

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Paisaje tras la batalla

Autor/es:  
Hurtado, José Antonio

Citar como:  
Hurtado, JA. (1991). Paisaje tras la batalla. Nosferatu. Revista de cine. (7):12-17.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40781>

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:





**Paisaje tras la  
batalla**

**José Antonio HURTADO**

**La gran ilusión** (Jean Renoir, 1937), una de las más bellas películas antimilitaristas, protagonizada por el gran Erich von Stroheim.



El tono épico, aunque sea en películas pretendidamente acusatorias y antibelicistas, es el que predomina en la mayor parte del cine hecho sobre el conflicto de Vietnam. En la foto, **El cazador** (Michael Cimino, 1978).

## 1. Vietnam. La batalla del napalm

Las imágenes, teñidas de rojo, con fondo sonoro de fusiles ametralladores, invaden el *Sancta Sanctorum* familiar. Estamos allá por los años 60. La televisión es testigo del cruel y sangriento acontecimiento. La guerra, vía ondas electromagnéticas, se propaga por la retaguardia, penetra en las conciencias de Occidente, del mundo entero. Vietnam, el napalm, la masacre al ritmo de "Las Walkirias", el imperialismo y su momentánea derrota, son el objeto del ambicioso e intrépido ojo mecánico de la cámara.

Los felices años 60 del "sé realista, pide lo imposible", encuentran el espejo -Vietnam, sus imágenes- donde reflejar el perfil siniestro de la sociedad moderna en pleno apogeo tecnológico: el de la desnuda barbarie del napalm.

Y mientras la contienda bélica del Vietnam se constituye en la primera guerra televisada de la Historia (1) (y aún no ha llegado el momento de percibir las importantes consecuencias que se derivan de tal fenómeno), el cine, durante y después del conflicto, ha retratado el horror, no sin contradicciones y siendo presa de ciertos avatares que se concretan, a veces, en un ignominioso silencio, cuando no en una descarada tergiversación de los hechos con el fin poco loable de manipular ideológicamente al espectador.

Espectáculo *made in Hollywood*, Sangre, Memoria Histórica, heridas por cicatrizar. Apología épica, conciencia de la barbarie: **Boinas Verdes** (John Wayne, 1968), **Los visitantes** (Elia Kazan, 1972), **Apocalypse Now** (F. F. Coppola, 1976-79), **El cazador** (Michael Cimino, 1978), **Acorralado** (Ted Kotcheff, 1982), **Platoon** (Oliver Stone, 1986), **Jardines de piedra** (F. F. Coppola, 1987), **La chaqueta metálica** (S. Kubrick, 1987), **Nacido el 4 de Julio** (Oliver Stone, 1989)... El filón está por explotar. Vietnam dará todavía pingües dividendos (2).

## 2. La guerra del Golfo. Tormenta del desierto

Casi treinta años después, la misma barbarie, si cabe aún más cínica. La televisión, a través de todas las pantallas del mundo, en pie de guerra con los últimos avances técnicos del medio audiovisual -incluida la aplicación de la infografía- contribuye a hacerla más repugnante. Su mirada, si no única, sí al menos hegemónica, no tenía un objetivo informativo (los informativos de T. V. no tienen entre sus funciones informar), más bien convertía automáticamente y en directo los graves acontecimientos bélicos en un espectáculo de masas. A las cadenas de televisiones norteamericanas no les importaba que cierta información estuviese controlada y constreñida por la censura del aparato (poder) político-militar de los herederos del Séptimo de Caballería como tampoco las consecuencias del desastre que estaba ocurriendo ante sus cámaras, sólo estaban empeñados en obtener el efecto espectacular. Efecto que se basaba, en palabras de Jenaro Talens, en el desarrollo de "tres modelos de espectáculo, el deportivo (fútbol americano, según la lógica de estar atento a la pantalla con el único interés de conocer el resultado del partido), el del western y el del videojuego (según la lógica de competir a ver quién derriba más enemigos por segundo) (...), tal parecía que estuviésemos ante un film de buenos y malos: John Wayne y sus muchachos contra Toro Sentado y los pieles rojas" (3).



*No sólo el cine, sino también la televisión y la fotografía han fijado sus objetivos en la estética de la guerra y la violencia. En ocasiones, la fotografía resulta más impresionante y vivida que el cine o el vídeo; así lo demuestran fotógrafos como Robert Capa o el catalán Agustí Centelles (conocido como "el Capa español"), a quien pertenece esta fotografía, tomada en Barcelona el 19 de julio de 1936.*

trucados). Cine espectáculo, films de tesis; películas sobre la guerra, películas de guerra; ficción, documentales... La cámara no ha dejado de captar, fascinada y horrorizada, el juego de la guerra, a sus señores y a sus víctimas.

Al tomar el cine como referente filmico todas las contiendas bélicas/militares de nuestro siglo (ya sean tema nuclear que articule el discurso, telón de fondo escenográfico o pretexto argumental), se ha configurado con el tiempo un corpus filmico, más o menos homogéneo, parte del cual -que no todo- tiene entidad de género cinematográfico: el cine bélico (4).

A partir de algunas muestras de este corpus (en concreto, aquellas que se constituyen en discursos filmicos sobre la guerra desde un posicionamiento ideológico de carácter antibelicista) trataremos de apenas esbozar un trayecto histórico, meramente descriptivo, sobre una arraigada tradición dentro del cinematógrafo: el cine de vocación pacifista.

Afortunadamente nos encontramos en el transcurso de la historia del cine con diversas miradas que, al margen de los distintos matices que proyectan, dejan al descubierto el horror y el absurdo de los paisajes después de la batalla. Son el contrapunto de lo expuesto sobre el papel de la T. V. en relación a la Guerra del Golfo.

### **3. Panorama (fragmentario) del cine pacifista**

#### **Una nota previa**

Hemos de reconocer que el enunciado "cine pacifista" no deja de tener un carácter más bien vago o indefinido. Podríamos entenderlo, sin entrar en consideraciones de matiz, equivalente a antibelicista (5). Desde luego, las películas a las que vamos a hacer referencia, comparten todas en común, un discurso, ya sea más o menos complejo, de mayor o menor radicalidad, contra toda actividad bélica, de rechazo a la guerra en tanto hecho social. Incluso algunas de sus imágenes son la savia a partir de la cual se establecen lúcidas reflexiones en torno a la guerra como fenómeno de civilización. Al contemplarlas no podemos dejar de considerarla como un crimen de lesa humanidad. Esta idea básica es la que va a guiar esta somera y nada exhaustiva exposición.

Y tras la televisión, de nuevo el cine. La historia se repetirá. Pero mucho me temo que, a tenor de los tiempos que corren y por los contundentes y espectaculares resultados de la victoriosa aventura guerrera, el cine, bajo la égida de Hollywood, dará pronto cuenta, y sin muchos matices, de tan suculento objeto de negocio, que será revestido de deseo. La mala conciencia de entonces (Vietnam), reflejada en silencios culpables o gritos de delirio, no creo que sea uno de los síntomas que se detecten en la inevitable y segura producción cinematográfica que se nos avecina sobre una de las más cínicas empresas bélicas que la historia pueda recordar.

Vietnam, Guerra del Golfo Pérsico; TV, cine; miradas nunca neutras, las más de las veces tendenciosas; espectáculo bárbaro, tecnología sofisticada... ¿Cuál será el próximo espectáculo? ¿Qué "limpias y hermosas" imágenes tendrá? Pero volvamos nuestra mirada hacia el pasado: también la Iª Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la IIª Guerra Mundial, la Guerra de Corea... tienen sus imágenes. El cine no ha dejado a lo largo de su corta pero intensa trayectoria de hacerse eco, o ser testigo, a veces molesto, de estos acontecimientos, desgraciadamente no excepcionales, que jalonan la Historia del Siglo XX (el único cuyos conflictos bélicos han adquirido dimensiones mundiales).

Parece, y así todo lo indica, que desde sus inicios el cinematógrafo estaba "condenado" a dejar filmado para la memoria histórica el barro, la sangre y el dolor de los campos de batalla (ya el conflicto hispano-norteamericano de la Guerra de Cuba conoció algunas de las primeras imágenes cinematográficas sobre un suceso bélico, eso sí, en forma de documentales

Lógicamente, algunos de estos filmes además de rechazar en abstracto la guerra, establecen en sus discursos explícitas vinculaciones entre belicismo y militarismo, adoptando en sus descripciones del conflicto armado, posiciones decididamente antimilitaristas. Convierten, incluso, al ejército como institución (claramente represiva tanto en su filosofía como en su funcionamiento), a la estructura militar en la medida que estructura de poder y el militarismo como ideología que contamina la dinámica de los estados y las naciones, en punto de mira de sus críticas y análisis, dejando (desde un punto de vista dramático y narrativo) el enfrentamiento bélico como elemento secundario, que es a su vez descrito y subrayado como terrible efecto de una actividad ideológica, de una escala de valores morales y sociales, que tienden a hacer de la práctica de la violencia, diríamos, organizada e institucionalizada, un instrumento útil y eficaz, (casi) siempre en beneficio del poder: **Rey y Patria** (1964, Joseph Losey) y **Senderos de gloria** (Stanley Kubrick, 1959), son dos excelentes ejemplos de este tipo de discurso que vincula la ideología militarista con la dinámica belicista, un particular enfoque que va a ser también objeto de nuestra atención (6).

#### 4. De Chaplin a Hiroshima

Más allá del tono patriotero y triunfante de algunos filmes bélicos (descarado instrumento de propaganda ideológica desde una óptica nacionalista), al margen también del diseño y carga espectacular de muchos otros filmes de guerra (siempre es posible, por no decir probable, encontrar una perspectiva, digamos plástica, a la hora de construir las imágenes de una heroica carga de caballería o el vuelo en formación de una escuadrilla en misión de bombardeo), comprobamos desde los inicios del cine cómo palpita, en el corazón de vigorosas y descarnadas imágenes, el sentimiento sobre lo absurdo e irracional de la guerra, situación límite que convierte al hombre, su desolado protagonista, en víctima y verdugo.

Víctima es, por ejemplo, el Charlot de **¡Armas al hombro!** (1918). En este magistral film, ambientado en la Primera Guerra Mundial, Chaplin, desde las coordenadas de su personal universo, descubre, en clave de sátira -feroz y aguda-, que no excluye una crítica antimilitarista, las tragicómicas andanzas de un Charlot que, tras alistarse como voluntario en el ejército, intenta, entre una de tantas peripecias, escapar del enemigo, y en definitiva del peligro, siempre innecesario, de la guerra, camuflado de árbol.

La Primera Guerra Mundial ha sido también “telón de fondo” o “campo de batalla” dramático y narrativo de otros importantes títulos, ya clásicos en la historia del cine, algunos, intensas “cargas de profundidad” contra esa tragedia llamada guerra. Estos filmes irán acentuando su madurez crítica con el paso del tiempo, en consonancia con un mayor grado de perspectiva histórica sobre la “Gran Guerra”: cuanto más alejada del conflicto está su fecha de producción, más capacidad, en líneas generales, de reflexión encontramos en el discurso.

Así, en los años 30, una década considerada por algunos como un primer gran momento de emergencia del llamado pacifismo cinematográfico, surgen obras de cierto valor que confirman la aparición de unas tendencias de clara voluntad pacifista (lo que no supone, en algunos casos, la ausencia de ciertos esquematismos en el análisis crítico de la guerra). Estas tendencias se contraponen a las actitudes pretendidamente pacifistas que podemos detectar en más de un film producido en los primeros años de la posguerra, que insiste, antes que nada, en buscar en la barbarie de la nación alemana al chivo expiatorio (7).

En 1925, con **El gran desfile**, se da el primer acercamiento honesto en el cine norteamericano a la realidad bélica de la Primera Guerra Mundial. El espléndido film de King Vidor, “a pesar de presentar una visión desmesurada de la guerra (...), abrió el camino a una serie de filmes que, a lo largo de la historia del cine, intentarán una aproximación realista y crítica al tema bélico” (8).



Violencia y poder: dos términos que suelen ir harto frecuentemente juntos. El cine así lo ha visto en ocasiones, logrando productos de gran lirismo y dureza, como **Senderos de gloria**, film de Stanley Kubrick de 1959 (al que pertenecen estas fotografías) o **Rey y patria** (Joseph Losey, 1964).



La Primera Guerra Mundial, como primer conflicto bélico generalizado, fue motivo temático para el cine en bastantes ocasiones. Algunos de los alegatos pacifistas que se desarrollaron tras la barbarie alcanzaron una gran calidad, como **Adiós a las armas**, melodrama dirigido por Frank Borzage en 1933, basado en una novela de Ernest Hemingway.

Algunos inequívocos ejemplos de esta gran veta abierta, los encontramos, como ya he apuntado, en los años 30: desde **Cuatro de Infantería** (1930) y **Carbón** (1931), ambas de producción alemana y dirigidas por Pabst, hasta **La Gran Ilusión** (1937), de Jean Renoir, pasando por diversos filmes norteamericanos producidos en plena vigencia del *studio system*: **Sin novedad en el frente** (1930), de Lewis Milestone; **La escuadrilla del amanecer** (1930), de Howard Hawks; **Adiós a las armas** (1933), de Frank Borzage...

Estos filmes coinciden, además de en su básica postura pacifista, en tomar como referente el conflicto que estalló en 1914; escenario también, de películas tan emblemáticas como **Johnny cogió su fusil** (1971), de Dalton Trumbo, un duro alegato humanista, y las ya mencionadas **Rey y Patria** y **Senderos de gloria**.

Estas dos últimas obras, al margen de sus diferencias (9), tienen un sustrato común: proponen, más allá de compartir un mismo paisaje -los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial- y contar una anécdota casi idéntica, una reflexión en la que no interesa tanto la denuncia de un caso concreto (el juicio, condena a muerte y ejecución de un soldado en tiempo de guerra) como la disección de unos mecanismos de poder, ya sean de clase o de otro tipo; poder que se inviste, en nombre de los sacrosantos valores de la patria, en una autoridad moral que convierte un brutal y frío asesinato en un acto legal y sobre todo necesario, a sabiendas de su intrínseca injusticia.

En 1945 se abrió una insospechada senda: la de la posible total destrucción de la tierra a causa de una conflagración atómica. Nagasaki y, sobre todo, Hiroshima sufrieron las devastadoras consecuencias de un ataque nuclear, convirtiéndose así en las primeras y, afortunadamente hasta hoy, únicas víctimas, en este terreno, del avance tecnológico/científico que, mientras no se demuestre lo contrario, está al servicio del poder.

El cine, desde esos momentos, no ha dejado de llevar a la pantalla lo sucedido (el holocausto japonés) como tampoco de ilustrar un futurible: un conflicto nuclear a gran escala, de dimensiones globales. Más de un film ha jugado con las hipótesis, ¿estallará una Tercera Guerra Mundial? Y si así fuese, ¿supondría la destrucción del planeta? En definitiva, el peligro atómico es el objeto de las inquietantes, e incluso sarcásticas, miradas que proyectan filmes como **Teléfono Rojo, volamos hacia Moscú** (Stanley Kubrick, 1963), **Punto Límite** (Sidney Lumet, 1963) o **El juego de la Guerra** (Peter Watkins, 1965).

Retomemos el pasado: Nagasaki e Hiroshima. Lógicamente, el cine japonés -aunque también otras cinematografías- ha sido sensible a estos hitos de la barbarie, dejando testimonios, en forma de documentales o reconstrucciones dramáticas de las tremendas huellas de los bombardeos nucleares (desde **Hiroshima** -1955- a **Lluvia negra** -Imamura, 1989-). Al mismo tiempo, el desastre que supuso la Segunda Guerra Mundial, y en concreto los acontecimientos que provocaron la capitulación, despertaron una intensa conciencia pacifista en el traumatizado pueblo japonés, que ha tenido su fiel reflejo en la cinematografía nipona. Entre otros filmes podemos destacar **El arpa birmana** (1956) de la cual su director ha realizado otra versión en 1986 y **Nobi** (1959), ambas de Kon Ichikawa; o **La condición humana** (1959-61), de Masaki Kobayashi.

Las huellas del dolor y la barbarie en la piel de los amantes: luchar contra el olvido, mantener viva la memoria histórica, no dejarse arrastrar por las sombras que trae la distancia... **Hiroshima, mon amour** (Alain Resnais, 1959).



## 5. A modo de conclusión

Ante el empeño de tanto discurso, de tanta obra cinematográfica por sensibilizar al espectador ante al abismo que significa la guerra, nos podemos preguntar hasta qué punto tiene capacidad de influir el cine sobre la conciencia colectiva. La respuesta, no exenta de triste lucidez, nos la da Renoir, cuando a propósito de su hermoso filme **La gran ilusión**, confiesa: "Hay personas que me han hecho el favor de considerar que **La gran ilusión** había tenido una gran influencia y me lo han dicho. Yo contesto: ¡No es verdad! **La gran ilusión** no tuvo influencia alguna, porque es un film contra la guerra y la guerra estalló inmediatamente después!" (10).

No obstante, es necesario reivindicar un cierto tipo de discurso filmico que, a lo largo de la historia del cine, ha pretendido -al contrario que la dinámica televisiva- hablar, desde una conciencia crítica, de los paisajes tras la batalla.

### NOTAS

(1) Un dato que es apuntado con una sutil sabiduría en el film de F. F. Coppola, **Jardines de piedra**. En más de una secuencia, ese mueble familiar llamado Televisor, ambientando como fondo visual/sonoro la escena, el decorado, emite imágenes de Vietnam. Su presencia remarca simbólicamente la causa última -la guerra- del conflicto dramático nuclear del film: las contradicciones y avatares ideológicos y sentimentales de la pareja protagonista.

(2) No olvidemos que hubo otro cine sobre Vietnam; el de **Loín du Vietnam** (1967), el de los filmes de Chris Marker, Joris Ivens..., cine de denuncia, de inequívoca y beligerante postura anti-imperialista, que es desde la perspectiva de hoy, la otra memoria histórica.

(3) Talens, Jenaro: "El futuro Audiovisual" en "Historia del cine valenciano". Fascículo 19. Ed. Levante. El Mercantil Valenciano.

(4) Al menos es aplicable, si se utiliza el término género cinematográfico en sentido estricto, a una determinada producción que corresponde al período dorado de Hollywood, cuando estaba organizado en el sistema de Estudios. No es sino el cine de guerra, con sus leyes y códigos propios, al igual que en otros géneros.

(5) El Pacifismo, en tanto que sistema ideológico que denuncia, a grandes rasgos, un discurso de rechazo de la violencia, en todas sus formas y manifestaciones, es bastante más complejo que la simple postura genérica de oposición a la guerra como realidad éticamente condenable.

(6) Para no caer en equívocos, es preciso señalar que la elaboración de un discurso antimilitarista no implica necesariamente su contextualización dentro del ámbito de los fenómenos bélicos, incluso no supone abogar por una actitud antibelicista (así lo constatan filmes como **Marcha triunfal** (1976), de Marco Bellocchio, que operan en otro tipo de coordenadas: la imbricación del ejército en la sociedad civil).

(7) Desde luego, hay excepciones, así pues en la inmediata posguerra, Abel Gance filma **Yo acuso** (1919), un original e inquietante alegato antibelicista, no exento, por otra parte, de un tono grandilocuente. (Acordémonos de su enfático y pretencioso **Napoleón**).

(8) VV. AA. : "El Cine de Guerra". Enciclopedia del Cine. Ed. Salvat. Vol. IV, pág. 69.

(9) Al comparar ambas películas podemos apreciar que Losey, al contrario que Kubrick, cuyo discurso tiende a la abstracción, establece un matiz más estrictamente sociopolítico, al analizar, desde una óptica marxista, y al igual que Francesco Rosi en **Hombres contra la guerra** (1970), la guerra en términos de conflicto de clases y el ejército como institución clasista, pilar de la sociedad burguesa.

(10) Llinás, F. y Sala, R.: "Conversaciones con Jean Renoir". *Contracampo*, nº 3. Junio, 1979, pág. 34.



Otro alegato pacifista, éste realizado recién terminada la Primera Guerra Mundial, fue **J'accuse**, realizado por el grandilocuente director francés Abel Gance en 1919.