sus motivos con la aspereza de las rocas calcinadas y la ternura lechosa de las arenas (Hathaway y el Ray de **Bitter Victory** fueron buenos maestros en la materia), las lujosas producciones de romanos, todo el material auspiciado por Samuel Bronston (bélico a su pesar) o los films que tienen como decorado conflictos asiáticos o africanos. Pero no se pretendía la exhaustividad, tan sólo un recorrido a vista de pájaro sobre las parcelas más significativas, según quien esto firma, del difícil de delimitar cine bélico.

Y una de esas parcelas, la más reciente y poderosa, tiene la metedura de pata de Estados Unidos como centro de atención. Vietnam, Vietnam. Prácticamente un género por sí mismo, Vietnam ha sido visitado por John Wayne en un film discutible pero que no hacía otra cosa que seguir las consignas del cine propagandístico que se estiló en los cuarenta durante la Segunda Guerra Mundial, **Boinas verdes (The Green Berets, 1968)**. Por aquel entonces, los soldados americanos se iban, la mayoría contentos -los del restaurante de Alicia ideado por Arthur Penn, no-, a tierras vietnamitas a luchar contra el comunismo y defender la democracia en el mundo (la consigna me suena de algo). Volvieron cansados, alucinados y moralmente castrados. El tema no se volvió a tocar en el cine hasta que en 1978 se abrió la veda y se apuntaron productores, actores, guionistas y directores de todas las tendencias. El Vietnam volvió a ser escenario de andanzas veladamente heroicas, caso de **La patrulla (Go Tell the Spartans, 1978)**, de Ted Post y **Más allá del valor (Uncommon Valor, 1983)**, de Ted Kotcheff (y John Milius); de obras de ambigua y crispada belleza que se atrevían a presentar el corazón del infierno, como **El cazador (The Deer Hunter, 1978)**, de Michael Cimino; de relatos magníficos y alucinados sobre el estadio y la detentación del poder, sobre el individualismo a ultranza y la fascinación de la locura, tan bien representado por Francis Ford Coppola y **Apocalypse Now (Apocalypse Now, 1979)**; de morosos alegatos de retaguardia como el ya citado **El regreso** del fallecido Hal Ashby; de triquiñuelas parafascistas encubiertas en tomas de partido individualistas, caso de la saga **Rambo**; o de frescos vocacionales que sólo tienen razón de ser para los que de una forma u otra no han superado u olvidado la repercusión colectiva que el conflicto vietnamita tuvo en la sociedad estadounidense: Oliver Stone y su trilogía sobre el tema, de la que por el momento sólo ha realizado las dos primeras partes, **Platoon (Platoon, 1986)** y **Nacido el 4 de julio (Born on the Fourth of July, 1989)**.

•••

Hoy el bélico, al igual que el musical y el *western*, entendiendo los tres géneros en su acepción más clásica, malvive de viejas fórmulas puestas al día con criterios obtusos y espectacularidades baratas. Ya no hay lugar para la fisicidad de un decorado, para la angustia real del combatiente, para la belleza del reencuentro tras la larga ausencia, para el romanticismo de las causas perdidas, para las conductas límite y los acontecimientos extraordinarios, para la belleza mineral de un desierto y la composición claustrofóbica de una trinchera. Mientras las guerras siguen su curso, el género pierde su papel. Y, a diferencia del musical, la comedia o el *western*, ni siquiera tiene la posibilidad de reciclarse en cine bélico *moderno* o *híbrido* (a lo sumo dar a luz anacrónicas propuestas de ambigua formulación y clasicismo narrativo: **El sargento de hierro**, de Clint Eastwood). Mejor finiquitarlo que perpetuarlo en estado algo más que comatoso.



La línea más descarada y descarnadamente belicista propugnada por John Wayne ha encontrado continuación en los panfletos protofascistas de Stallone y compañía (**Boinas verdes**, John Wayne, 1968).

NOTAS

- (1) Erich von Stroheim, "*Tributo al maestro*"; traducido al castellano en el dossier de Filmoteca Nacional de España dedicado a David W. Griffith, 1979, pág. 64.
- (2) Charles Chaplin, "*My autobiography*", Edición española: "*Historia de mi vida*", Ed. Taurus, 1965, pág. 205.
- (3) Xavier Masó, "*La primera guerra mundial*", en "*El cine*", Buru Lan, 1972; tomo 5, pág. 160.
- (4) Ford, como Walsh, estaba bajo contrato con la Fox y es posible que dirigiera algunos planos de segunda unidad en este film. Lo cierto es que el tema debía interesarle mucho, ya que en 1949 supervisó un montaje teatral sobre el mismo tema y en 1952 rodó un *remake* del film de Walsh con James Cagney, Dan Dailey y Corinne Calvet en los papeles interpretados originalmente por Victor McLaglen, Edmund Lowe y Dolores del Río.
- (5) Jean Renoir, "*Ma vie et mes films*". Edición española: "*Mi vida, mis films*", Fernando Torres Editor, 1975, págs. 111-112.