

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Retrato de grupo frente a la guerra

Autor/es:  
Aldarondo, Ricardo

Citar como:  
Aldarondo, R. (1993). Retrato de grupo frente a la guerra. Nosferatu. Revista de cine. (12):18-25.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40857>

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:



Casco de acero  
(The Steel Helmet,  
1951)



# Retrato de grupo frente a la guerra

Ricardo Aldarondo

**U**n casco con un agujero de bala reposa en el suelo. Con violentos golpes de música van apareciendo los títulos de crédito. Al terminar los títulos, el casco se levanta. Bajo él unos ojos miedosos miran a su alrededor. El soldado que hay debajo del casco comienza a arrastrarse por el polvoriento suelo, dejando atrás los cadáveres de sus compañeros. En los minutos siguientes, los primeros planos de unos pies que avanzan hacia el soldado resultarán ser los de un niño amigable, aparecerá un enfermero negro perdido de su batallón, y todos ellos se encontrarán con unos soldados comandados por un teniente des-

orientado: el grupo ya está formado en los minutos iniciales de *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1951). En esas primeras secuencias bélicas de Fuller ya se encuentran casi todos los elementos (el grupo, la supervivencia, la suciedad, la soledad, el aislamiento, el racismo, la desorientación, la seca violencia, el peligro inminente, la música, los niños, el casco...) que pondrá en juego en su acercamiento a la guerra.

El grupo de soldados como materia prima para elaborar una visión de la guerra, es propuesto por Fuller prácticamente cada vez que aborda el género bélico. De las seis películas de guerra de Fuller -*Casco*

*de acero*, *Fixed Bayonets* ("Bayonetas caladas", 1951), *China Gate* ("La puerta de China", 1957), *Verboten!* ("¡Prohibido!", 1958), *Invasión en Birmania* (*Merrill's Marauders*, 1962) y *Uno Rojo, división de choque* (*The Big Red One*, 1980)- sólo *Verboten!* abandona el punto de partida de un grupo humano avanzando por la guerra. Una séptima película, *El diablo de las aguas turbias* (*Hell and High Water*, 1954), podría tener alguna relación con el género, al estar ambientada en la Guerra Fría, pero se decanta más que nada por la aventura de espionaje. Cambian los escenarios, las guerras, los soldados, los sargentos y las



ideologías, pero con la insistencia en tomar a un conjunto de seres humanos convertidos en carne de guerra, Fuller deja plasmado, a lo largo de treinta años, uno de los estudios más coherentes, vitales, ricos e impactantes, y sobre todo menos ostentosos, que el cine americano ha aportado acerca de la guerra, con permiso de Raoul Walsh, Lewis Milestone, Robert Aldrich o William A. Wellman.

Antes de nada, conviene conocer, aunque se hayan comentado en numerosas ocasiones, los "seis mandamientos del film de guerra" elaborados por el propio Samuel Fuller, una lúcida declaración de principios:

1. *No hacer jamás que cese el combate cuando alguien es alcanzado. Si un tipo cae, se ha de continuar. ¿Qué se puede hacer si no?*

2. *No permitid jamás a un G.I. moribundo que saque su cartera y mire la fotografía de su novia. Eso nunca ocurre así.*

3. *Que vuestros soldados estén sucios, cansados y barbudos. Cuando se está en el frente, nadie se afeita.*

4. *No poner nunca muchachas en los films de guerra. Tampoco mujeres vistas en flashback, esperando en su casa el retorno de los maridos. Si no eres capaz de decir qué clase de hombre es tu personaje, sin mostrar cómo es él en su casa, sácalo del guión.*

5. *No dejad que los actores hagan muchas cosas. El 80 % de los actores en los films de guerra son histriónicos. Ellos no quieren ser soldados, quieren alardear solamente.*

6. *Obligad a vuestros actores*

*a realizar un período de entrenamiento como si fueran reclutas, y no los miméis demasiado" (1).*

No hay más que ver las películas para comprobar que Fuller nunca se ha olvidado de sus Tablas de la Ley Bélica. Aunque hay realismos que matan. O casi: *"Para hacer una película de guerra auténticamente realista, yo siempre he dicho que lo ideal sería esconder detrás de la pantalla a unos soldados que dispararan a los espectadores durante la proyección. No para matarlos, sólo por el realismo de la película. Imagínese un poco el suspense si fuera a ver una película sabiendo que a lo mejor le disparan. Seguro que sería el único de la sala, pero ¡qué suspense!" (2).*

No es extraño que Fuller buscara el máximo realismo en sus películas, teniendo en cuenta que realizó la primera filmación de su vida durante la Segunda Guerra Mundial, en la liberación de un campo de concentración nazi por parte de una compañía de infantería americana (la Uno Rojo, precisamente) en la que estaba movilizado. Su madre le había mandado una cámara de 16mm. al frente, y el joven Samuel se estrenó registrando en granulado blanco y negro los rostros desencajados y los huesos amontonados. Esas imágenes, doblemente históricas, forman parte ahora del documental **Falkenau, visión de lo imposible** ("Falkenau, visión de lo imposible", 1988), de Emil Weiss, explicadas por el propio Fuller.

Dentro de la obra de Fuller, sus películas de guerra constituyen una buena proporción, pero son sobre todo el campo abonado para que el director americano expulse toda su vis-

ceralidad tantas veces comentada y haga de lo abrupto y lo espontáneo un estilo. Es el género en el que puede expresarse con información de primera mano, el que a través de su experiencia le permite poner en juego su pasional forma de ver el cine. En el género bélico ha conseguido dos de sus películas que considero más notables -**Uno Rojo, división de choque** y **Verboten!**-, ha llevado al extremo ese grado de delirio y desmesura que sazona su cine -**China Gate**- y ha mostrado su habilidad para superar las estrecheces presupuestarias consiguiendo resultados nada pobretones -**Casco de acero**-.

Algunos precedentes había, antes de que Fuller comenzara en los años 50 a focalizar en el grupo de soldados su realista e impulsiva visión de la guerra: **Objetivo Birmania** (*Objective, Burma!*, 1944), de Raoul Walsh, estaría entre los más palpables, por su modo de suplantarse la gloria bélica con la más cruda experiencia humana de un grupo luchando contra sus circunstancias, y por la utilización de un decorado selvático y opresivo para impulsar los caracteres de los personajes y sus acciones; y también **El sargento inmortal** (*The Immortal Sergeant*,



*Fixed Bayonets* ("Bayonetas caladas", 1951)



China Gate  
("La puerta de  
China", 1957)



1943), de John M. Stahl, una película que Fuller había visto y, aunque no reconoce explícitamente como influencia, tiene algunos puntos de contacto con los dos primeros capítulos de su periplo bélico: **Fixed Bayonets** está basada de lejos en la misma novela de John Brophy que adaptó Stahl, y en **Casco de acero** coinciden algunos detalles de **El sargento inmortal**: los soldados aislados al mando de un sargento que hace lo que puede, el cuestionamiento de la validez que sus pequeñas acciones tienen para el triunfo en la guerra total, y la defensa de la Infantería sobre otras divisiones del ejército. **Casco de acero** estaba precisamente dedicada a la Infantería de los Estados Unidos: no hay que verlo como una exaltación militar, sino como un afecto personal. Es el Cuerpo en el que combatió Fuller, y resulta coherente con las películas: como dice uno de los personajes, la Infantería tiene una ventaja, estás vivo o muerto, pero estás en el suelo.

Si Raoul Walsh ponía un "no hay final" (hasta la victoria total) al término de **Objetivo Birmania** como gesto de ánimo en una guerra aún no concluida, Fuller indica también en el último plano de **Casco de acero** que esa historia no

tiene final: porque las guerras se suceden unas tras otras mientras el horror del combatiente sigue siendo el mismo, y quizá también, premonitoriamente, por la homogénea continuidad que ese primer film de guerra fullerano tendrá con los siguientes.

El cine de guerra de Samuel Fuller, mucho antes que un discurso ideológico, es una experiencia física. Si su primera incursión en el campo de batalla mostraba a un soldado resurgiendo del interior de un casco herido, la última (por ahora) se cierra con la famosa frase del soldado que hace las veces de narrador en **Uno Rojo, división de choque** (un

soldado que va a la guerra para encontrar material caliente sobre el que escribir una novela, fuma puros sin parar y tiene una sarcástica sonrisa, puro retrato del joven Fuller): *"Sobrevivir es la única gloria en una guerra. Y creo que entienden lo que quiero decir"*. Es un broche que no hace sino reafirmar lo que ya está presente en las películas. No hay sitio (ni siquiera tiempo) para la glorificación de la guerra. Los soldados sólo sueñan con irse a casa, a no ser que el peligro instantáneo les entretenga el pensamiento. No saben muy bien por qué pelean, ni dónde está el enemigo (*"es un surcoreano cuando corre junto a tí, y un norcoreano cuando corre detrás de tí"*), ni cuál será la misión del día siguiente, ni en qué día viven, ni si el sargento o el general que les guía tienen muy claro lo que manejan. Los combatientes de Fuller sienten un miedo que les paraliza, como le ocurre al personaje de Mark Hamill en **Uno Rojo, división de choque**; pero cuando superan ese miedo no es porque han encontrado la gloria de la valentía, sino porque el horror les ha hecho inmunes ante el horror, como cuando Mark Hamill mira a los ojos, frente a frente, al alemán es-



Uno Rojo, división de choque (The Big Red One, 1980)



Uno Rojo,  
división de choque  
(The Big Red One,  
1980)



SAM FULLER

condido en el horno crematorio, disparándole impávido una bala tras otra. No hay glorificación en la muerte, sólo la desesperación del instante temido, el desfallecimiento: un soldado sólo puede expresar un lánguido *"Oh, no, por favor"* al ser alcanzado por el impacto sorpresa de un norcoreano en **Casco de acero**. Ante la muerte absurda, innecesaria, apenas hay consuelo: *"¿He matado al soldado que me ha matado a mí?"*, pregunta un chaval antes de abandonar para siempre la acción de **Uno Rojo, división de choque**, la misma película en la que el batallón americano tiene que idear un complicado asalto al manicomio para matar a los soldados alemanes sin dañar a los locos: *"Matar locos no estaría bien visto por la población civil"*, explica el sargento. *"¿Y matar sanos sí?"*, pregunta el soldado. *"Así son las cosas"*. Fuller es socarrón, irónico e incisivo, aun-

que no tanto como las propias reglas de la guerra. Tanto en **Casco de acero** como en **Uno Rojo, división de choque**, un sargento mata a un prisionero por distintas razones. Acto seguido trata de recuperarlo de su agonía, con transfusiones y bofetadas: *"Como te mueras, te mato"*; *"Hijoputa, vas a vivir aunque tenga que levantarte la tapa de los sesos"*. Los abrasivos y lúcidos diálogos de Fuller, que ejerce de guionista en todas sus películas bélicas, resumen a la perfección todo un mundo de contradicciones.

A Fuller no le interesa lo militar: las medallas tienen poco sitio en su cine y casi nunca atiende a las grandes estrategias ni a la espectacularidad de las batallas. Quitando algún aspecto de **Invasión en Birmania**, todo queda restringido a lo que afecta al soldado, o al reducido grupo que va con él. No hay lugar para los grandes

planes, sólo para superar el obstáculo o el peligro que está frente a los ojos (aunque no se vea). La acción está al servicio de las dimensiones del grupo, no al servicio del espectáculo. El general Merrill que lleva a su desfallecida tropa a una misión imposible en **Invasión en Birmania** no es un tirano en busca de gloria, sino otra víctima del absurdo de la guerra, que sólo sabe que tiene que seguir adelante: *"Cuando estás al límite de tus fuerzas todo lo que tienes que hacer es poner un pie delante de otro. Es el único riesgo"*. Los filmes de guerra de Fuller no están en función de un discurso explícito a favor o en contra de la guerra, excepto en **Verboten!**, donde todo estaba construido para demostrar que no es lo mismo un nazi que un alemán. El mensaje es mucho más sutil que el burdo "a favor o en contra". El absurdo de la guerra queda patente en el hecho mismo de la presencia de los sol-



*Uno Rojo,  
división de choque  
(The Big Red One,  
1980)*



SAM FULLER

dados en el campo de batalla. Su situación, su experiencia diaria, es lo suficientemente explícita como para elaborar discursos aparte. Incluso los mandos cuestionan las indicaciones de los libros de estrategia (el general de **Invasión en Birmania** manifestando su desconfianza en que dividirse sea una buena táctica, aunque lo pone en práctica, y el sargento de **Uno Rojo, división de choque** ironizando sobre las enseñanzas de West Point), porque lo importante es la intuición, la inmediatez, la capacidad para superar la incógnita del momento siguiente.

Volviendo al grupo, los soldados mantienen una especial relación entre ellos y con respecto a los mandos cercanos que les guían. Los lazos de amistad no son estrechos, ni cabe la camaradería fácil de la juerga de taberna y las conversaciones sobre chicas. Impera un afecto callado, pocas veces

expresado abiertamente, aunque infalible: no hay alarde de compañerismo cuando el general de **Invasión en Birmania** (Jeff Chandler) le ofrece al teniente (Ty Hardin) su dirección, al enterarse de que el joven no tiene a quién mandar sus cartas; el doloroso silencio marca la impotente solidaridad de los compañeros que ven como un hombre muere lentamente al haberse roto la columna en **China Gate**; apenas un suspiro de alivio sirve de agradecimiento cuando un soldado salva la vida a un compañero atacando por la espalda al enemigo, que a su vez ha atacado por la espalda al salvado.

Los tipos magníficos escasean: la pandilla de **Casco de acero** es más bien desastrosa, incluyendo un mudo, un calvo que sueña con que su pelo germine, y un chico empeñado en transportar el órgano que le regaló un cura. Pero son bastan-

te para un sargento que reconoce: *"Si no me equivocara, ya sería oficial, teniente"*.

Con su instinto de cine, Fuller no sólo establece las relaciones de sus personajes con el guión, sino sobre todo a través de definitorios movimientos de cámara: la mirada pasea con movimientos precisos por una estancia (tendencia que llegará a su mejor expresión en los largos planos de la oficina americana de **Verboten!**) en la que se suceden diversas escenas. En **Casco de acero** el niño esta aparentemente sólo con el sargento cuando le entrega la oración que ha escrito para que le crezca el pelo a Baldy; un ligero movimiento de cámara descubre al calvo recibiendo masajes de un compañero: cambia totalmente el registro de la escena, de la ternura a la comedia. Igualmente, convirtiendo la cotidianidad en drama sin romper la escena, la cámara ofrece, casi



sin cambiar de plano, una charla sobre el ataque recién superado del norcoreano, una tensa conversación entre el teniente y el prisionero y entre éste y el soldado negro, para pasar luego a dos compañeros que hablan sobre la comunicación por radio. Todo eso en continuidad. Y con un *travelling* alrededor del norcoreano que enfatiza el momento en que éste toma moralmente el mando de la situación, cuando pregunta al negro cómo puede estar luchando por un país que le obliga a sentarse en la parte de atrás de los autobuses. Si las películas de Fuller están llenas de cuestiones sobre el racismo, sus filmes de guerra nunca olvidan el caleidoscopio racial del pueblo, y por lo tanto del ejército, americano. La exposición es, de nuevo, poco complaciente: cuando a un filipino le dicen que tiene pinta de sucio en **Invasión en Birmania**, responde: "A nadie le importó lo sucio que parecía cuando me alisté en el ejército americano". Ante los problemas de piel y de patria, la lengua de Fuller es tan rápida y afilada como su pluma: véase la forma en que el soldado italiano acalla al soldado incordiado cuando le cuestiona cómo se va a atrever a luchar contra sus paisanos en Sicilia, tapándole la boca con la punta



Verboten!  
("¡Prohibido!",  
1958)



Invasión en Birmania  
(Merrill's Marauders,  
1962)

del fusil y cantándole el "O sole mio".

Si el soldado, o el grupo que lo acoge, está solo frente al peligro, el miedo, y el desconocimiento de lo que existe a su alrededor, la utilización que Fuller hace del espacio está repetidamente dedicada a apoyar esa idea, a veces con verdadero ingenio, pero siempre de forma sutil. Y así, lo que en principio puede ser un hándicap, se convierte en un elemento aprovechado por Fuller. Los escasos presupuestos de **Casco de acero** (que fue rodada en diez días), **Fixed Bayonets** o **China Gate**, obligaban a rodar en estudio y con escasos decorados: Fuller aprovecha la circunstancia para crear una sensación de opresión con escenarios cerrados al aire libre, escasos y fantasmagóricos: la niebla o el templo de **Casco de acero**, la gruta de **Fixed Bayonets**, la vegetación de cartón piedra de **China Gate**.

La sensación de soledad, de desamparo y de desconexión del mundo real, es una constante. El grupo está habitualmente solo, esperando una ayuda que casi nunca llega (y en ese desamparo que el grupo siente respecto al conjunto del ejército se encuentra un signo

más de desconfianza hacia el sistema militar). Y esa soledad que queda especialmente explícita en la lacónica narración de Zab en **Uno Rojo, división de choque** ("En las batallas siempre te sientes solo, no ves más que a los que van a tu lado y los cadáveres con los que vas tropezando"), se manifiesta también a través de la reducción del espacio, en principio abierto y amplio, de la guerra: la niebla que obliga al sargento de **Uno Rojo, división de choque** a ir nombrando uno a uno a sus soldados, porque no puede ver si están a su lado, si están vivos o muertos; el laberinto de cemento junto a los depósitos del ferrocarril por donde un soldado se mueve en **Invasión en Birmania**, temiendo que de cualquier recodo surja el enemigo; la pared rocosa que crea claustrofobia al aire libre cuando los soldados de la misma película tratan de alcanzar su lejano objetivo.

Además de este aprovechamiento del espacio, ese Fuller a menudo acusado de excesivamente espontáneo cuida también el sonido para transmitir la incesante presencia del peligro, el miedo del soldado que en cualquier momento puede ser sorprendido por una adversidad. El silencio

SAM FULLER



China Gate  
("La puerta de  
China", 1957)



del enemigo, mientras los soldados de **Invasión en Birmania** se arrastran por el suelo en la oscuridad, o los disparos que mantienen agazapados a los protagonistas de la secuencia inicial de **Verboten!**, disparos que suenan incesantes sin que se vea de donde provienen, dicen más del miedo, la indefensión y la desorientación, que cualquier enfrentamiento cuerpo a cuerpo, posibilidad en la que Fuller no suele insistir.

Sabido es que Samuel Fuller tiene una especial pasión por la música, con Beethoven en cabeza de sus preferencias. Casi todo su cine manifiesta esa pasión, pero en el género de guerra, Fuller ha mostrado un especial interés por las canciones como capacidad de evocación melancólica, y ha conseguido con la música momentos de intenso lirismo, paréntesis de humanidad en el horror de la batalla: la can-

ción, con el mismo título de la película, que Nat King Cole canta junto al niño de **China Gate**; la no menos melancólica melodía que suena al comienzo de **Verboten!** en extraño contraste con la imagen de los soldados recorriendo las ruinas de una ciudad alemana; el sencillo y bello *travelling* que desde el pasillo llega hasta el rostro cansado y pensativo de Lee Marvin, mientras escucha a una señora tocar el piano en **Uno Rojo, división de choque**; los soldados alemanes escuchando en un gramófono (lo único que han salvado en un ataque), el himno del partido... Por si estos ejemplos pudieran parecer excesivamente "decorativos", Fuller reserva papeles aún más determinantes para la música. Cuando Lee Marvin encuentra a un niño famélico, incapaz de expresar una palabra, un gesto o una mirada en **Uno Rojo, división de choque**, sólo la melodía de una caja de música

establecerá una comunicación, la única, entre ambos. La melancolía deja paso a la ironía con el vals que suena en el gramófono en el ataque al manicomio de la misma película: un asalto a ritmo de vals, casi una coreografía de soldados aniquilando enemigos, mientras una mujer baila y a cada vuelta raja el cuello de un alemán.

Pero la más peculiar conjunción de música y acción, y una de las ideas más insólitas y eficaces que en una película de guerra se hayan podido ver, es el recorrido de los soldados americanos por las vacías y ruinosas calles alemanas de **Verboten!**, mientras suena el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Los compases están perfectamente integrados con las imágenes, incluso los disparos ocasionales suenan en el momento preciso. Es un efecto extraño: la decadencia y el silencio del esce-



nario frente a la grandiosidad de la orquesta. Son los contrastes insólitos, la inventiva a ciegas del cine de Fuller, que no ha realizado ningún musical -aunque su primer guión fue dentro del género, **Fuera sombreros** (*Hats Off*, 1936), de Boris Petroff-, pero consiguiera una especial coreografía de imágenes.

¿Es tosco el cine bélico de Fuller? Quizá lo pueda parecer, por la desnivelada narrativa de algunas zonas de **China Gate**, el montaje imperioso de **Uno Rojo, división de choque**, o la brusquedad con que se suceden algunas secuencias de **Verboten!** o **Invasión en Birmania**. Pero esas películas contienen también algunos de los acercamientos más emotivos de Fuller a sus personajes. Por ejemplo, el modo en que aísla a la pareja de amantes de la realidad de la guerra en **Verboten!** (ejemplo de su cine más trabajado visualmente), en la onda de lo que había hecho poco antes, y de forma aún más sublime, Douglas Sirk en **Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A Time To Love, and a Time To Die*, 1957); o las bellísimas secuencias del sargento y el niño desahuciado de **Uno Rojo, división de choque**, uno de esos



*Uno Rojo, división de choque* (*The Big Red One*, 1980)

niños que aportan emoción contenida y triste al cine bélico de Fuller. El plano del sargento con el niño a hombros y su caja de música, es una de las lecturas más desoladoras e instantáneas sobre la guerra que el cine ha dado.

El círculo se cierra. El casco que iniciaba **Casco de acero** y **Verboten!**, está en algunos *affiches* de **Uno Rojo, división de choque**. El casco confraternizador que el teniente quiere intercambiar con el sargento en **Casco de acero**, pero que no tendrá hasta después de muerto. El casco que se pone el niño coreano como símbolo de aceptación en el grupo, y que caerá con un golpe seco en el último movimiento de cabeza. El casco que rápida-

mente quitará Lee Marvin al niño judío: no puede jugar con eso semejante víctima de la guerra. El casco protector que separará al soldado del tanque demolidor que pasa sobre su cabeza. El casco que cae de la cabeza de Lee Marvin al ser herido. El casco agujereado que el propio Fuller llevó en la guerra.

El grupo está más unido que nunca en **Uno Rojo, división de choque**. La más salvaje, la más cínica, la más frenética, la última película de guerra de Fuller, cierra el círculo reutilizando algunas escenas, sensaciones y vivencias de los capítulos precedentes. Pero lo cierra en espiral, reuniendo el presente con el pasado, unificando guerras en una sola experiencia límite, extenuante, vibrante. La autobiografía se funde con la imaginación. La fascinación, con el sufrimiento. La aventura, con el horror.

#### NOTAS

1. Citado por Quim Casas en "Samuel Fuller. El cine de la intuición y de la emoción" (Dirigido por..., n. 175), a partir de la revista *Présence du Cinéma*, núm. 19, diciembre 1963-enero 1964.

2. Entrevista a Samuel Fuller publicada en *Los Inrockuptibles* (n. 1, diciembre de 1991).

*Invasión en Birmania* (Merrill's *Marauders*, 1962)



SAM FULLER