

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Aldarondo, Ricardo; Angulo, Jesús; Casas, Quim; Muñoz, Txema; Rebordinos, José Luis; Torreiro, Mirito

Citar como:
Aldarondo, R.; Angulo, J.; Casas, Q.; Muñoz, T.; Rebordinos, J.L.; Torreiro, M. (1991). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (7):50-79.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40787>

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:



donostiakultura.com

Las películas del ciclo

Ricardo ALDARONDO

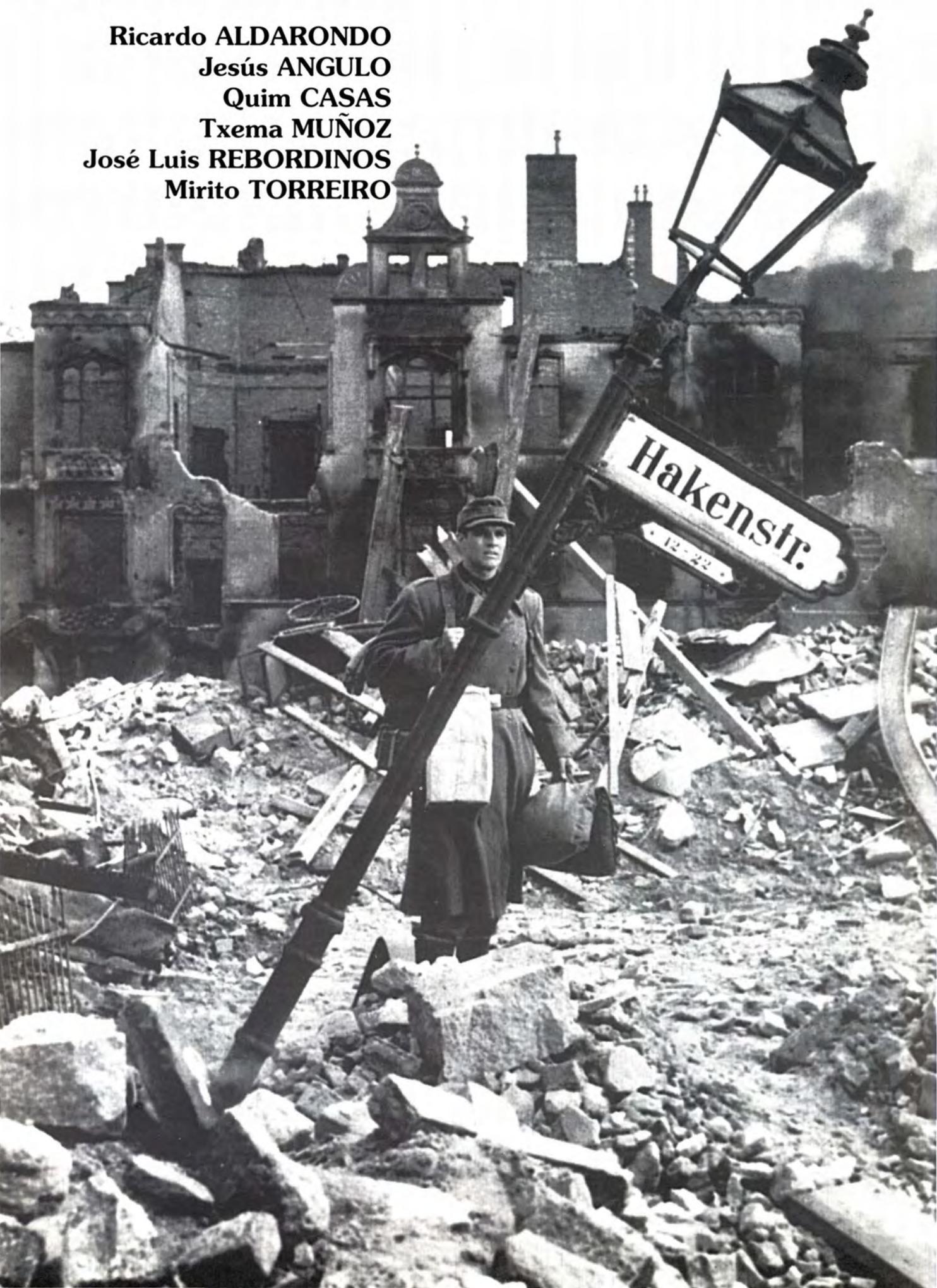
Jesús ANGULO

Quim CASAS

Txema MUÑOZ

José Luis REBORDINOS

Mirito TORREIRO



Cortometrajes y mediometrajes

¡Armas al hombro!

Shoulder Arms!. EE. UU., 1918. **Dirección y guión:** Charles Chaplin. **Fotografía:** Rollie Totheroh. **Intérpretes:** Charles Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Jack Bergman, Albert Austin.

Veintidós años antes de la realización de **El gran dictador** y apenas unos meses antes de que acabase la Iª Guerra Mundial, Charles Chaplin realiza este mediometraje profundamente antibelicista. Lejos del reflexivo mensaje que desarrollará más tarde en su caústico retrato del entonces emergente líder nazi, en esta ocasión Charlot es el protagonista de una de sus alocadas pantomimas en la que la acción se desarrolla a toda velocidad y el absurdo habitual de su humor encuentra perfecto paralelismo en el eterno absurdo de la guerra.

El torpe recluta Charlot, tras demostrar su certera puntería, sufrir las incomodidades de las trincheras y capturar él solo a trece enemigos alemanes (“¿Cómo capturaste a trece?”), le preguntan; a lo que él responde, lógicamente: “*Les rodéé*”, se presenta como voluntario involuntariamente, claro- para una peligrosa misión. Tras las líneas enemigas, su disfraz de árbol un tanto ruinoso le sirve para burlar a sus enemigos y liberar a un noble patriota capturado como espía. Más tarde, el objeto de su aguerrido afán libertador será la joven francesa (su habitual compañera de reparto Edna Purviance), que poco antes le ha ayudado a huir. El colmo de su heroicidad llegará cuando, sin más ayuda que su atractiva compañera, consiga capturar al mismísimo Kaiser, convirtiéndose en la gloria de su batallón. Naturalmente, tantas aventuras no son sino producto de un apacible sueño en su tienda de campaña, donde se recupera de la paliza que le han supuesto sus continuos traspies a la hora de hacer la instrucción.

Todos los valores bélicos por excelencia son objeto de chirigota. El patriotismo, la disciplina, la destreza, el valor mismo, son tratados por la irónica lente de la cámara de Chaplin con el mismo (poco) respeto que las carreras, caídas, lanzamientos de tartas... Una vez más, Chaplin es un pobre miserable al que todo en la vida se le pone cuesta arriba. La guerra forma parte de ese gran absurdo que Charlot observa con ojos tremendamente abiertos y gesto absolutamente escéptico. Aquí su carismático bastón es sustituido por un fusil, su andar expresa la misma torpeza y sus famosos encogimientos de hombros no encuentran motivos para no prodigarse como siempre.

J. A.

La Historia del Soldado Desconocido

L'Histoire du Soldat Inconnu. Bélgica, 1930. **Director:** Henri Storck.

Al igual que muchos otros realizadores de cine experimental de la época, Storck pasó de los métodos vanguardistas al reportaje documental puro y, sin embargo, conservó una gran dosis de la libertad de la forma anterior. El presente trabajo es un montaje de extractos de noticiarios, satirizando las ceremonias que conmemoran a los caídos en la guerra y denunciando el rearme mundial. Es un antecesor de muchos filmes realizados con material recopilado que se realizarían posteriormente.

Catálogo MOMA

La Batalla de Midway

The Battle of Midway. EE. UU., 1942. **Producción:** Marina de los EE. UU. **Dirección, guión y fotografía:** John Ford. **Narración:** Donald Crisp, Henry Fonda, Irving Pichel, Jane Darwell.

Se ha dicho que el *home movie* es la forma más pura del documental. A pesar de que el título da la impresión de una amplia cobertura, la película de John Ford es todo menos un relato exhaustivo de la victoria naval de los EE. UU., que fue fundamental y cambió el curso de la Guerra del Pacífico. En vez de ser así, el filme resulta tan personal e idiosincrásico como su autor, un fotógrafo que durante la guerra audazmente tomó una cámara y, en 16 mm. y Technicolor, filmó el bombardeo que él estaba presenciando desde su propia base en la isla. Ford rellenó su descarada visión individual, añadiéndole metraje filmado en mar y aire, planos de nuestros muchachos y de los pájaros de la isla, retazos de las voces de Henry Fonda y Jane Darwell, que parecían salidas de **Las Uvas de la Ira** (1940), y algunas interpretaciones sentimentales de corte americano, desde himnos patrióticos y militares hasta “*Onward Christian Soldiers*” (“*Adelante, soldados cristianos*”), “*Red River Valley*” (“*El Valle de Río Rojo*”), y “*Over There*” (“*Ahí*”). Ford gozaba de gran estima en Hollywood por aquella época, y el filme fue estrenado comercialmente por *20th Century-Fox*, sus estudios desde hacía tiempo, y fue premiado con uno de los cuatro Oscars que aquel año se concedieron, por razones de entusiasmo patriótico, a documentales de guerra. El filme **Preludio a la Guerra** (**Prelude to War**, 1942), del Mayor Frank Capra, obtuvo otro Oscar.

Catálogo MOMA

La Batalla de San Pietro

The Battle of San Pietro. EE. UU., 1945. **Producción:** Servicios Gráficos del Ejército de EE. UU. **Dirección, guión y narración:** Mayor John Huston. **Fotografía:** Capitán Jules Buck y operadores pertenecientes al Cuerpo de Señales del Ejército.

La Batalla de San Pietro fue encargada por el Ejército de EE. UU. para explicar por qué la conquista de Italia había sido tan larga y costosa. En el prólogo se dice: en 1943, era un objetivo militar aislar el máximo de tropas alemanas en la península de Italia, lejos del frente ruso y de la costa francesa, al tiempo que se enviaba el grueso de los pertrechos a Gran Bretaña, con vistas a la invasión Aliada de Francia, que estaba pendiente. Así las cosas, la liberación de Italia, con fuerzas y material limitados en invierno, y con un importante número de bajas, era objetivo secundario. La campaña de Italia exigió un esfuerzo sobrehumano, y así se demuestra en la crónica filmada de John Huston sobre la conquista del pueblecito de San Pietro, en las montañas centrales. La película quedó completada en 1944, y alcanzó sus objetivos de forma tan penetrante que el ejército ordenó que realizaran cortes, y retrasó su estreno hasta los últimos días de la guerra. Huston presenta la estrategia militar mediante mapas y gráficos, para después proporcionar un relato insuperable de las luchas sobre el terreno, fotografiadas junto a los soldados mientras se libraba la batalla. El resultado muestra cuán dudosa fue la victoria y las grandes pérdidas que la hicieron posible. A esta sensación de incertidumbre contribuye el tono irónico y escéptico de la narración de Huston. Aún en mayor medida de lo que supone una exposición amplia y humana del horror y desolación de una guerra, el filme captura la ambivalencia misma de la guerra en sí, sus motivos y sus calculadas recompensas. Al llegar a la conclusión de este trabajo excepcional, vemos a las gentes del pueblo que regresan a los escombros de sus hogares; los niños sonríen a la cámara, y nosotros meditamos sobre el precio y el significado de su nueva libertad.

Catálogo MOMA

Hágase la Luz

Let There Be Light. EE. UU., 1946. **Producción:** Servicio Gráfico del Ejército de EE. UU. **Dirección:** John Huston, Charles Kaufman. **Fotografía:** Stanley Cortez, George Smith, Lloyd Fromm. **Narración:** Walter Huston. **Música:** Dimitri Tiomkin.

Cuando hubo concluido **La Batalla de San Pietro** (1945), John Huston realizó para el Ejército de EE. UU. una última película que trataba de las secuelas de la guerra y de la rehabilitación de los soldados que habían regresado. Para rodar **Hágase la Luz**, Huston llevó al Mason General Hospital de Long Island un equipo de operadores pertenecientes al Servicio de Transmisiones, a fin de filmar los momentos intensamente perso-

nales del tratamiento psiquiátrico que recibían los veteranos aquejados de trastornos psicopáticos y psicósomáticos por efectos de sus experiencias de guerra. La película fue prohibida por el Ejército, y no se estrenó hasta pasados 35 años, en Diciembre de 1980. El tiempo ha intensificado la paradoja de esta prohibición. Si bien el filme no fue mostrado por una serie de razones, entre ellas la invasión de la intimidad de los pacientes y el evidente temor a que espantara a posibles reclutas, lo cierto es que **Hágase la Luz** es una visión extremadamente positiva del tratamiento psiquiátrico. Se muestra a soldados que no pueden andar ni hablar, que tartamudean, que sufren de amnesia y de melancolía, y que paulatinamente mejoran y recuperan la confianza en sí mismos. El tratamiento para estos hombres, que incluye la hipnosis y los medicamentos inductores a la verdad, se presenta como algo que logra curas casi milagrosas. La fuerza del filme se deriva del absoluto realismo de Huston y de su compasión por estos veteranos. La discreta cámara es testigo documental de un conjunto de emociones de gran fuerza y carentes de inhibición, así como de impresionantes momentos de autoconfesión. Al intentar romper con el mito del heroísmo de la guerra y el estereotipo del triunfante soldado americano, Huston se anticipaba a su época.

Catálogo MOMA

Seguridad de Fábula

Fable Safe. EE. UU., 1971. **Producción:** Center for Mass Communication, Columbia University Press. **Dirección y guión:** Erik Barnouw. **Animación:** John Osborn. **Fotografía:** Ted Nemeth. **Música:** Tom Glazer.

Seguridad de Fábula es un ensayo en dibujos animados que investiga y satiriza la retórica militar y la escalada de la carrera armamentista. Los personajes consisten en generales con aspecto de pájaros, gruesas bombas atómicas y misiles que parecen tiburones, y Osborn, dibujante de viñetas de tipo político, los utiliza para crear una imagen caótica y colorista del armamento que existe en nuestro mundo. Mediante *blues* hablados, la banda sonora de Glazer expone la paranoia existente en la estrategia militar tras expresiones como "misiles balísticos intercontinentales", "credibilidad disuasoria" y "negociaciones por medio de la fuerza". Una explosión atómica predice un fin sombrío y terrible para esta locura. A **Seguridad de Fábula** se le ha aplicado el humor intelectual de las viñetas políticas, y resulta una declaración anti-nuclear en pro del control del armamento.

El realizador Erik Barnouw, que ya consiguió con **Hiroshima-Nagasaki, Agosto de 1945** un film duro e impactante, vuelve en esta película a plantear una sátira política en la que el humor no consigue ocultar un desesperado y negro final para la humanidad.

Catálogo MOMA

Hiroshima-Nagasaki, Agosto de 1945

Hiroshima-Nagasaki, August 1945. EE. UU., 1970. **Producción:** Erik Barnouw, para el Center for Mass Communication, Columbia University Press. **Fotografía** (1945): Akira Iwasaki. **Guión:** Paul Ronder. **Narración:** Paul Ronder, Kazuko Oshima.

En Agosto de 1945, los EE. UU. dejaron caer dos bombas atómicas sobre Japón. La primera de ellas, el 6 de Agosto, destruyó Hiroshima. La segunda, el 9 de Agosto, destruyó Nagasaki. Poco tiempo después, un equipo de operadores japoneses filmó el incomparable horror de estas explosiones en las dos ciudades. La película fue confiscada por el Ejército de EE. UU. y clasificada "Secreto". Hasta hace pocos años no fue desclasificada, y finalmente devuelta a Japón por el Departamento de Defensa. Erik Barnouw y Paul Ronder se sirvieron de esta filmación para crear su película, auténtico informe de lo que sucedió en Japón hace casi cuarenta años: una catástrofe que aún nos queda por comprender plenamente.

Catálogo MOMA



Preludio a la guerra

Prelude to War (primer episodio de la serie **Why We Fight**). EE. UU., 1942. **Dirección y Producción:** Mayor Frank Capra. **Guión:** Mayor Eric Knight y Capitán Anthony Veilles. **Montaje:** William Hornbeck. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Narración:** Walter Huston.

La intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial estuvo precedida de un amplio debate promovido por sectores no intervencionistas que coincidían en gran medida con los votantes del Partido Demócrata y las capas más liberales del país. Sólo el bombardeo de Pearl Harbour por los japoneses dio al gobierno norteamericano las razones suficientes para la intervención. Precisamente para explicar al pueblo norteamericano esas razones fue para lo que el general George Marshall llamó a Washington al entonces ya reconocido realizador Frank Capra: "Tenemos el deber de hacer lo que hasta ahora ha sido imposible. Le pido que diga a nuestros jóvenes por qué deben convertirse en soldados y por qué deben combatir. Estos films

tienen una prioridad absoluta". Con el grado de mayor, Capra fue puesto al frente del 834 destacamento fotográfico del ejército norteamericano. Del éxito de su empresa da fe el que al poco tiempo fuese ascendido a teniente coronel y acabase la guerra como coronel.

Desde un primer momento Capra no dudó cuál debía de ser su modelo: **El triunfo de la voluntad**, de Leni Riefenstahl, la más monumental apología cinematográfica del nazismo. El gran realizador de comedias puso todo su buen hacer -que era, como todos sabemos, mucho- al servicio de los guiones dictados desde el Pentágono, que le proporcionó todos los medios económicos necesarios. Un impecable pulso narrativo, una perfecta utilización del montaje, una sabia combinación de escenas documentales (algunas de ellas extraídas incluso del film de Riefenstahl), con grandes movimientos de masas e inteligente utilización de escenas animadas, convirtieron la serie **Por qué combatimos** en una perfecta arma propagandística. Si pocos pueden poner en duda no sólo la licitud, sino la necesidad ética de denunciar las masacres llevadas a cabo en los campos de concentración nazi o la muestra de *objetos de arte* realizados con piel humana por sus guardianes, más cuestionables son algunas de las teorías lanzadas en estas películas y a las que Capra se plegó absolutamente.

La firme voz del narrador no duda en culpabilizar al pueblo entero alemán (como mucho califica de inconscientes a los minoritarios partidarios de la democracia) al que califica de "gente obsesionada con reivindicaciones reales o imaginarias, gente más vulgar de lo que ellos pensaban que eran, gente con complejos de inferioridad que querían quejarse con la multitud, gente que ansiaba poder pero que tenía demasiada pereza para conseguirlo trabajando, borregos, ansiosos por ser guiados, drogadictos, perversos, tiranos, matones...". A la sangre alemana, a la que apelaba Hitler, se opone la tradición americana, basada en la libertad y la democracia. Impactantes imágenes de las carnicerías nazis sirven como base a la crítica al armisticio que, con supuesta debilidad, no llevó hasta sus últimas consecuencias la victoria aliada sobre el expansionismo del Kaiser. Frente a las debilidades del Tratado de Versalles, el episodio **Los nazis atacan** concluye: "Hoy cada centímetro cuadrado de Alemania está bajo las tropas aliadas... Vinimos a Alemania no como libertadores, sino como conquistadores, y esta vez nos quedaremos durante diez años o veinte años, si es necesario para siempre".

El reconocimiento a la gran labor realizada no se hizo esperar. La Academia concedió al primer episodio, **Preludio a la guerra**, el Oscar al mejor documental de 1942. El presidente Roosevelt exclamó: "Cada hombre, cada mujer, cada niño de este país debe ver este film". Stalin pidió quinientas copias del episodio **La batalla de Rusia** para proyectarlas a sus soldados. Otro tanto haría Churchill con **La batalla de Inglaterra**.

J. A.

La vida y nada más

(*La vie et rien d'autre*. Bertrand Tavernier, 1989)

La vie et rien d'autre. Francia, 1989. **Director:** Bertrand Tavernier. **Producción:** Frédéric Bourboulon y Albert Prévost para Hachette Première, Grupe Europe 1 Communication, AB Films, Little Bear, Films A2, con la participación de Soficas Sofinergie et Investimage y la ayuda del CNC y el Conseil Général de la Meuse. **Guión:** Jean Cosmos, Bertrand Tavernier. **Diálogos:** Jean Cosmos. **Fotografía:** Bruno De Keyzer. **Montaje:** Armand Psenny. **Decorados:** Guy-Claude François. **Vestuario:** Jacqueline Moreau. **Música:** Oswald d'Andrea. **Canciones originales:** Jean Cosmos, Oswald d'Andrea. **Consultor militar:** Teniente Coronel Le Marec. **Intérpretes:** Philippe Noiret, Sabine Azéma, Pascale Vignal, Maurice Barrier, François Perrot, Jean-Paul Dubois.



Argumento: 1920. Un lugar en la costa de la Mancha. Irène de Courtil, casada con el hijo de un senador, busca noticias de su marido, desaparecido en combate durante la Gran Guerra. Su peregrinaje por los lugares en que se concentran los objetos recogidos de los frentes de batalla la llevan a conocer al comandante Dellaplane, jefe de la Oficina de Búsqueda e Identificación de militares muertos y desaparecidos, con el que mantiene un tímido idilio.

Como tantas otras películas de Bertrand Tavernier, **La vie et rien d'autre** habla de Historia con mayúscula y de gentes sin nombre. Como en la mayor parte de su producción, también aquí el realizador sitúa la acción con posterioridad a una tragedia, cuando ya las consecuencias de un fenómeno cualquiera pueden ser analizadas, diseccionadas: cuando, en suma, se puede aprender de ellas. Como ocurría en **La passion Béatrice** con la quiebra de la ética caballeresca que mantuvo intacto el rígido orden feudal en la Alta Edad Media; en **El juez y el asesino** con la caída de la Comuna de París; en **Que empiece la fiesta** con el agitado período de regencia que siguió a la muerte de Luis XIV -y que en cierta forma preludia el estallido revolucionario de 1789, como también insinúa el film- o, en un registro distinto, en **Alrededor de la medianoche** con el ocaso de la revolución estética y expresiva que supuso el *be-bop* en la historia del jazz, también aquí se habla de un hecho traumático cuyos alcances estaban claros ya en la fecha de arranque del film, 1920: la Gran Guerra, esa furibunda carnicería que los nacionalismos de uno y otro bando vendieron interesadamente como "la última guerra entre caballeros".

La vie et rien d'autre, hermoso título que expresa en sí mismo una notable anfibiaología -la pasión de vivir por encima del horror de la nada que recorre ventralmente el film; pero también el absurdo del sacrificio de unos hombres que entregaron lo único que tenían, la vida y nada más, por una causa que, en el fondo, les era completamente ajena-, habla de otro de los grandes temas del cine de Tavernier: de la pervivencia obsesiva de la muerte, elemento que se ha ido configurando como central a lo largo y ancho de sus filmes, desde el primero, **El relojero de Saint Paul** -en el cual un asesinato era la moneda de cambio para la recuperación del amor filial entre un hijo homicida y un padre finalmente comprensivo- hasta ese hermoso canto al amor crepuscular que es **Daddy Nostalgie** -el último estrenado hasta la fecha. Como si quisiera compensar el dolor de la pérdida, el realizador deja, no obstante, una puerta abierta a la esperanza: ese amor tímido, casi adolescente del irascible militar (impresionante Philippe Noiret) y la viuda aristocrática parece querer afirmar en positivo toda la límpida, poderosa fuerza de los sentimientos.

La vie et rien d'autre cuenta el encuentro entre dos seres solitarios, uno ya maduro, militar, hurao y apegado

do a las normas; otro, una hermosa viuda sin reconocimiento legal, que busca en vano a su marido desaparecido en la guerra. Pero lo que gravita como una losa sobre todo el film no es sólo ese encuentro, sino el contexto en que éste se produce. Un territorio que todavía muestra las huellas de la destrucción y un grupo humano, en este caso un destacamento militar, abocado a la realización de dos tareas igualmente macabras y contrapuestas: de una parte, el comandante Dellaplane intenta establecer con sus ayudantes el número de soldados desaparecidos en la guerra -que fueron al final casi 350.000, aunque como es lógico no hay acuerdo entre los historiadores respecto a esta cifra: pueden incluso ser más-. De la otra, un capitán al frente de una brigada de soldados coloniales de origen asiático, busca un anónimo cadáver perfecto -ni negro, ni boche, ni americano- para que repose en la tumba del Soldado Desconocido que se situará bajo el Arco de Triunfo en París. Es decir, que mientras uno intenta esclarecer la cruel verdad de la guerra, con su contabilidad siniestra de muertos, los otros buscan enmascarar el hecho con una sinécdoque brillante: hallando el cadáver que ocupará el lugar oficial de todos los muertos para, así, reducir su memoria a un único desaparecido simbólico.

La vida y la muerte se mezclan en este film de manera extremadamente concluyente. El empeño del comandante es, en el fondo y contra las apariencias, un empeño de vida: dejar constancia -es decir, crear memoria- del horror. Por eso también él dejará el ejército y se retirará a la vida civil, consciente de que poco o nada se puede hacer por restablecer una verdad tan dolorosa como incómoda y terrible. La retórica del poder, con sus discursos -no es casual que los dos únicos personajes de probada historicidad que aparecen en el film sean, respectivamente, el cabo Thon, que fue el encargado de



elegir al azar el féretro del soldado Desconocido; y sobre todo el ministro Maginot, el responsable último de que la macabra tarea de búsqueda se hubiese llevado a cabo, sólo tiende a ocultar su propia mezquindad mientras se llena la boca de nacionalismo, heroísmo y banderas -como en el discurso de Maginot- e intenta que lo verdaderamente concluyente -la Muerte- se endulce con listas de muertos reducidos a una fantasmal tumba que, en el fondo, da exactamente igual que esté vacía.

M. T.



Corazones del mundo

(*Hearts of the World*. David W. Griffith, 1918)

Hearts of the World. EE. UU., 1918. **Director:** David W. Griffith. **Producción:** David W. Griffith Corporation. **Guión:** M. Gaston de Tolignac. **Fotografía:** G. W. (Billy) Bitzer. **Supervisión técnica:** Erich von Stroheim. **Intérpretes:** Lillian Gish, Dorothy Gish, Robert Harron, George Sigmann, Erich von Stroheim.



Argumento: Un joven abandona a su familia y a su amada para defender a su patria en los campos de batalla, durante la 1ª Guerra Mundial. Sus separaciones y encuentros sirven para componer un film propagandístico, que propugna la intervención americana en la Guerra.

En 1917 D. W. Griffith viajó a Londres para presentar **Intolerancia**. Aprovechando su presencia, el Gobierno Británico le encargó la realización de una película propagandística, cuya intención sería convencer al pueblo americano de la necesidad de unirse a los aliados en su lucha contra los alemanes. El Comité del Ministerio de la Guerra ayudó a la financiación de la película y puso a disposición de Griffith todas las facilidades necesarias para que pudiera visitar el frente de batalla. Rodó allí diverso material y posó para los fotógrafos charlando con los soldados, cubierta su cabeza por un casco de acero. En la publicidad del film se afirmaba que llegó a estar a menos de cuatro kilómetros de las posiciones alemanas.

Cuando Griffith realizó esta película habían pasado tan sólo tres años desde que rodara **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*, 1914) y un año desde que terminara **Intolerancia** (*Intolerance*, 1915-16). Quedaba atrás el período de descubrimientos técnicos y de innovaciones en el lenguaje cinematográfico de la *Biograph Company*. Sus películas reflejan en este momento una utilización más sólida y reposada de algunas de sus contribuciones al cine, resumidas por él mismo en 1913: montaje rápido, montaje paralelo, fotografía de detalles, vistas panorámicas, cámara en movimiento, etc.

No es esta breve nota sobre **Corazones del mundo** el lugar idóneo para polemizar, una vez más, sobre

cuáles de éstas son realmente aportaciones de Griffith y cuáles ya estaban utilizadas con anterioridad por otros realizadores como Edwin S. Porter (el montaje como unidad formada a partir de la particularidad de cada una de las tomas) o los primitivos ingleses (Williamson, Hepworth, etc.). De lo que no cabe duda es de que Griffith fue el primer director en articular un lenguaje propio a partir de muchas de estas innovaciones.

En **Corazones del mundo** utiliza gran parte de sus recursos con modélica madurez: la elipsis, el montaje dentro del encuadre y las secuencias de salvación en el último momento, entre otros. Griffith mantenía la "teoría del mejor instante", base de su gran sentido del corte y del montaje, por la cual las escenas excesivamente largas restaban interés a la narración. En palabras de Roberto Paoella, "la típica secuencia de Griffith aparece, de esta manera, como el fruto de una doble lección: espacial, entendida como selección de los ángulos de toma; y temporal, considerada como selección de los mejores instantes de la escena por rodar".

Por otro lado, utiliza la disposición de los objetos inanimados en el encuadre como un elemento de significación más. Esta forma de montaje interno, apoyada también en el *raccord*, antecede a la que será característica importante de muchos films alemanes del período de entreguerras. Griffith afirma que "no sólo cada detalle de un objeto tiene un valor en él, sino que adquiere otro, psicológico y dramático, en relación con la acción".

En **Corazones del mundo** hay también un final ejemplar de "salvación en el último minuto". Cuando todo parece perdido para la pareja de enamorados, cercados por los alemanes, son salvados por la aparición de soldados franceses y americanos. La tensión narrativa explota en esta escena final, en la que se dan cita varias de las aportaciones más interesantes de Griffith al cine.

Este film propagandístico no consiguió su objetivo, ya que se estrenó después de terminada la Primera Guerra Mundial, cuando los empresarios de exhibición cinematográfica rehuían los films bélicos. Sin embargo, a pesar de su carácter fragmentario (a veces parece una sucesión de historias distintas), esta película es una de las más importantes realizadas durante la Guerra y uno de los films más atípicos e interesantes de Griffith.

J. L. R.



El gran desfile

(The Big Parade. King Vidor, 1924)

The Big Parade. EE. UU., 1924. **Director:** King Vidor. **Producción:** Irving Thalberg y King Vidor, para Metro-Goldwyn-Mayer. **Guión:** Harry Behn, según la narración de Laurence Stallings. **Fotografía:** John Arnold. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, James Basevi. **Montaje:** Hugh Wynn. **Intérpretes:** John Gilbert, Renée Adorée, Hobart Bosworth, Claire McDowell, Robert Obert, Claire Adams, Tom O'Brien, Karl Dane.



Argumento: James Apperson, hijo de un acomodado matrimonio, decide alistarse en el ejército cuando Estados Unidos entra en guerra. Destinado con su unidad al frente francés, conoce a una joven y atractiva campesina, de la que se enamora perdidamente. Los días en su compañía pasan rápidos y Apperson conoce por vez primera el significado real de la palabra felicidad. Pero su destacamento debe partir hacia el bosque de Belleau, donde se librará una cruenta batalla contra las tropas alemanas. Apperson sale con vida pero pierde la pierna. Regresa a su casa, permanece unos días con los suyos pero el recuerdo de Melisande es demasiado fuerte y vuelve al pequeño pueblo francés donde conoció el deseo y el amor.

James Apperson, el protagonista de **El gran desfile**, notablemente encarnado por John Gilbert en la tercera de sus seis colaboraciones con Vidor, es un burgués carente de espíritu, anhelos y sentimientos. Al iniciarse la película, se alista en el ejército como quien va a bailar, reaccionando ante la situación bélica con una frivolidad casi espartana. Su padre y su prometida le apoyan; pertenecen a su mundo y pueden resultar tan banales como él. Su madre, por el contrario, desapruueba su acción; un atisbo de lucidez aparece siempre en su mirada, tanto antes de la partida como después del maltrecho regreso del hijo pródigo tras la experiencia bélica.

Vidor tenía muy claro el perfil de su personaje y las situaciones con las que iba a encontrarse. El argumento de Laurence Stallings, un oficial que perdió una pierna en la batalla del bosque francés de Belleau y que ahora se ganaba la vida como comediógrafo y esporádico

guionista, era perfecto para sus intenciones: “Quería que fuese la historia de un joven norteamericano que no fuera ni pacifista ni un consumado belicista, sino alguien que iba a la guerra y reaccionaba de forma normal ante todas las cosas que le pasaban. Sería la historia de un muchacho de nivel medio, en cuyas manos no se hallaba el poder de crear las situaciones por las que pasaba, pero que no obstante experimentaba sus repercusiones emotivas. El norteamericano medio no está ni a favor ni en contra de la guerra. Se limita a seguir la corriente y tratar de sacar el mejor partido posible de cada situación que se le presenta”.

Con un personaje anónimo de estas características, una radiante campesina francesa que le enseña a amar (y con ello a vivir, a desear despertarse sin que cada día le sumerja en la rutina que hasta ese momento ha conocido) y un escenario bélico capaz de albergar los

momentos más angustiantes y los remansos de paz trémula y juguetona (los sucesivos encuentros de Apperson y sus dos compañeros en el río con Melisande, las miradas y juegos eróticos), Vidor construyó uno de sus poemas visuales más rotundos y complejos, una obra de pulso temperado e itinerario modélico que habla de la inutilidad de las guerras mientras esboza con sentimiento simpár una de las relaciones amorosas más emotivas que el cine americano silente había dado hasta esa fecha.

Muchos son los momentos que confirman la plenitud de facultades expresivas alcanzadas por Vidor en este film, que el abajo firmante considera el mejor de su filmografía junto a **Wild Oranges**. **Y el mundo marcha**, **El pan nuestro de cada día**, **Stella Dallas**, **El manantial** y lo que le corresponde de **Duelo al sol**; de los mejores, en una palabra, de la historia del cine. Citaré tan sólo cuatro secuencias que creo muy significativas para entender mejor el estilo vidoriano:

1. La secuencia del reparto de la correspondencia a la tropa. Tras el alborozo general, Vidor compone un plano general perfectamente compensado, con el grueso de los soldados abriendo sus cartas en un rincón y el muchacho que se ha quedado sin correspondencia solo y cabizbajo en el lado opuesto. Vidor no divide a los personajes en planos distintos, como hacía Chaplin en una escena similar de **¡Armas al hombro!**, consiguiendo con ello mayor empaque emocional.

2. El ataque aéreo a la columna. Elogio de la profundidad de campo conseguida por el cineasta y su operador John Arnold: un gran plano general muestra la larga hilera de soldados y vehículos aproximándose a la cámara y perdiéndose en el horizonte al fondo del encuadre; Vidor sigue sin trocear sus momentos de mayor tensión y/o emotividad y mantiene el plano fijo hasta la caída en picado de la aviación enemiga.

3. La famosa secuencia en el bosque de Belleau, pura sinfonía visual que Vidor planteó con la ayuda de un metrónomo: *“Puse un metrónomo en la sala de proyección y establecí el tiempo de modo que se adaptara al pulso, por decirlo así, de la pantalla. Cuando rodamos la marcha a través de Belleau en un pequeño bosque de Los Angeles, utilicé el mismo metrónomo mientras que un tambor amplificaba el tic-tac del aparato de tal forma que pudiera oírse en un círculo de varios cientos de yardas. Instruí a los soldados para que cada paso que dieran se ajustara a un golpe de tambor, así como cada movimiento de cabeza, levantamiento de un fusil, presión del gatillo y, en general, que cada movimiento físico estuviera regido por un golpe de tambor (...). Un veterano inglés me dijo que quería saber si estaba tomando parte en algún ballet sangriento. No le contesté entonces, pero era eso exactamente: un ballet sangriento, un ballet de muerte”*. Vidor volvería a utilizar este procedimiento en varias ocasiones, entre ellas la construcción del canal al final de **El pan nuestro de cada día**.

4. La secuencia de la despedida de Apperson y Melisande. Una acumulación de primeros planos cortos, salvajes, enfebrecidos de los dos personajes combinados con planos generales que muestran la distancia física y forzada que empieza a medir entre ellos. El soldado está encima del camión lanzándole todo lo que lleva encima, incluida una de sus botas. Melisande se agarra desesperadamente a una cadena que cuelga del vehículo; Vidor alterna primeros planos de Apperson mirándola con planos de la muchacha arrastrándose por el fango hasta que finalmente suelta la cadena y yace arrodillada en el suelo mientras el camión se aleja con Apperson y Vidor se olvida de él para dedicarle a Melisande, Renée Adorée, una de las más bellas, tristes y solitarias imágenes que ideó, filmó y montó a lo largo de su carrera. El amor y el deseo que comunican en ese momento los ojos de la actriz sintetizan el ideario de este volcánico cineasta cautivado por el trigo, el acero y la guerra.



Q. C.

El precio de la gloria

(*What Price Glory?*. Raoul Walsh, 1926)

What Price Glory?. EE. UU., 1926. **Director:** Raoul Walsh. **Producción:** William Fox, para Fox Film Corporation. **Guión:** James T. O'Donohue, según la obra de Laurence Stallings y Maxwell Anderson. **Fotografía:** Barney McGill, John Marta, John Smith. **Música:** Erno Rappe. **Intérpretes:** Victor MacLaglen, Edmund Lowe, Dolores del Río, William V. Mong, Phyllis Haver, Elena Jurado, Leslie Fenton.



Argumento: Durante la Primera Guerra Mundial, un pequeño pueblo francés se encuentra ocupado por tropas alemanas y norteamericanas. Al mando de los marines están el capitán Flagg y el sargento Quirk, que después de un pasado en el que uno ha conseguido superar en graduación al otro, rivalizan por la atención de una mujer, la hija del dueño de la cantina, en los descansos de las batallas para liberar el pueblo.

Cuando Raoul Walsh acometió **El precio de la gloria**, ya había conseguido su *status* en Hollywood gracias a su imaginativa y emocionante película **El ladrón de Bagdad**. El nuevo proyecto llegaba en un momento decisivo, justo después de que firmara un contrato por siete años con la Fox, que en aquel momento estaba en expansión, construyendo unos nuevos y amplísimos estudios. El primer encargo que recibió Walsh fue **El precio de la gloria**, a partir de la obra teatral de Laurence Stallings y Maxwell Anderson, que acababa de cosechar un gran éxito en los escenarios. Se trataba de un alegato contra la guerra, muy atrevido para el momento, que desató tantos aplausos como iras por su sincera manera de ver la guerra como un desesperante y sucio tormento, que nada tenía que ver con la épica

gloriosa que proponía la ideología imperante. El título estaba sacado de una escena en la que un teniente trataba de animar a un oficial amigo con la mano destrozada y se preguntaba: “¿a qué precio la gloria, ahora?”.

En su autobiografía “*La vida de un hombre*”, Raoul Walsh cuenta que se sintió rápidamente identificado con esa escena y con el espíritu desmitificador y realista de la obra, y se lanzó rápidamente a buscar el punto de vista adecuado. “*El mensaje de la obra era que la guerra no es sólo algo fútil, sino un desorden sucio y chapucero. No existía la gloria para los hombres que se hallaban en primera línea y en las trincheras. Tenían que iniciar o repeler un ataque contra el enemigo porque los generales y el Congreso decían que era su deber*

hacerlo. Me disponía a filmarlo así. Lo que me preocupaba era nuestra falta de habilidad en esta película muda para referir la conversación de los protagonistas. Por vez primera me encontré odiando la idea de desarrollar un guión de rodaje para una película en la que los intertítulos se añadirían cuando yo ya hubiera terminado mi trabajo". El gran reto de Walsh estuvo en conservar toda la fuerza ideológica que en la obra se expresaba a través de los diálogos, utilizando sólo las imágenes. Para ello, potenció las escenas de acción, poniendo especial énfasis en las batallas rodadas de noche con iluminación artificial, para que el contraste de las explosiones fuera mayor.

Los dos personajes principales de la acción son un capitán fuerte y elegante, portador de la gloria que la guerra da a los altos mandos, y un sargento desastrado, encargado del trabajo sucio al frente de los soldados. Su relación es dura e intensa y bajo las más definidas formas del odio esconde una profunda amistad, ese tipo de nobleza entre dos hombres, por encima de circunstancias y rivalidades, que alimentó buena parte del cine de Howard Hawks, quien declaró: "No hay duda de que estoy muy influenciado por **El precio de la gloria**. Era una obra realmente buena y Raoul Walsh hizo con ella una película muy hermosa". Veintiséis años más tarde John Ford hizo su propia versión de una obra que admiraba mucho. Precisamente uno de sus autores, Laurence Stallings (que también escribió la historia en la

que se basó **El gran desfile**, de King Vidor) fue guionista de algunas películas de Ford.

Walsh tuvo a su disposición a un actor con el que ya había trabajado anteriormente, Edmund Lowe, y a dos futuras estrellas que en su película ejercían por vez primera de protagonistas, Victor McLaglen y Dolores del Río. Según cuenta Walsh, McLaglen utilizaba el lenguaje que había aprendido de un sargento de los marines, gritando cosas como: "Bien, cabezas de mierda, ¿os gustaría salir de aquí, permaneciendo en el fango y con el agua hasta el culo mientras los franceses están escondidos en algún prostíbulo francés, bebiendo champán y contando a las rameras cómo están ganando la guerra? Vamos a avanzar... Los alemanes están escondidos en algún cruce de ferrocarriles. Por lo tanto, arriba y adelante". Cuando la película se estrenó obtuvo enseguida grandes recaudaciones, que aumentaron cuando alguien que leía en los labios de los actores (una costumbre cada vez más extendida en los últimos años del cine mudo) protestó por el lenguaje soez que utilizaban.

Por encima de esas anécdotas y gracias a la combinación de acción, humanidad, realismo y humor, **El precio de la gloria** se ha convertido en una de las películas fundamentales del período mudo de Walsh, y también en una de las más escasamente proyectadas y, por tanto, desconocidas.

R. A.



Arsenal

(Arsenal. Aleksandr Dovzhenko, 1929)

Arsenal. Rusia, 1929. **Director:** Aleksandr Dovzhenko. **Guión:** Aleksandr Dovzhenko. **Fotografía:** Daniil Demutski. **Música:** I. Belza.
Intérpretes: Semion Svashenko, A. Boutchna, O. Merlatti, N. Nademsky.



Argumento: El obrero Timosh vuelve del frente bélico y realiza un violento discurso en el Congreso de los Soviets ucranianos, en el que critica las directrices del poder central, llamando a la sublevación a sus compañeros de la fábrica Arsenal. Es el mes de enero de 1918 y la clase obrera ucraniana se hace fuerte en el arsenal de Kiev, violentamente atacado por las fuerzas represoras.

León Trotski escribió en uno de sus lúcidos textos sobre arte y cultura (Alianza Editorial, 1971): “Desde un punto de vista general, el hombre expresa en el arte la exigencia de armonía y de plenitud de la existencia, es decir, de los bienes más preciosos que le niega la sociedad clasista. Por ello, toda obra de arte auténtica implica una protesta contra la realidad, protesta consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista”. Estas consideraciones, redactadas en 1938 en torno al arte en general, encuentran buena parte de su razón de ser en la obra de los cineastas clásicos soviéticos, en Pudovkin y, sobre todo, en Aleksandr Dovzhenko; la obra de Eisenstein, demasiado deudora de las consignas del poder, sería más cuestionable en

este sentido; de hecho, algunos directores soviéticos de última hornada están haciendo vivo este cuestionamiento.

Y dentro de la corta pero exultante singladura de Dovzhenko, **Arsenal** (y **La tierra**) es la que mejor responde a las exigencias del arte sin contradicciones, de la plenitud artística en estado libre, de reflexión sobre la realidad (aunque sea amparándose en un hecho del pasado), de la significación revolucionaria, de la innovación estética, de la protesta pausada y meditada; de la armonía en estado puro, en pocas palabras.

Ucraniano, combatiente por la liberación de su país, agricultor, amante de la naturaleza, periodista, corresponsal de guerra, socialista convencido -aunque, para

variar, tampoco se entendió con la política de Stalin y su magna *Schors* y sufrió los encontronazos censoriles de rigor-, artista plástico en el más grande de los sentidos (la naturaleza y la pintura se funden en su obra en estado mesmerizante), teórico del montaje y narrador lírico, Dovzhenko pudo diseñar con **Arsenal**, su quinta película, un poema bello, violento y feérico sobre las luchas obreras en su Ucrania natal. El mismo bautizó su film como un canto a la clase obrera ucraniana, y llevó tal definición hasta sus últimas consecuencias.

El obrero Timosh, protagonista de excepción y estandarte del germen revolucionario sin contaminar, arenga a sus compañeros del arsenal de Kiev para que se rebelen contra el poder central. La represión no se hizo esperar. Los muros del arsenal contuvieron el ataque policial mientras en su interior se hacía materia viva una idea revolucionaria, tomaba cuerpo una conciencia nacional que Dovzhenko suscribe en cada plano, hablando también, con ello, de sí mismo y de su condición de artista libre gracias a los esfuerzos de los que estuvieron antes que él. La convicción y la implicación personal de Dovzhenko es en este sentido más importante, también más visceral, de la que puede hallarse en

las imágenes de choque del **Octubre** de Eisenstein, o **La madre** de Pudovkin. El cine de Dovzhenko es un cine visceral; surge de unas entrañas más profundas y es quizás por ello más cautivador e imborrable.

Hay tres momentos inolvidables en este canto a la clase obrera ucraniana, que hoy se conserva en versión restaurada en 1972 y con nueva partitura musical firmada por V. Ouchinikov. Un *travelling* en picado sobre la línea férrea llena de cadáveres, tan triste como fascinante. La secuencia del descarrilamiento, que se inicia con la marcha del tren en angulado contrapicado y prosigue con un furibundo montaje alternado de la máquina acelerada, el plano de detalle de un acordeón, primeros planos de los soldados, el interior de la locomotora, imágenes levemente desenfocadas de los hombres saltando en marcha, rápidos primeros planos de las mujeres asustadas en la estación, hierros retorcidos y el acordeón que se desliza trágicamente hasta el suelo. Y el momento, convulso e impactante, en el que un soldado ríe al quitarse la máscara anti-gas antes de morir asfixiado, mientras que cerca de él yace un compañero muerto con una sonrisa tétrica digna del Joker de **Batman**.

Q. C.



Sin novedad en el frente

(All Quiet on the Western Front. Lewis Milestone, 1930)

All Quiet on the Western Front. EE. UU., 1930. **Productor:** Carl Laemle. **Director:** Lewis Milestone. **Guión:** Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbot, Lewis Milestone, según la novela de Erich Maria Remarque. **Fotografía:** Arthur Edeson, Karl Freund. **Música:** David Broekman.

Intérpretes: Lew Ayres, Louis Wolheim, George "Slim" Summerville, Raymond Griffith, John Wray, Russell Gleason, William Bakewell.



Argumento: Alemania, 1914. Las arengas de un viejo maestro de escuela llevan a siete adolescentes compañeros a alistarse en el ejército. Ante el trato humillante al que les somete su instructor y las severas normas que rijen el campamento de adiestramiento, todos ven en su traslado al frente la ocasión de mostrar su heroicidad y convertirse en auténticos soldados. Pero entre las estancadas trincheras del frente francés no encontrarán más que una penosa realidad, aderezada con hambre, fatiga, dolor y muerte.

De origen ruso, Milestone comenzó en el cine en la época muda, primero como montador, luego como ayudante de dirección, más tarde como guionista. Esto marcó sin duda su trabajo como realizador, que comenzó en 1925 con **Seven Sinners**. De hecho, **Sin novedad en el frente** (1930) fue rodada tan sólo tres años después de que Alan Crosland realizase **El cantor de jazz**, la primera película sonora de la historia. Es lógico pues que la película que ahora comentamos se halle estéticamente a caballo del cine silente y el de los primeros balbuceos sonoros. Milestone enfatiza escenas, personajes, gestos. Su sobriedad en la realización hace que la película parezca en ocasiones documental, consiguiendo un excelente realismo en los movimientos

de tropas que, lejos de las grandes planificaciones de una superproducción, nos muestran al soldado arrastrándose por el barro, aplastado por el miedo y, lejos también de ser una pieza más de un gigantesco y perfecto engranaje, absolutamente solo ante su propia miseria y vulnerabilidad. Usa -¿quizás en ocasiones abusa?- de esos primeros planos de rostros gesticulantes y gestos ampulosos. Utiliza con sabiduría la banda sonora de forma que el cotidiano "ruido" de las batallas (el vuelo de los aviones, los bombardeos, los secos y espaciados disparos de los fusiles, incluso los espacios sonoros "en blanco" en pleno combate) cobra una importancia igual a la de la acción misma.

Basada en la célebre novela de Erich Maria Remarque, Milestone se muestra fiel al original. Todo gira en

tomo a dos ideas básicas: el traumatizante paso de los protagonistas de una más o menos plácida adolescencia a una madurez forzada por la más implacable realidad y el tremendo, sin paliativos, absurdo de la guerra. Para ello no ahorra en mostrar todos los horrores de esta situación límite, desde la importancia capital de un plato caliente hasta la continua amenaza de la muerte. En este sentido, el film está plagado de escenas antológicas. A destacar las veinticuatro horas que Pablo, el protagonista, ha de pasar en el embudo causado por un obús con el cuerpo agonizante de un *enemigo* francés al que ha tenido que matar por simple supervivencia; las terribles escenas en los hospitales de campaña: gritos, dolor, amputaciones, la muerte como algo cotidiano; el bombardeo en un cementerio, en el que se mezclan de una forma macabra las nuevas bajas con los cadáveres desenterrados por los obuses; el transporte, en su espalda, por parte de Paul, del compañero malherido, ignorando que en realidad transporta un cadáver. Todo este gigantesco absurdo tiene su epílogo en la muerte del propio protagonista, alcanzado por una bala enemiga cuando pretende capturar una mariposa. La mano que persigue la efímera vida del insecto cae al suelo en un primerísimo plano, ejemplo una vez más de la más pura técnica expresiva del cine mudo. El film se cierra con los rostros sobreimpresionados, cuya mirada es un duro reproche a la cámara, a



nuestras conciencias en definitiva, de los jóvenes muertos sobre un inmenso campo sembrado de tumbas. Milestone contó para la realización de **Sin novedad en el frente** con todos los medios necesarios. Se rodó en un enorme rancho al sur de Los Angeles, en el que se construyeron ocho kilómetros de cañerías para conseguir dar la sensación de barrizal necesaria. Se construyeron tres kilómetros de carreteras para que por ellas deambulara la grúa desde la que la cámara filmaría las grandes panorámicas. Trienta y cinco distintos decorados fueron construidos para parecer poco más tarde en las escenas de bombardeos. Tal alarde fue premiado por la Academia de Hollywood, que le concedió el óscar a la mejor película de aquel 1930.

J. A.



Cuatro de Infantería

(Westfront 1918. Georg Wilhelm Pabst, 1930)

Westfront 1918. Alemania, 1930. **Director:** Georg Wilhelm Pabst. **Guión:** Ladislao Vajda, Peter Martin Lampel, Arthur Strawn, basado en la novela de Ernst Johannsen "Vier von der Infanterie". **Fotografía:** Fritz Arno Wagner, Charles Métain. **Decorados:** Enrö Metzner. **Intérpretes:** Gustav Diessel, Hanna Roesrich, Hans Joachim Moebis, Claus Clausen, Fritz Kampers, Jackie Monnier, Gustav Püttjer, Else Heller, Carl Ballhans.



Argumento: La Primera Guerra Mundial toca a su fin. En la guerra de trincheras un teniente alemán y sus hombres se enfrentan a los sucesivos ataques del ejército francés. Se suceden una serie de episodios que van desde las escenas de batalla, hasta la "calma" de la vida cotidiana en las trincheras; de la dureza del frente, a la no menos dura retaguardia; de la violencia, a breves momentos para el amor y la infidelidad conyugal. De los cuatro protagonistas sólo sobrevivirá el teniente, dominado finalmente por un ataque de locura.

En el cine alemán de entreguerras, G. W. Pabst fue uno de los realizadores que más claramente se alineó con los sucesivos movimientos de realismo crítico que pretendieron, con diferentes denominaciones, mostrar la descomposición de un país salido de una implacable derrota bélica, sumido en una brutal crisis económica y, finalmente, lanzado a nuevos sueños de gloria, guerra y conquistas. Películas suyas como **La Calle sin Alegría** (1925), **Loulou** o **La Caja de Pandora** (1928) y **El Diario de una Perdida** (1929) marcan, para Freddy Buache, "el momento más alto al que llega el realismo crítico" (Freddy Buache: "Le cinéma allemand. 1918-1933". Ed. FOMA-5 Continents. Renens, Suiza, 1984). En los primeros años treinta se realizan en Alemania una serie de films que pretenden, de una forma más o menos

clara, alertar de las posibles -nefastas- consecuencias del ascenso de la ideología nazi al poder. Junto a títulos como **M. el Vampiro de Düsseldorf** (1931) y **El testamento del Doctor Mabuse** (1932), ambas de Fritz Lang, o **Kühle Wampe** (1932), de Slatan Dúrow y Bertold Brecht, en esos años Pabst realiza tres películas que, de una forma u otra, se pueden contemplar en ese contexto: **Westfront 1918** (1930), **La Tragedia de una Mina** o **Carbón** (1931) y **La Opera de Tres Peniques** (1931).

Basada en la novela "Vier von der Infanterie", de Ernst Johannsen, en **Cuatro de Infantería (Westfront 1918)**, Pabst nos sitúa en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, que él no llegó a vivir personalmente, al ser detenido en Francia en 1914 cuando regresaba de

Estados Unidos, por su condición de alemán. Primera de sus realizaciones sonoras, ésta le abre posibilidades, al poderse apoyar, como elemento dramático, en la galería de ruidos que la guerra lleva consigo: el silbido de las bombas y sus posteriores estruendos, los secos disparos aislados, el tableteo de las ametralladoras, los gritos de dolor o ánimo, el sordo rumor del avance de la infantería. El elemento sonoro es utilizado para apuntalar el sentido de unas imágenes que se recrean en la sordidez de las trincheras, la aridez inhóspita de la tierra de nadie entre ambos frentes, la desesperación de los hospitales de campaña o la penuria de la retaguardia. Esta última es, a su vez, fiel reflejo de la Alemania de entreguerras, con sus interminables colas ante las carnicerías, que servirán de prólogo a la presentación de la infidelidad de la esposa de Karl, uno de los protagonistas, una infidelidad movida por una de las más primarias necesidades humanas: satisfacer el hambre. El pacifismo de Pabst tiene fuertes concomitancias con el que Milestone desarrolla en **Sin novedad en el frente** (ambas películas fueron producidas en el mismo año y su estreno fue casi paralelo), incidiendo en un rechazo visceral de la guerra, vista como un monstruoso absurdo, en el que no se analiza ningún tipo de causas. De hecho, esta falta de análisis le acarrió, como señala Román Gubern en otro artículo de esta misma revista, la crítica del Partido



Comunista francés, “acusándola de que no explicitaba las razones económicas y políticas de la guerra”. Pabst se remite a un punto de vista más humano que político, dejando incluso un hueco para las escenas amorosas del soldado-estudiante con una joven francesa, durante una misión para la que se ha ofrecido como voluntario, haciendo así una llamada a la reconciliación de dos pueblos en principio enemigos. Reconciliación que vuelve a explicitarse en la escena del hospital en la que las manos de dos soldados, francés y alemán, se buscan en su agonía. Hay algo por encima de los individuos concretos que los enfrenta de forma absurda e irracional. Finalmente, sólo habrá lugar, en el desenlace, para la muerte o la locura de los cuatro protagonistas de la película.

J. A.



El triunfo de la voluntad

(Triumph Des Willens. Leni Riefenstahl, 1935)

Triumph Des Willens. Alemania, 1935. **Producción:** Leni Riefenstahl. **Directora:** Leni Riefenstahl. **Montaje:** Leni Riefenstahl. **Rótulos:** Walter Ruttmann. **Fotografía:** Sepp Allgeier. **Música:** Herbert Windt. **Sonido:** Siegfried Schulz.



Argumento: Este extenso documental es, en principio, la crónica en imágenes de la Convención que el Partido Nazi celebró en Núremberg en 1934. Todo un montaje escenográfico destinado a recoger discursos y aclamaciones, desfiles y evoluciones coreográficas, cánticos y fuegos artificiales. Todo ello con un rostro y una voz unificadores, el rostro y la voz desafiante y firme del Führer, Adolf Hitler.

Desde su ascenso al poder, tanto los fascistas en Italia como los nazis en Alemania comprendieron que el cine era, podía ser, un arma esencial de propaganda. El propio Hitler y su fiel Goebbels, el gran propagandista, eran “notables” cinéfilos y enseguida decidieron que todos los recursos de la pujante industria cinematográfica alemana debían de estar férreamente controlados por el partido. Goebbels ejerció su control desde la *Reichsfilmkammer*, en Alemania, a las órdenes del Ministerio de Propaganda. Paralelamente mantenía el control financiero de la todopoderosa productora UFA, mediante su presidente Alfred Hugenberg, para, más tarde, alinear también a la productora Tobis con el cine nazi. En 1933 se decretaba que sólo los miembros de la citada *Reichsfilmkammer* podían realizar films en Alemania.

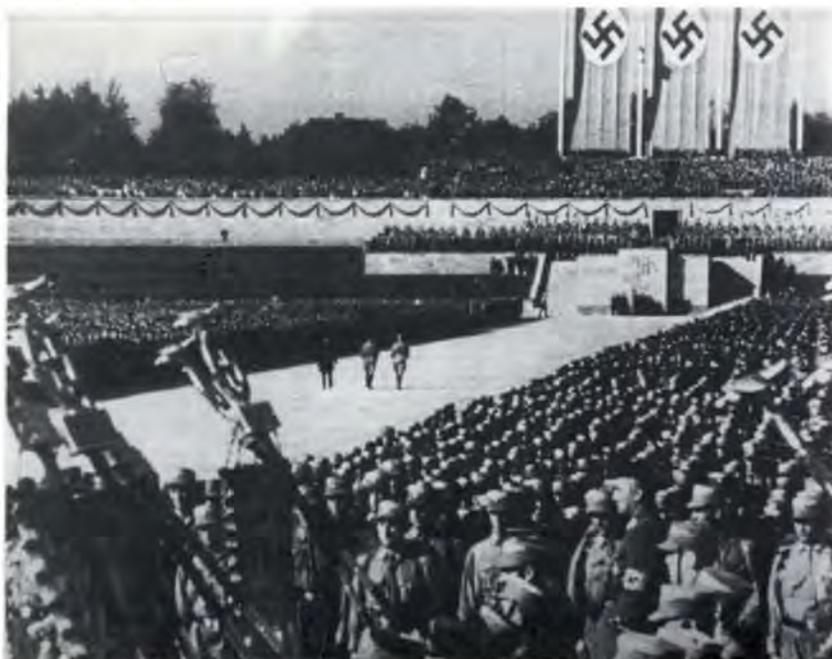
En 1936 se prohibía trabajar en el cine a los judíos, se vetaba toda crítica al cine nazi (el propio Goebbels organizaba “*clagues*” para sus films de propaganda e imponía críticas laudatorias) y se establecía una férrea censura cinematográfica. Así nacía un cine que exaltaba el heroísmo y el sacrificio, la disciplina y los valores castrenses, el culto al Führer, a la raza aria y a la gran patria alemana. Lugar importante en este esquema habrían de tener los noticiarios que, como por otro lado ocurría en el resto de las cinematografías del mundo, se exhibían en todas las pantallas e incluso se exportaban al extranjero. Así, la UFA organizó el suyo, “*Deutsche Wochemschau*”, al tiempo que desde la Tobis se hacía lo propio con “*Deutsche Tonwoche*”.

Todo esto creó un éxodo inmediato de cineastas, la

mayoría de los cuales enfilaron hacia Hollywood: William Dieterle, Douglas Sirk, Billy Wilder, Fred Zinneman, Robert Siodmak, Fritz Lang... Este último lo hizo tras recibir de Goebbels el ofrecimiento de ponerse al frente de la cinematografía alemana. Su film **Los Nibelungos** (1924) representaba para los nazis el que debía de ser punto de partida de su nuevo cinema. De entre los cineastas que decidieron colaborar con el nuevo régimen destacaron inmediatamente Luis Trenker, autor de **Der Rebell** (1932) y **Hitlerjunge Quex** (1933) y Leni Riefenstahl.

Leni Riefenstahl había realizado estudios de teatro y ballet (llegó a ser bailarina) y a los veintitrés años debutó en el cine con la película "de montaña" (curioso subgénero muy del gusto de los nazis) de Arnol Fanck **La Montaña Sagrada** (1926). Debutó como realizadora en 1931 con **La Luz Azul**, película del citado género que también produjo y protagonizó. La directora conoció a Hitler al año siguiente y éste le encargó la realización de **Der Sieg des Glaubens** (1933), claro antecedente de **El Triunfo de la Voluntad**.

El Triunfo de la Voluntad (1934) fue planificada paralelamente a la preparación de la Convención del Partido Nazi en Nüremberg. Para su realización contó con todos los medios necesarios: fueron utilizadas treinta cámaras y en su elaboración participaron unas ciento veinte personas (1). Procurando evitar que la fuerza del documento recayese en la palabra, Riefenstahl ahorra el diálogo en lo posible e incide en la fuerza de las imágenes, buscando la respuesta emocional del público. La clave de su espectacular éxito está en un perfecto montaje, inspirado en el cine soviético (Goebbels pensaba que era éste el cine a imitar, mucho más propicio para enardecer a las masas que el occidental) (2), superpoblado de grandes panorámicas, primeros planos intercalados y audaces *travellings*. Este "manejo polifónico" (1) consigue vincular al espectador, a intervalos individualizado en los citados primeros planos dentro de las grandes escenas de masas, con toda una parafernalia, cargada de efectos de todo tipo, que consigue una perfecta unidad entre la carismática figura del Führer, las S. A. (su servicio personal), las S. S., las Juventudes Hitlerianas, el ejército y el pueblo mismo alemán. Los momentos álgidos de este documental (llegada de Hitler entre nubes, sus inflamados discursos, los interminables desfiles presididos por un Führer que se mantiene de pie durante horas pasando revista desde su coche...), dejan poco respiro. El aturdimiento es constante y el resultado no podía ser otro que la más incendiaria de las proclamas.



El indudable talento de Leni Riefenstahl volverá a ponerse de manifiesto en **Olympia** (1936), la espléndida y tendenciosa crónica de los Juegos Olímpicos de Berlín. Por supuesto, tras la Segunda Guerra Mundial no volvió a tener oportunidad de colocarse tras la cámara.

J. A.

NOTAS

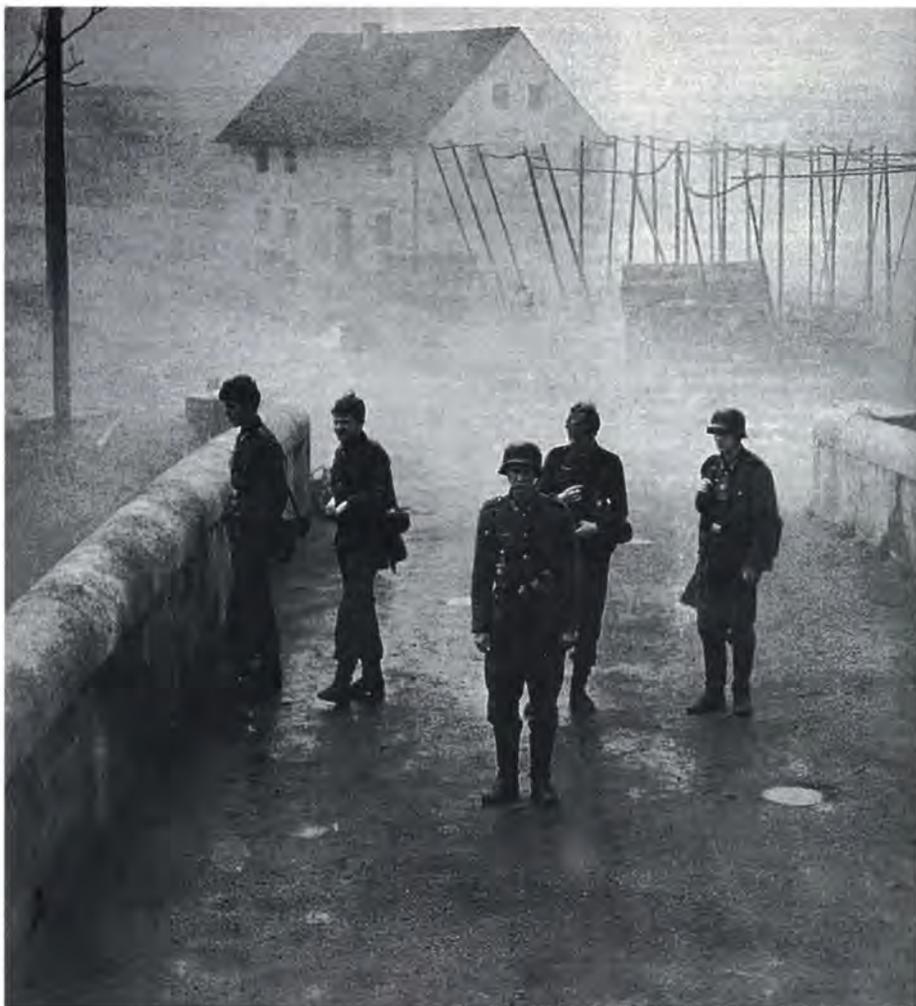
(1) Siegfried KRACAUER: "De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán". Ed. Paidós. Barcelona, 1985.

(2) Una de las películas preferidas de Goebbels era **El Acorazado Potemkin** (S. M. Eisenstein, 1925).

Los asesinos están entre nosotros

(Die Mörder sind unter uns. Wolfgang Staudte, 1946)

Die Mörder sind unter uns. Alemania, 1946. **Director:** Wolfgang Staudte. **Guión:** Wolfgang Staudte. **Fotografía:** Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann. **Decorados:** Hunte y Bruno Monden Uhlich. **Música:** Ernst Roters. **Montaje:** Hans Heinrich. **Intérpretes:** Hildegard Knef, Elly Burgmer, Arno Paulsen, Erna Sellmer, Hilde Adulphi.



Argumento: Mertens, un cirujano que fue desmovilizado durante la Segunda Guerra Mundial, se refugia en el alcohol para tratar de olvidar los horrores de la guerra. De repente, encuentra al capitán Brückner, quien mandaba su compañía la trágica noche de Navidad en la dicho capitán ordenó fusilar a todos los habitantes de un pequeño pueblo de Colonia, incluidos mujeres y niños. Mertens está obsesionado con la idea de matarle, pero Susan, la mujer que está enamorada de él y que pasó un tiempo deportada, intenta evitarlo.

Sería injusto que **Los asesinos están entre nosotros** pasase a la historia sólo por ser la primera película alemana realizada después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Si una película consigue ser *sobrecogedora* no sólo por el tema que está contando, sino por la forma en la que lo hace, sin recurrir a efectismos ni trucos baratos, creo que se puede decir que es una *buena* película.

Esta coproducción entre las dos Alemanias (cuando existían) fue rodada en 1946, sobre el escenario de un Berlín en ruinas -las ruinas provocadas por los bombardeos aliados-, fantasmagórico, donde la vida humana parecía

más una sorpresa que una realidad habitual. El alemán oriental Wolfgang Staudte fue el encargado de poner en imágenes esta historia de persecuciones y de huidas. Staudte tenía tras de sí ya una larga experiencia en el mundo del teatro, en el que había trabajado con directores de la categoría de Max Reinhardt y Erwin Piscator. Del teatro dio el salto al mundo del cine, primero como actor, llegando a intervenir en películas tan importantes como **El ángel azul** (Josef von Sternberg, 1930). A las órdenes de Lupu Pick trabajó en **Gessenhauert** (1931), y a las de Karl Ritter en **Por el mérito** (1938).

No es hasta 1943 cuando filma su primera película,

de curioso y sonoro título: **Akrobat schö-ö-n**, un homenaje a la gente del circo, y muy especialmente al payaso Charlie Rivel. Otras películas destacadas de su desconocida filmografía son **Rotación** (1949), en la que se retratan 20 años de la historia reciente alemana (el período comprendido entre 1925 y 1945) a través de la vida de un obrero tipógrafo, y **Para el rey de Prusia** (1951), film basado en un relato de Heinrich Mann y que narra la historia de un hombre sin demasiadas luces, obsesionado por la parafernalia militar, que se une a un absurdo grupo de duelistas, los *Nuevos Teutones*, y que termina dedicando su vida al engrandecimiento del Kaiser. Como se ve, un tema recurrente dentro del cine alemán y dentro de la propia filmografía de Staudte.

Del resto de su actividad cinematográfica merecen ser destacados dos aspectos: el comienzo en 1955 del rodaje de **Madre Coraje**, de Bertolt Brecht, con Simone Signoret, rodaje que terminó abandonando por fuertes desavenencias con el autor, y la fundación, en la R. F. A., de la productora *Freye Film*, junto con H. Brown y H. Käutner. Wolfgang Staudte moriría en 1984, totalmente olvidado por el mundo del cine.

Los asesinos están entre nosotros es, como ya se ha indicado, una película de persecuciones y huidas. El médico que *persigue* al capitán nazi, *el que huye*, es a su vez *perseguido* por el terrible recuerdo de aquella noche de Navidad, porque tampoco ninguno de los que no quisieron participar en el fusilamiento lo intentó evitar (“¿Somos todos culpables?”, la sempiterna pregunta que aún se hacen muchos alemanes, que todavía *purgan* sus culpas y las de sus progenitores yendo a los *kibutz* judíos), y *huyendo* él mismo hacia el refugio del alcohol. El simbolismo, siempre presente a lo largo de toda la película, es común a muchos cineastas y artistas alemanes, más marcados por su historia de lo que a ellos mismos les gustaría reconocer.

Aun siendo Staudte de la parte oriental de Alemania, las influencias que refleja están mucho más lejos de los maestros soviéticos que de las figuras del llamado expresionismo alemán. Toda la película, realista en fondo y forma, está recorrida por un halo onírico, que viene dado fundamentalmente por los decorados, ese Berlín en ruinas, de aspecto fantasmagórico, donde las rupturas de ángulos tan propias de los decoradores expresionistas

esta vez están hechas a base de bombas. Suciedad, morbidez, enfermedad, todo es oscuro. Son oscuros los *flash-back* que nos trasladan a aquella noche de Navidad en aquel pueblecito de Colonia; oscura es la sumisión de Mertens al alcohol donde pretende encontrar el olvido; oscura la celebración del capitán nazi Brückner de la Navidad con su familia; oscura la pistola que apunta pero no dispara... Lo único que, pretendidamente, no es oscuro es el personaje de Susan, la novia de Mertens, que intenta huir también de su pasado de deportada, y salvar en su huida a Mertens. Engañoso recubrimiento humanista: no hay *happy end* posible, porque el callejón por el que huyen es un callejón sin salida. La sonrisa de Susan no puede nunca con las sombras que se mueven entre las ruinas de Berlín: la esperanza es falsa. Y nada mejor que la estética expresionista, llena de rupturas, de sombras que devoran la luz, de planos encerrados en sí mismos, ahogados, de personajes afilados, en los que sólo cabe el dolor, para dar cuerpo a esta sobrecogedora historia de muerte y de huidas a ninguna parte.

Tx. M.



Tiempo de amar, tiempo de morir

(A Time to Love and a Time to Die. Douglas Sirk, 1958)

A Time to Love and a Time to Die. EE. UU., 1957. **Producción:** Robert Arthur, para Universal International. **Director:** Douglas Sirk. **Guión:** Orin Jannings, según la novela de Erich Maria Remarque. **Fotografía:** Russell Metty. **Música:** Miklos Rozsa. **Intérpretes:** John Gavin, Lilo Pulver, Jock Mahoney, Don de Fore, Keenan Wynn, Erich Maria Remarque, Dieter Borsche, Barbara Rutting, Thayer David, Klaus Kinski, Jim Hutton.



Argumento: Un soldado alemán, Ernst Graeber, vuelve a su ciudad con tres semanas de permiso, tras haber estado combatiendo en el frente ruso. Al llegar, encuentra su casa derruida y sus padres han desaparecido. Durante ese período tratará de vivir al margen del horror de la guerra, enamorado de Elizabeth Kruse, hija de un médico apresado por la Gestapo, huyendo de la fatalidad.

Al final de su carrera como director cinematográfico, Douglas Sirk hizo tres obras maestras: **Angeles sin brillo** (1957), **Tiempo de amar, tiempo de morir** (1957), e **Imitación a la vida** (1958), melodramas de una intensidad, hondura y lirismo fuera de lo común que, junto a **Escrito sobre el viento** (1956), constituyen la culminación de su trabajo y una de las parcelas más destacadas del género.

Sirk daba una especial importancia a los títulos. Los consideraba como un preludio importante de la historia que cuentan, una primera exposición que debe contener todo el espíritu de la película, definiéndola y abriendo el apetito del espectador. **Tiempo de amar, tiempo de morir** es un título ejemplar en ese sentido: contiene la contraposición de las realidades que dominan la película, la felicidad del amor y el horror de la muerte/guerra; despierta el halo melancólico, poético y fatalista que Sirk imprimió a su realización; augura la lucha titánica por

sobreponerse a las circunstancias que le esperan a la pareja protagonista, tratando de no ver las ruinas de la guerra y vivir sólo para el amor.

Porque **Tiempo de amar, tiempo de morir** es la constante huida de Ernst y Elizabeth de las ruinas en las que les ha tocado dar rienda suelta a su amor, con un sentimiento positivo e ingenuo, enfrentado al destino, para hacer oídos sordos a los bombazos y vivir el permiso del soldado como si de toda una vida se tratase. La difícil intimidad de la habitación en la que ella vive, los momentos de evasión en el interior del hotel que los nazis conservan con todos sus lujos gastronómicos, el gesto resignado de Ernst cerrando la cortina de la habitación que les cede una buena señora, renunciando a protegerse en el refugio, son los círculos de felicidad, cada vez más pequeños, cada vez más angustiosos, que Sirk traza con mesura y contención.

Basada en la novela de Erich Maria Remarque (que

tiene un papel en la película, el profesor Pohlmann, al que Ernst pide consejo), **Tiempo de amar, tiempo de morir** no se apoya tanto en la voluntad de elaborar un alegato contra la guerra como el original, al parecer de abierto sentimiento pacifista. Los cuestionamientos de los soldados sobre la estupidez de la situación quedan suficientemente patentes en las espléndidas primeras escenas, las que se desarrollan antes de que Ernst obtenga su permiso. Los diferentes sentimientos de los soldados ante el destino que merecen unos rusos prisioneros, el comentario de Ernst, que no sabe cómo se llama la ciudad por la que han pasado numerosas veces, el brumoso y frío escenario magníficamente fotografiado en Cinemascope por Russell Metty, colaborador habitual de Sirk, y las miradas y comentarios



del atormentado personaje de Jim Hutton (padre de Timothy Hutton, con quien tiene un extraordinario parecido, que borda su pequeño pero decisivo papel) lo dicen todo, en unos pocos minutos, sobre el horror y el absurdo de la guerra. La sublimación posterior del amor dejará a la guerra como telón de fondo, terrible y determinante, pero en segundo plano. Sirk simboliza esa necesidad de sobreponer el amor a la muerte en la primavera que hace florecer unas lilas en un árbol medio seco. Pero, sin asomo de ingenuidad, va metiendo cuñas suavemente desgarradoras: con el humor del soldado que quiere que su mujer sea gorda, como antes de esa guerra que hace que ya nada vuelva a ser igual; con la desesperación de Ernst diciéndole al profesor que por dentro está gritando, aunque él no le oiga.

En el modelo de sutileza y perfectamente dosificada emoción que es toda la película, destacan por su impacto visual dos bellísimos momentos del tramo final: aquel en que Elizabeth ve desde el interior de la estación cómo se va su esposo, con la cámara encuadrando el marco de una ventana en forma de cruz, fundido con otra cruz coronada por un casco en el campo de batalla; y el desenlace, en el que una mano, una carta y un río se convierten en manos del maestro Sirk en un torrente de emociones, esas que sugería el título **Tiempo de amar, tiempo de morir**.

R. A.



El arpa birmana

(*Biruma no Tate Goto*. Kon Ichikawa, 1985)

Biruma no Tate Goto. Japón, 1985. **Director:** Kon Ichikawa. **Argumento:** Michio Takeyama. **Guión:** Nattoh Wada. **Fotografía:** Setsuo Kobayashi. **Música:** Naozumi Yamamoto. **Intérpretes:** Kohji Ishizaka, Kiichi Nakai, Takuzo Kawatani, Atsushi Watanabe, Nenji Kobashi, Hirokazu Inohue.



Argumento: Mizushima es un explorador del ejército japonés que toca el arpa para avisar a sus compañeros cuando van a ser atacados por el enemigo. Cuando es enviado a convencer a una compañía de que se rinda, el ejército británico ataca por sorpresa, resultando muertos todos los soldados excepto Mizushima, que se internará en un proceso místico, dando la espalda a la guerra.

El arpa birmana es un perfecto ejemplo de cine pacifista en el que el mensaje no queda diluido en un balde de inocencia y buenas intenciones, a pesar de estar construido a partir de una actitud extrema, en la que los planteamientos radicales no están expresados por la vía del análisis ideológico o la fuerza de situaciones impactantes, sino por medio de la austeridad y el lirismo expresados con todo el grado de convencimiento necesario como para llegar a la conciencia del espectador.

La historia de Mizushima, ese soldado horrorizado por la guerra que le ha separado de sus compañeros, ese

combatiente que desde el comienzo tiene como arma un arpa con balas poco dañinas pero efectivas, pertenece a una novela básica en la literatura japonesa de este siglo. Debió hacer mella en el corazón de Kon Ichikawa, que no sólo decidió trasladarla a la pantalla en 1956, sino que volvió sobre ella veintinueve años más tarde, con la obsesiva necesidad de hacer una adaptación lo más perfecta posible. A pesar de que el primer intento ya fue suficientemente redondo. Rodada en blanco y negro, la primera versión de **El arpa birmana** fue la llave para Ichikawa hacia Occidente, que apenas había conocido

su trabajo anterior, y un giro importante en su carrera, desde las primeras comedias en las que suavemente ridiculizaba la vida cotidiana japonesa, a la seria y cálida voluntad antibelicista de **El arpa birmana**, premiada en el Festival de Venecia y aclamada por todo el mundo.

Pero Ichikawa, con la experiencia de cuarenta años de cine, quiso volver sobre la historia con nuevas técnicas: *“En la primera versión no pudimos obtener la calidad de color que queríamos, por lo tanto la hicimos en blanco y negro. Estuvimos rodando en exteriores sólo una semana”*. Y los cambios operados en la segunda versión, ya en color, se refieren más bien a un punto de vista técnico, pues Ichikawa siguió paso a paso las directrices de su anterior trabajo.

El arpa birmana es la aceptación de una derrota, la de Japón en la Segunda Guerra Mundial, pero sobreponiéndole una victoria más importante, la del individuo que extrae poder de sus convicciones, y es capaz de enfrentarse, o más bien darse la vuelta, ante la colectividad enloquecida, irracional. Mizushima aprecia a sus compañeros, valora el sentido de la amistad que les une y se siente tentado de unirse a su inconsciente búsqueda de la gloria a través de la guerra y el servicio a su país. Pero su misión es enterrar a los muertos que se encuentra en el camino, acabar con los restos del horror de la guerra, y sepultar definitivamente la violencia inútil.

Ichikawa tomó la nueva versión como una advertencia hacia las nuevas generaciones de japoneses que viven en un país próspero y no han conocido directamente la guerra, para que no olviden que nunca hay una justificación para ella, y que la conciencia individual es el mejor modo de evitarla. El rodaje se realizó en Thailandia, con una esmerada utilización de los exteriores naturales y los templos budistas, y una serie de canciones emotivas, que llegan a su punto culminante en el momento en que el protagonista se despide de sus compañeros, al otro lado de las alambradas.

R. A.



Los chicos de la guerra

(Los chicos de la guerra. Bebe Kamín, 1984)

Los chicos de la guerra. Argentina, 1984. **Director:** Bebe Kamín. **Argumento:** Daniel Kon. **Guión:** Daniel Kon, Bebe Kamín. **Fotografía:** Vito Blanc. **Música:** Luis María Serra. **Intérpretes:** Héctor Alterio, Carlos Carella, Ulises Dumont, Marta González, Tina Serrano.



Argumento: Santiago, Pablo y Fabián, los tres protagonistas centrales del filme, nacen en 1962. Ingresan en la escuela primaria en 1968; alguno de ellos llegará al colegio secundario en 1976. Crecen y se forman en una sociedad autoritaria, falsamente moralista, vertical, que no sólo no tiene mucho para ofrecerles sino que, además, los reprime y frustra en sus potencialidades. Esta historia de mutilaciones converge dramáticamente en las Malvinas, cuando los tres muchachos se transforman en protagonistas directos de la guerra.

La situación casi siempre convulsa de la Argentina ha marcado profundamente su cinematografía. Los tiempos del silencio impuesto por las descarnadas -y descarnadoras- diversas dictaduras militares que han sojuzgado al país, donde la única queja que se podía oír era el lamento triste del tango, han ido dejando paso a los gritos desgarrados del dolor por los desaparecidos, por los asesinados, por los exiliados (de fuera y de dentro), por la injusticia. Y el cine también gritó.

De cualquier forma, el grito de los cineastas argentinos no ha sido un grito estentóreo, sino que la rabia ha estado modulada, a veces por la ironía (caso Ayala, por ejemplo), otras por la desesperanza, otras por la esperanza... De todas maneras, sí hay un elemento común que une a casi todas estas producciones, hijas del dolor y de la injusticia, y es la *sinceridad* con que están contadas. No hay artificio, ni en la extrema dureza de las imágenes de **La noche de los lápices** (Héctor Olivera, 1986), ni en las a veces ingenuas de **Los chicos de la guerra**, ni siquiera en la teatralidad del ambiente pari-

sino de **Tangos. El exilio de Gardel** (Fernando E. Solanas, 1985). Todo lo que aparece en la pantalla no es sólo verdad, sino que, además, se nota que quien lo está contando *se lo cree* realmente.

La dictadura, pues, ha marcado sensiblemente el desarrollo de la cinematografía argentina (aunque bien cabría preguntarse aquí si dicha dictadura es ya materia para el recuerdo, mientras se promulga un "Ley de Punto Final", mientras Seineldín y sus "Caras pintadas" siguen en libertad, mientras *la historia oficial* sigue siendo trágicamente *la historia real*, mientras un director de cine -"Pino" Solanas- es ametrallado en las piernas, por resultar demasiado incómodo para los estamentos del poder, como cuenta el propio director de **Los chicos de la guerra**, Bebe Kamín, en otras páginas de esta revista...). Y, después de los horrores cometidos durante el mandato de los tristemente recordados Videla, Galtieri, Viola y demás, los sangrientos militares argentinos no podían despedirse sino con el uniforme de gala; para ello, nada mejor que, en nombre

de una reivindicación geográfica y nacional más o menos justa, montarse una guerra que recuperara *el espíritu nacional* frente al *invasor extranjero*. La Guerra de las Malvinas (1982), un triste ejemplo de la barbarie militar.

La Guerra de las Malvinas (o *The Falklands War*, según el punto de vista desde el que se mire) no podía sino dejar también su huella en el siempre atento y vivo cine argentino y, directa o indirectamente, es el tema de varias películas, de las que hasta aquí nos han llegado como más que apreciable ejemplo, dos: la excelente **La deuda interna** (Miguel Pereira, 1987), dura y seca como la tierra puneña de la que proviene el protagonista, y la no menos



espléndida **Los chicos de la guerra**, dirigida por Bebe Kamín en 1984 y que nos ocupa en estos momentos.

Los chicos de la guerra se rodó en un momento muy conflictivo para la sociedad argentina. Con el fin del conflicto bélico todavía cercano, con el poder teóricamente en manos de los civiles pero, *de facto*, en las de los militares, Bebe Kamín se lanzó a la aventura de rodar esta película de y contra la guerra. Obviamente, los obstáculos no fueron pocos; incluso, **Los chicos de la guerra** tiene el "honor" de ser una de las pocas películas dentro de la historia del cine que ha provocado la promulgación de una ley. En efecto, cuando Kamín se dirigió al Ministerio de Defensa (o su equivalente argentino) solicitando armas para el rodaje de la película, todo fueron largas y excusas, hasta que al final el Parlamento aprobó una ley por la que, en un determinado plazo de tiempo, se prohibía la utilización de material militar para otros usos. A la espera de que este plazo se agotase, Kamín siguió con el rodaje de las escenas que no pertenecían a la parte de la guerra, cuando un buen día accedió al visionado de una coproducción argentino-americana en la que aparecían soldados... ¡con fusiles del ejército argentino! Ante la reclamación de Kamín, el ejército argentino no tuvo más remedio que ceder y, en un alarde de generosidad, prestó ¡seis! fusiles, para cuya entrega, eso sí, desplazó a varios camiones cargados de soldados bien armados.

Anécdotas (significativas) aparte, **Los chicos de la guerra** es una película ingenua y cruel a la vez. Tiene un cierto punto de contacto con otra película posterior a ella, la producción de Héctor Olivera **La noche de los lápices** (1986). Ambas tienen una estructuración similar: una primera parte donde se retrata la vida cotidiana de unos adolescentes, más o menos despreocupados y ajenos a la tragedia que envuelve al país y que luego los devorará, para pasar después a mostrarnos la eclosión de la tragedia, en un caso la detención, tortura y asesinato de los jóvenes estudiantes (**La noche de los lápices**) y en el otro, el estallido de la guerra (**Los chicos de la guerra**).

La alegría y la vida son protagonistas de la primera parte del film, rozando a veces con una ingenuidad que, lejos de resultar ñoña o sensiblera, destila la suficiente sinceridad como para hacerla *creíble* (véase, por ejemplo, la escena del descubrimiento del sexo por uno de los protagonistas). Cuando estalla la guerra, tras el entusiasmo inicial del pueblo argentino por la recuperación de la soberanía sobre las Malvinas, aparece el verdadero rostro de la guerra,



no con cadáveres despanzurcados "estilo Peckinpah", sino como algo sombrío y angustioso. Prácticamente todas las escenas de guerra están rodadas a la noche, sin grandes explosiones ni ataques aéreos. No hay "*hundimientos del Belgrano*"; hay sólo el miedo de los soldados en las trincheras, la esperanza que les llega a través de los mensajes radiofónicos desde sus pueblos, y las ganas de que aquel horror termine ya.

Pero el horror, por desgracia, no ha acabado todavía para los argentinos.

Tx. M.

Hotel Terminus

(Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. Marcel Ophüls, 1987)

Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. EE. UU., 1987-88. **Producción:** Marcel Ophüls, para Memory Pictures. **Director:** Marcel Ophüls. **Guión:** Marcel Ophüls. **Fotografía:** Reuben Aaronson, Pierre Boffety, Daniel Chabert, Michael Davis, Paul Gonon, Lionel Legros, Wilhelm Rosing. **Montaje:** Albert Jurgenson, Cathrine Zins. **Narración:** Jeanne Moreau.



Argumento: Documental a base de entrevistas y materiales de archivo sobre Klaus Barbie, un oficial de la Gestapo que se hizo tristemente famoso por la represión que ejerció en la ciudad de Lyon durante la ocupación. La película trata este hecho concreto y explora en el itinerario posterior de Barbie, como agente al servicio de los norteamericanos y refugiado de honor en tierras de Bolivia.

Marcel Ophüls, hijo de ese cineasta pleno que hizo escribir a Joan Fontaine la *carta de una desconocida*, convirtió a James Mason y Joan Bennett en inquebrantables *almas desnudas*, otorgó trágica vida fílmica al Schnitzler de *La ronde* y concibió imágenes sensoriales de Maupassant con *Le plaisir*, se empapó de la magia del cinematógrafo compartiendo experiencias vitales con su padre Max y charlas interminables con su buen amigo François Truffaut. Pero, a diferencia de estos dos narradores natos, poetas, galantes, románticos y desesperados, Ophüls hijo se inclinó de forma voraz por el cine documental, ese que, transitado con vehemencia y grandeza por gente tan diversa como Flaherty, Ivens, Stork, Bergman, Malle y Kramer, sigue sin encontrar la respuesta y la estima que sin duda merece.

Ophüls optó por esa dirección. Hoy sigue siendo más conocido como hijo de su padre que como cineasta. Eso no le impide seguir adelante, aunque mirando su propia peripecia con irónico desencanto: *“Siempre he compartido los prejuicios de mi padre y de mi amigo Truffaut en cuanto al relativo valor del cine documen-*

tal en comparación a otro -jun cine grande!-, y comparto su punto de vista acerca de la relación entre la vitalidad artística de un cineasta y el número de películas que logra hacer. En este sentido, no tengo ningún motivo de alegría, ya que el Larousse de la cinematografía termina su historial sobre mí con una nota de desencanto: ‘Sigue trabajando en el ingrato camino de los reportajes televisivos’”, escribió el cineasta en mayo de 1988 para el dossier de prensa de su film **Hotel Terminus**, texto que tituló *“Carta a un amigo, que resulta ser agente de prensa”*.

Tarea ingrata, quizás, pero necesaria. Las cuatro horas y media de **Hotel Terminus, la vida y época de Klaus Barbie**, que pesan menos que el plomo y entran con la fuerza de un volcán en erupción, sintetizan la supuesta grandeza y el justo ocaso del Tercer Reich a partir del seguimiento emocional, vía entrevistas y repaso exhaustivo de los materiales de archivo, del rastro de uno de sus más sanguinarios episodios.

Klaus Barbie, el *“Carnicero de Lyon”*, operó en el hotel Terminus de esta ciudad durante la ocupación

alemana, constituyendo allí su cuartel general y mesa de operaciones. Pero Ophüls no se limita a aportar más -¿cuántas van ya?- pruebas sobre el genocidio nazi, sino que le sigue la pista a Barbie después de finalizada la contienda mundial, entra a saco en su vida, le encuentra militando en el servicio de inteligencia norteamericano en plena historia anti-comunista, exilado después en el Vaticano y refugiado con otros de su triste estirpe en Bolivia y Perú.

La película se divide en tres bloques más o menos diferenciados. En el primero, el más compacto y objetivo, Ophüls habla con sus entrevistados y clarifica posturas y situaciones hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En el segundo, el más manipulador, se centra en el oscuro período de Barbie como agente americano: el cineasta agradece a sus entrevistados buscando su punto débil, riéndose de ellos y de sus mentiras (por ejemplo, el agente alemán del CIC americano, que casi termina despertando compasión, o el guardaespaldas y amigo boliviano de Barbie), y en algunos casos esto se rebela contra la entereza analítica del discurso de Ophüls. En el tercero, finalmente, recupera el pulso inicial aunque incluye partes suprimibles que no aportan nada (la cena en el restaurante) y concluye con la captura del verdugo nazi tras la caída de la dictadura boliviana.

Hotel Terminus incluye entrevistas a un centenar de personas. Entre ellos, vecinos de Lyon, supervivientes de Auschwitz, miembros de la Resistencia, agentes de la Gestapo, espías norteamericanos, vecinos de Barbie en tierras bolivianas, cineastas, periodistas, abo-

gados, historiadores, policías, políticos, alcaides carcelarios, novelistas, gente anónima y gente conocida (Bertrand Tavernier, Gunter Grass, Claude Lanzman, Jean-Marie Le Pen). Todos víctimas de la barbarie o verdugos sin capucha, intelectuales reflexivos o nazis enmascarados, luchadores natos o espías patéticos en su desconcerto ante la Historia, ofrecen su visión de los acontecimientos. Las mejores aportaciones, las más lúcidas, las más creíbles, las que dejan la piel de gallina y un nudo en la garganta, no proceden de los numerosos personajes que reflexionan a favor o en contra del "Caso Barbie", sino de los que lanzan su verdad a bocajarro ante el objetivo de la cámara cuestionando la verdad y la mentira: un carcelero que conoció a Barbie durante ocho días, no duda en expresar sus dudas ante el hecho de que durante cuarenta años el gobierno francés no se haya interesado en atrapar al criminal, y apostilla: "todo gobierno tiene unos servicios de inteligencia capaces de matar a quien sea y donde sea".

Hotel Terminus pone en la picota a la Historia, vapuleando el nazismo e indagando en el comportamiento de uno de sus baluartes. Una imagen y una frase sintetizan su poder de evocación: "Me olvidé de crecer en Auschwitz", dice tristemente una de las pocas mujeres que sobrevivieron al campo de concentración. Marcel Ophüls, judío alemán nacido doce años antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, sigue ordenando su propia memoria.

Q. C.

