



LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y EL CINE

JOSÉ MELERO BELLIDO

Resumen:

La Primera Guerra Mundial abre un proceso histórico cuyas consecuencias se extienden a aspectos muy significativos de las sociedades contemporáneas, incluidas las actuales. El cine, cuyo primer desarrollo coincide y se relaciona con el conflicto, ha generado una apreciable producción sobre el mismo desde su comienzo y ha creado sobre él algunas obras maestras de la historia del séptimo arte. Entre ellas destacan con luz propia las películas de intención pacifista, expresión de una visión compartida por buena parte de los combatientes.

Abstract: The First World War starts a historical process whose consequences reach up to very significant aspects of contemporary societies, including our own. Movies, whose early development is contemporary with and related to the conflict, have generated a sizeable output about it from its beginning, including some masterpieces of the history of cinema. Among them, pacifist films stand out particularly as an expression of a vision shared by many of the participants in the war.

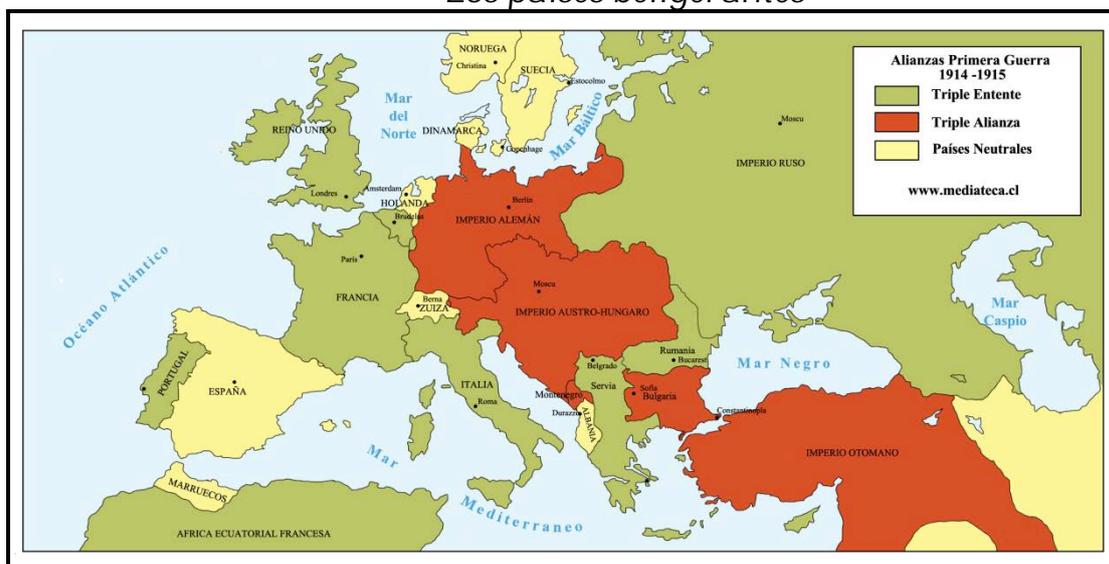
Palabras clave: Cine bélico, pacifismo, fuente histórica, trincheras.

Key words: *War, movies, pacifism, historical sources, trenches.*

1. UN RESUMEN DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL. La Primera Guerra Mundial desencadena un proceso histórico que se conoce como la Crisis del Siglo XX porque determina las relaciones internacionales, genera las causas profundas de la crisis de 1929 y porque lleva en sí misma el embrión de la Segunda Guerra Mundial. Una guerra que es conocida como la Gran Guerra por la intensidad de sus consecuencias, su universalización y por algunos de los efectos que produce, en especial sobre la población civil.

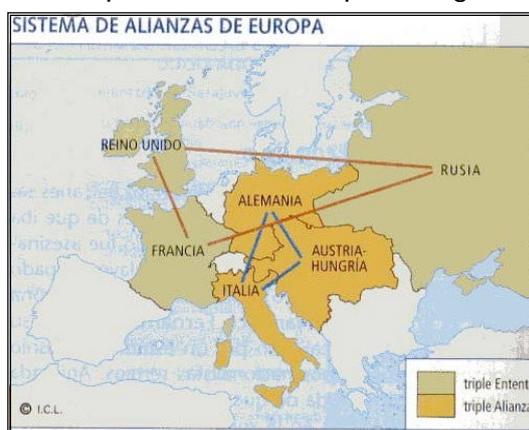
a) *Las causas.*

Los países beligerantes



132

Las investigaciones sobre la guerra han establecido ya unas conclusiones comúnmente admitidas sobre sus causas, que tuvieron como efecto la creación de una psicosis de guerra y, por ello, la aceptación por la opinión pública de la posibilidad de que se produjera y por tanto el aumento de los gastos militares. Las causas que provocan este estado de ánimo son las rivalidades económicas e imperialistas, las psicológicas e históricas (hereditarias), lo que Ferro llama la sociedad bloqueada, la guerra fría sobrevinida con la ruptura del sistema bismarckiano, que conlleva la formación de los bloques sobre los que operan las crisis marroquíes y balcánicas, además de la crisis de Sarajevo, en la que se encuentran todos los elementos analizados. Hay que añadir, no como causa, sino como explicación de que finalmente la guerra fuera posible, el fracaso de la Segunda Internacional y con ello la consolidación de la Unión Sagrada.



“¿Por qué han matado a Jean Jaurès?:

El 31 de julio se cumplieron 100 años del asesinato del líder socialista francés Jean Jaurès. Al conocer la noticia de la muerte de quien había sido tantos años su mejor abogado, el pueblo de París salió a la calles. ¿Por qué han matado a Jaurès?, repetían afligidos. Eran los rostros cubiertos de ceniza que cantó Jacques Brel en una estremecedora balada que recuerda la muerte del tribuno; los cuerpos macilentos de los que se habían deslomado desde los 15 años 15 horas en la fábrica y que estaban a punto de mezclar su sangre con el fango en la guerra más estúpida y monstruosa. *Pour quoi ont-ils Jaurès pour quo ion-ils tué Jaurès.*

La tarde en que lo mataron, Jean Jaurès pensaba que la guerra podía evitarse. Lo discutía con sus colegas, mientras cenaba en el Café de Croissant cuando un cañón de revolver separó los visillos de la ventana y descerrajó dos balas en su cabeza. Había transcurrido un mes desde el crimen de Sarajevo y Europa entera rodaba hacia el precipicio.

El gran pacifista, el orador insuperable, el unificador del socialismo francés, había denunciado durante años, sin encubrir la rapiña francesa en África, la glotonería imperialista de las potencias europeas. Se había opuesto —sin éxito— a la ampliación del servicio militar a tres años para emular al alemán (para la encabritada prensa nacionalista francesa ya siempre sería Herr Jaurès). Tampoco había logrado de los demás líderes del movimiento socialista el compromiso explícito de convocar la huelga general de los obreros europeos en caso de guerra. Contaba con poder acordar una estrategia conjunta el 9 de agosto, fecha prevista para una gran reunión de la II Internacional en París. Podía ser tarde. El Zar había firmado el decreto de movilización general. Se necesitaba un golpe de efecto y Jaurès tenía a su disposición la tribuna de *L'Humanité*, el diario que él mismo había fundado en 1904 para divulgar el socialismo democrático.

Aquella noche iba a escribir un largo artículo que sacudiera la opinión pública europea. No pudo. La portada del día siguiente no trajo su firma al pie de un nuevo y martilleante *J'acusse*, sino la noticia de su muerte a manos de un tal Raoul Villain, seguidor de Acción Francesa, el partido nacionalista de Charles Maurrès. Dijo el verdugo: “si he cometido este acto es porque el señor Jaurès ha traicionado a su país con su campaña contra la ley de los tres años. Juzgo que hay que castigar a los traidores y que es posible entregar la propia vida por esta causa”.

En uno de los debates trascendentes que incumbió al socialismo de la época de la preguerra —internacionalismo garante de la paz frente al socialpatriotismo de adhesión nacionalista— una vez más Jaurès tomó partido. Como se sabe, Marx había dicho que el obrero no tenía patria. Jaurès podía detestar el chovinismo pero sabía que las cosas no eran tan sencillas. De nuevo intentó una síntesis: “Un poco de internacionalismo te aleja de la patria, pero un poco más te acerca” (sentencia no por famosa menos oscura). Ni entonces ni ahora la izquierda ha sabido solventar la dicotomía entre clase y nación. En la práctica casi siempre ha optado por el cálido abrigo de la bandera nacional. Así, aquel verano, cuando de forma casi unánime la socialdemocracia, que se había llenado la boca de proclamas cosmopolitas la década previa, tomó las aguas bautismales del nacionalismo, ¡y con qué diligencia!, socialistas de todas las naciones se sumaron obedientes a sus Gobiernos (las excepciones, como Rosa Luxemburg en Alemania, fueron directas a la cárcel).

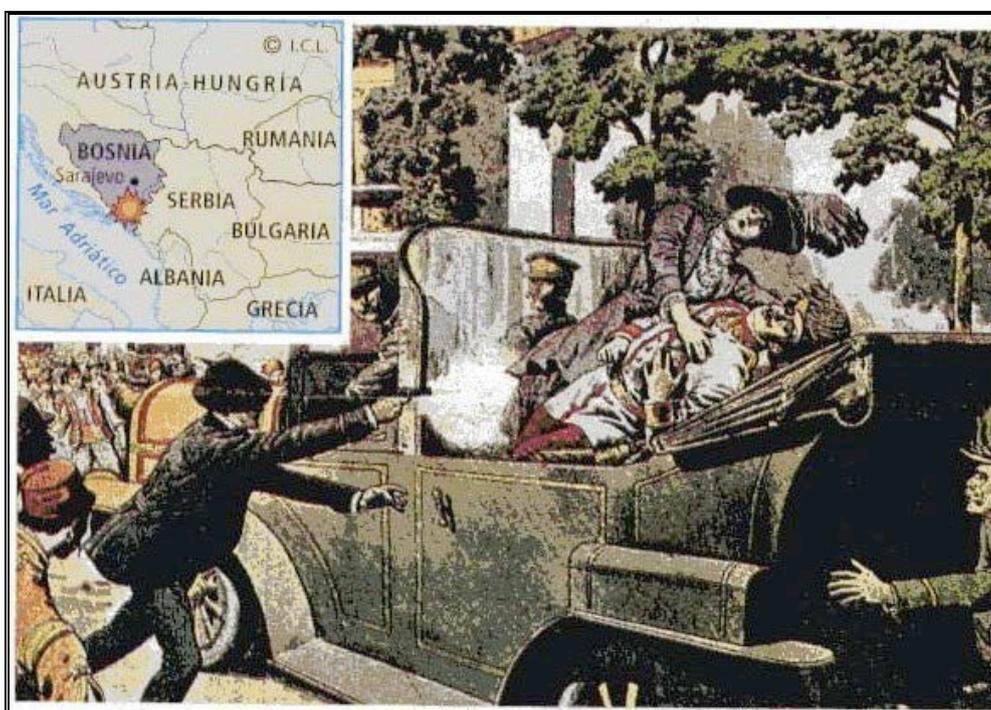
¿Se habría avenido Jaurès a la guerra de no haberla podido evitar? Sus biógrafos no lo descartan. Pero lo más probable es que hubiera buscado un

armisticio rápido y rechazado los términos de la paz cartaginesa de 1919. Tampoco sabemos cómo habría encarado Jaurès el nacimiento de la Unión Soviética y sus tempranos desarrollos totalitarios. Es la paradoja de ciertos magnicidios: lanzan al héroe a la inmortalidad dejándolo inmóvil en el momento decisivo: aquel en que uno ha de salvarse o destruirse.”

Juan Claudio de Ramón Jacob- Ernst (diplomático)
en *El País* de 31 de julio de 2014

Jean-Baptiste Duroselle resume el intenso debate sobre las responsabilidades, estableciendo tres grandes momentos: 1º) promovido por el propio Tratado de Versalles al imputar a Alemania el origen y la responsabilidad, lo que promovió una etapa de acaloramiento al que no se puede sustraer la historiografía. 2º) después de la Segunda Guerra, en la que fue un punto importante el encuentro en Mayence de 1951, en el que se van estableciendo las causas como efecto de un mecanismo que actúa por encima de la voluntad de las personas y gobiernos, mecanismo que ha sido estudiado por los diversos historiadores poniendo el énfasis cada uno sobre alguno de los aspectos: económico, carrera naval, nacionalismo, la acción de los gobiernos y las políticas nacionales. 3º) el impacto de la obra de Fritz Fisher (1964) que vuelve sobre la responsabilidad alemana y con documentación situada en la Alemania comunista. Aunque él mismo reconoció algunas exageraciones de su planteamiento, en líneas generales hasta recientemente sus tesis no han sido rebatidas por nadie.

134



Con motivo de este centenario se han publicado diversas obras por historiadores prestigiosos. A juicio de la crítica la obra de Christopher

Clark, *Sonámbulos*, es la aportación más valiosa hasta la fecha. Clark cree que los argumentos de Fischer (Alemania eligió la guerra, se adoptaron medidas tendentes a producir sus efectos de forma conspiratoria, etc). son muy endebles a la luz de la documentación exhaustiva que ha utilizado y por tanto no están avalados por el conocimiento científico. La crisis, piensa, fue multipolar e interactiva y tuvo como telón de fondo los aspectos que se ha indicado más arriba. Duda sobre la comprensión de los protagonistas de lo que estaba en juego y apunta que acaso influyó la creencia generalizada en que la guerra iba a ser breve.

Algunos elementos que considera esenciales para explicar la deriva que desemboca en la guerra son: la ausencia en todos los países claves de una coordinación gubernamental de la política internacional (falta por tanto de verdaderas políticas internacionales sistemáticas, sostenidas en el tiempo), los cambios producidos desde los años 90 del siglo XIX en el sistema de relaciones internacionales (la formación de la Triple Entente y la Triple Alianza), la opacidad en el sistema de estas relaciones que lleva a la creación de mitos y miedos sobre la intervención de los vecinos (en los Balcanes esencialmente, pero no sólo), las guerras balcánicas que modificaron las relaciones entre Rusia y Francia que, al balcanizarse, pasaron a depender de una nación turbulenta como era Serbia. Piensa que no es que los Balcanes empujaran a Europa a una guerra sino al revés: dio el escenario para interpretar la crisis una vez que estalló la guerra.

Su conclusión es clara: la Gran Guerra no fue necesaria sino producto de decisiones adoptadas por personas que no la deseaban pero que, por los factores mencionados, se sometieron a una dinámica que desconocían.

135

b) El punto de partida

La creencia generalizada (salvo excepciones) entendía que la guerra sería corta y se carecía además de cualquier perspectiva de lo que podría ser una guerra industrial.



El balance de fuerzas, más allá de la situación concreta de 1914, indica que la prolongación de la guerra beneficiaba a la Entente por su dominio del mar y por sus colonias, lo que se traduce en una ventaja para el aprovisionamiento y la reposición de los combatientes.

Un balance sobre la aportación de los neutrales a ambos bandos indica que los Imperios Centrales se beneficiaron sobre todo de las posibilidades que le ofrecieron los países bálticos, por cuya vía recibieron abastecimiento de productos, a veces de origen aliado, y el control de los estrechos daneses, lo que impidió el abastecimiento por esa vía de Rusia, mientras que los aliados se beneficiaron de aquellos países que empezaron siendo neutrales pero que finalmente entraron en guerra, lo que les permitió la apertura de nuevos frentes (Italia, Grecia), la colaboración en el bloqueo y en la guerra antisubmarina (Latinoamérica) o la consolidación del desequilibrio a su favor (USA).

c) *La campaña de 1914 y sus efectos.*

La campaña de 1914 pone de relieve, por encima de cualquier otra consideración, la comprobación de que la guerra no iba a ser corta, lo que a pesar de los éxitos de los Imperios Centrales, beneficiaría a la larga a la Entente.

Los hechos claves son: el fracaso del Plan Schlieffen y, por tanto, de la guerra de movimientos que se concreta en la batalla del Marne, la carrera hacia el mar y la estabilización del frente occidental, las grandes victorias alemanas en el frente oriental (Tammember y Lagos Marsurianos), el cierre de los Estrechos de Dardanelos y el envío de Lawrence de Arabia para levantar contra Turquía a los árabes y la universalización de la guerra en África y el Pacífico.

d) *Las consecuencias de una guerra que se prolonga.*

La necesidad de poner en tensión todos los recursos contra el enemigo: guerra total, en tres planos:

Estratégico: paso de la guerra de movimientos a la ruptura, desgaste y diversión, lo que conlleva el empleo de las nuevas armas, que finalmente no deciden el resultado de la contienda, entre otras cosas porque falta una teoría sobre su uso, pero que le dieron una de las dimensiones más dramáticas a la guerra.

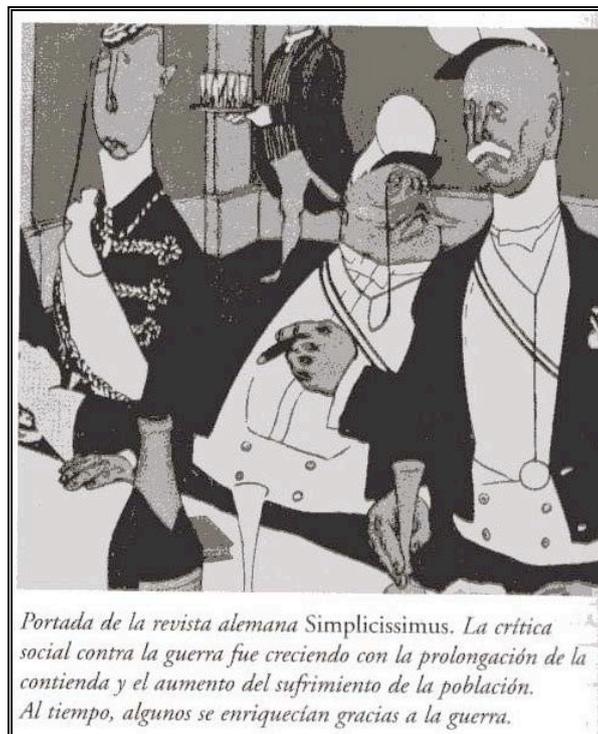
Guerra económica: cuya planificación hubo que improvisar y que consta de 3 aspectos básicos: a) los mecanismos de intervención estatal, cuyo empleo más sistemático realiza Alemania, b) los problemas de mano de obra que llevaron a la integración laboral de mujeres y niños, c) el abastecimiento de la población civil, la verdadera sacrificada de la guerra,

si bien su situación fue muy diferente en los Imperios Centrales y los Aliados, provocando el resquebrajamiento de la Unión Sagrada.

El estilo indirecto: a) provoca exacerbar los sentimientos nacionalistas de las minorías nacionales del bloque enemigo, b) la asfixia mediante el bloqueo o la guerra submarina, c) la propaganda.

La crisis de la guerra:

La prolongación de la guerra pone en marcha una serie de procesos que actúan desagregando la unidad interna de las naciones y de los bloques y que han sido estudiados especialmente por Marc Ferro: a) los planes de guerra y anexionistas, b) los enfrentamientos entre la dirección militar de la guerra y los dirigentes civiles, c) las tensiones entre combatientes y no combatientes y también en la retaguardia, d) el desarrollo de la oposición a la guerra desde la conferencia de la izquierda socialista en la localidad suiza de Zimmerwald, e) los motines, f) las crisis ministeriales, g) las reacciones de la clase trabajadora al sufrir por los bajos salarios y el trabajo de mujeres y niños. Todos estos aspectos llevaron a cuestionar la Unión Sagrada.

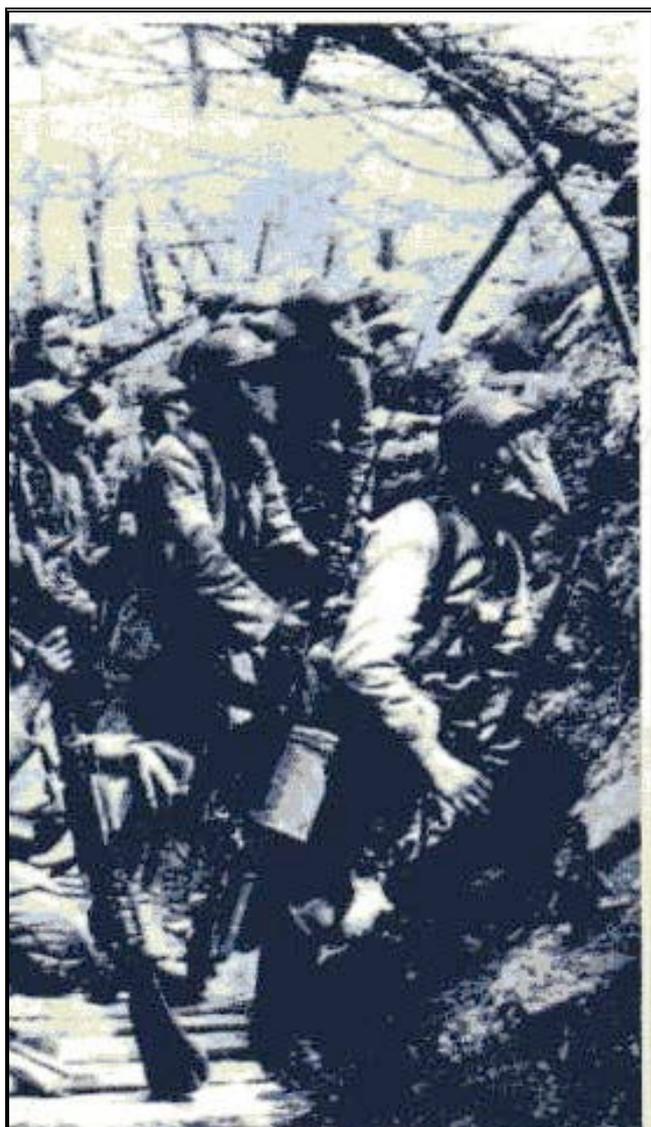


Las campañas de 1915 y 1916.



Tropas aliadas desembarcan en la península de Gallipoli

En 1915, tras el fracaso de los intentos de ruptura aliados en Champaña y Artois, lo fundamental es la estrategia del punto débil con la apertura de nuevos frentes: Italia, Bulgaria (y caída de Serbia), la violación de la neutralidad de Grecia y el fracaso aliado en los Dardanelos (Gallipoli) y Mesopotamia, mientras que en el frente oriental es clave la retirada rusa y la ocupación alemana de Polonia y Lituania.



Soldados en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial.



Protección
*Para restar
visibilidad a los
soldados - el brillo
del apéndice
facilitaba el
disparo - le
hicieron una
funda.*

En 1916 lo esencial es la vuelta al punto fuerte y la estrategia de desgaste: Verdún, el Somme, la coordinación de la ofensiva aliada en la Conferencia de Chantilly, la entrada en guerra de Rumanía a favor de la Entente (aunque es derrotada inmediatamente), mientras los alemanes intentan superar el bloqueo en la batalla naval de Jutlandia.

Balance: además de ser la época de las grandes batallas, todavía es favorable a los Imperios Centrales, pero estos ya empiezan a notar el efecto del bloqueo y el desgaste.

e) *El año decisivo. 1917*

Dos grandes hechos trazan el futuro de la guerra:

La Revolución rusa y sus efectos: a) a largo plazo: el tratado de Brest-Litovsk, b) inmediato: paralización militar del frente oriental, c) propicia nuevos planes de paz: Benedicto XV d) influjo sobre los demás países: penetración de ideas de paz y democratización sobre la socialdemocracia alemana (caída de Bethman-Hollweg), refuerzo del espartaquismo, aumento de los motines y las desertiones.

La entrada en guerra de Estados Unidos: sobre el deseo de no intervenir, se impone el efecto de la guerra submarina a ultranza (hundimiento del Lusitania) y el telegrama Zimmerman que ponía de manifiesto el deseo alemán de buscar un aliado fronterizo con Estados Unidos como era México. El presidente Wilson obtiene la aprobación para intervenir esgrimiendo el argumento de la defensa de la libertad de los mares y la necesidad de imponer una paz justa. Su aportación es decisiva: tropas, refuerzo del bloqueo, guerra antisubmarina, aunque ello vaya a influir posteriormente en las posibilidades diplomáticas de Europa.

En el plano militar los hechos claves son: 1) fracaso de los planes de guerra aliados (Nivelle, Haig) y alemanes (guerra submarina), 2) el lento avance británico en Mesopotamia con la conquista de Jerusalén y Bagdad, 3) la consolidación del frente macedón con la deposición de Constantino y la imposición por los Aliados de Venizelos.

Balance: indica que la perspectiva es muy diferente para unos y otros con la entrada de Estados Unidos en guerra. Los Imperios Centrales empiezan a notar la falta de efectivos.

f) *El desenlace. 1918*

Marc Ferro utiliza la expresión "la metamorfosis" para referirse a este último período de la guerra.

En el Tratado de Brest-Litovsk se pone de manifiesto la contradicción entre los principios bolcheviques sobre la paz y la realidad: aplicación de anexiones, con la pérdida de Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania y Ucrania. La otra cuestión es el nacimiento de la guerra civil europea: apoyo a los rusos blancos para cobrar los préstamos realizados por miedo a la revolución, abriéndose un debate interno en las sociedades europeas.

Fracaso de la ofensiva de Hindenburg y triunfo de las ofensivas de rescate de Foch.

Hundimiento del frente alpino (batalla Vittorio Veneto) y búlgaro y sus consecuencias: proclamación de la República búlgara, la separación de Austria y Hungría, la independencia de Checoslovaquia y Croacia y la unión de Serbia, eslavos del sur y Montenegro (Yugoslavia).

La derrota alemana vino precedida de la triple revolución: en Berlín, de la flota y en Baviera, por la formación del nuevo gobierno presidido por Von Baden con importante apoyo socialdemócrata y el nacimiento del mito de la traición de los civiles (*puñalada por la espalda*), fomentado por Ludendorff y de gran trascendencia para el futuro, lo que permite a Ferro defender su tesis de la *derrota escamoteada*.

Principales frentes y batallas



g) Algunos datos sobre la guerra

La ausencia de datos fiables dificulta los balances de la Primera Guerra Mundial, y las cifras varían según los historiadores. La AFP (Agencia France Press) refleja los datos más frecuentemente utilizados u horquillas cuando las diferencias son demasiado importantes.

Pero lo que está claro es que la llamada "guerra total" a escala continental fue un conflicto de dimensiones desconocidas hasta entonces.

Más de 70 países beligerantes. Este dato sobre el número de beligerantes es un poco engañoso ya que la mayoría de los países no eran independientes, pues estaban integrados en seis imperios o potencias coloniales: Gran Bretaña, Francia, Rusia, Alemania, Austria-Hungría y el Imperio Otomano. En realidad, solo una decena de naciones independientes entraron en guerra en el verano del 14 y el resto se sumó al conflicto paulatinamente, como Italia en 1915 o Estados Unidos en 1917. Pero los territorios beligerantes llegaron a sumar 800 millones de

habitantes, la mitad de la población mundial de esa época. Una veintena de países lograron permanecer neutrales, la mayoría en el continente americano.

70 millones de soldados. Al inicio de la guerra en 1914, los beligerantes movilizaron a unos 20 millones de hombres, pero el número irá aumentando con la prolongación y la propagación del conflicto. Cerca de la mitad de los movilizados morirán o resultarán heridos.

Más de 8 millones fueron movilizados en Francia, 13 millones en Alemania, 9 millones en Austria-Hungría, 9 millones en Gran Bretaña y en el Imperio Británico, 18 millones en Rusia, 6 millones en Italia, 4 millones en Estados Unidos. Dos millones de soldados fueron reclutados en el Imperio Británico, sobre todo en India, y en las colonias francesas de África y África del norte (600.000 hombres).

10 millones de muertos, 20 millones de heridos entre los combatientes. Francia registró cerca de 1,4 millones de muertos y 4,2 millones de heridos, Alemania 2 millones de muertos y 4,2 millones de heridos, Austria-Hungría 1,4 millones de muertos y 3,6 millones de heridos, Rusia 2 millones de muertos y 5 millones de heridos, Gran Bretaña y su Imperio 960.000 muertos y 2 millones de heridos, Italia 600.000 muertos y un millón de heridos, el Imperio Otomano 800.000 muertos. Proporcionalmente, fue el pequeño ejército serbio el que salió peor parado: 130.000 muertos y 135.000 heridos, tres cuartos de sus efectivos.

Las batallas emblemáticas de Verdún y del Somme, en 1916 (ambas en Francia), provocaron respectivamente 770.000 y 1.200.000 bajas — muertos, heridos y desaparecidos— de ambos lados. El inicio de la guerra fue fulminante: 27.000 soldados franceses perdieron la vida el 22 de agosto de 1914, la jornada más sangrienta de toda la historia del ejército francés.

El 70% de los muertos y heridos cayeron bajo los disparos de artillería, y de 5 a 6 millones fueron mutilados. El gas de combate, utilizado por primera vez en 1915, dejó 20.000 muertos y marcó profundamente la memoria del conflicto.



Inválidos de guerra jugando a las cartas, obra de Otto Dix

Millones de civiles muertos. A las bajas militares se suman las innumerables víctimas civiles del conflicto, entre ellos más de un millón de armenios —la cifra es objeto de controversias— masacrados en el Imperio Otomano. Los datos de las víctimas civiles directas o indirectas son muy difíciles de establecer. La guerra que se desplaza hacia el este, los éxodos, la hambruna, y luego la guerra civil en Rusia y los conflictos regionales de la posguerra podrían haber dejado entre 5 y 10 millones de muertos entre la población, según estimaciones de algunos historiadores. Al final de la guerra, una pandemia mundial de la llamada “gripe española” causó al menos 20 millones de muertos en Europa.

143

6 millones de prisioneros. Al menos 20 millones de civiles bajo un régimen de ocupación en 1915.

Esta ocupación es alemana, austrohúngara o búlgara y afecta principalmente a Bélgica, Francia, Polonia y Serbia.

10 millones de refugiados en toda Europa. Estos refugiados se encuentran principalmente en Rusia, Serbia, Francia, Bélgica, Alemania y Armenia.

3 millones de viudas y 6 millones de huérfanos en los países beligerantes.

1.300 millones de obuses disparados durante el conflicto. La artillería francesa disparó 330 millones de obuses, de ellos 60 millones solo en la batalla de Verdún. La artillería británica disparó un millón de obuses tan solo durante la primera jornada de la larga batalla del Somme.

10.000 millones de cartas y paquetes. Es la cantidad estimada de correo intercambiado entre los combatientes del frente occidental con sus familias en los 52 meses de conflicto. Los soldados franceses enviaron hasta 2 millones de cartas diarias a sus allegados, y recibieron el doble.

180.000 millones de dólares. Es lo que se estima que costó la guerra a los siete principales beligerantes (Gran Bretaña, Francia, Estados

Unidos, Rusia, Italia, Alemania, Austria-Hungría), de ellos dos tercios a los aliados y un tercio a las potencias centrales.

El costo de la guerra representó entre tres y cuatro veces el monto del PIB de los países europeos, que salieron arruinados del esfuerzo.

h) *El legado de la Gran Guerra*

El reclutamiento forzoso: Cuando se hizo evidente que la frase “para Navidad todos a casa” no tenía ningún sentido y que los muertos se contabilizaban por miles diariamente, nuevos eslóganes vinieron a sustituirla: “tu país te necesita”, “quienes se alistan juntos, combaten juntos”. En el Reino Unido en marzo de 1916 se reclutó a todos los hombres solteros de entre 18 y 41 años, en mayo le tocó a los casados. La batalla del Somme produjo 419.654 muertos británicos: el entusiasmo dio paso al horror; al final de la contienda el reclutamiento se amplió hasta los 51 años. En los demás países la evolución fue semejante.

| LAS PÉRDIDAS HUMANAS DE LA GUERRA | | | |
|-----------------------------------|------------------------|------------------------|---|
| Países | Muertos ⁽¹⁾ | Heridos ⁽¹⁾ | Muertos, inválidos y heridos ⁽²⁾ |
| Francia | 1,35 | 3,5 | 60 |
| Gran Bretaña | 0,95 | 2 | 37 |
| Rusia (hasta 1917) | 1,45 | sin datos | sin datos |
| Italia | 0,5 | sin datos | sin datos |
| Estados Unidos | 0,1 | sin datos | sin datos |
| Alemania | 1,6 | 4 | 41 |
| Austria-Hungría | 1,45 | 2 | 38 |

(1) En millones.
(2) % respecto al total de movilizaciones.

Fuente: Elaborado a partir de diversas fuentes históricas.

La guerra tecnológica: La guerra que tenía que servir para acabar con todas las guerras fue el comienzo de todos los conflictos modernos. “El 22 de agosto el Ejército francés sufrió bajas en una escala nunca superada por ningún otro ejército en una guerra” (Max Hasting, historiador). La revolución técnica llegó a los campos de batalla, la muerte se industrializa: el submarino, los bombardeos aéreos, el carro de combate, los gases tóxicos, el alambre de espino...

Las armas químicas: Los intentos de limitar su uso en la Conferencia de Bruselas de 1874 no sirvieron para nada. Los principales contendientes las usaron. Francia ya en otoño de 1914 utilizó el gas lacrimógeno, en abril de 1915 los alemanes esparcen sustancias cloradas; la escalada continúa con el uso de gases nuevos como el fosgeno que se introduce en los obuses, desembocando en julio de 1917 con el gas mostaza alemán. A pesar de ello las bajas producidas fueron muy limitadas, menos de 500.000. Acabada la guerra se firmaron nuevos acuerdo: el Protocolo de Ginebra de 1925, el acuerdo de la ONU de 1993 que, además de declarar ilegales casi 40 moléculas, crea un cuerpo de inspectores: la Organización para la Prohibición de Armas Químicas que, en 2013, recibió el Nobel de la Paz.

El movimiento obrero: Para el movimiento obrero, socialista y sindicalista el estallido de la Guerra supuso un golpe terrible. Al comienzo del conflicto sus organizaciones se sumaron al esfuerzo patriótico mayoritariamente. Los obreros especializados de las grandes industrias estuvieron exentos de ser reclutados y además recibieron un trato salarial y alimentario favorable a cambio de aceptar la prohibición de huelgas y de someterse a la disciplina militar. A partir de 1916 la situación cambió: las facciones minoritarias de los socialistas empezaron a buscar una solución pacífica al conflicto y en Rusia estallará la revolución. El fin del conflicto en 1918 dejó como legado histórico un movimiento sindical agresivo y organizado.

145

La emancipación de la mujer: Aunque los historiadores siguen debatiendo esta cuestión, es indudable que las mujeres se ocuparon de tareas que antes hacían sólo los hombres. Tampoco es discutible que en algunos países obtuvieron más derechos políticos y que los códigos tradicionales femeninos se liberaron. Las matizaciones principales a la influencia de la Guerra provienen de las siguientes cuestiones: el trabajo femenino ya estaba aumentando antes de 1914, muchas mujeres al terminar la guerra regresan a sus tareas anteriores, la feminización del trabajo fue limitada y afectó sobre todo al comercio, las profesiones liberales y la banca, los derechos políticos tardaron aún un poco en conseguirlos, etc. Los últimos estudios consideran esta etapa como de transición, preparadora de la evolución posterior.

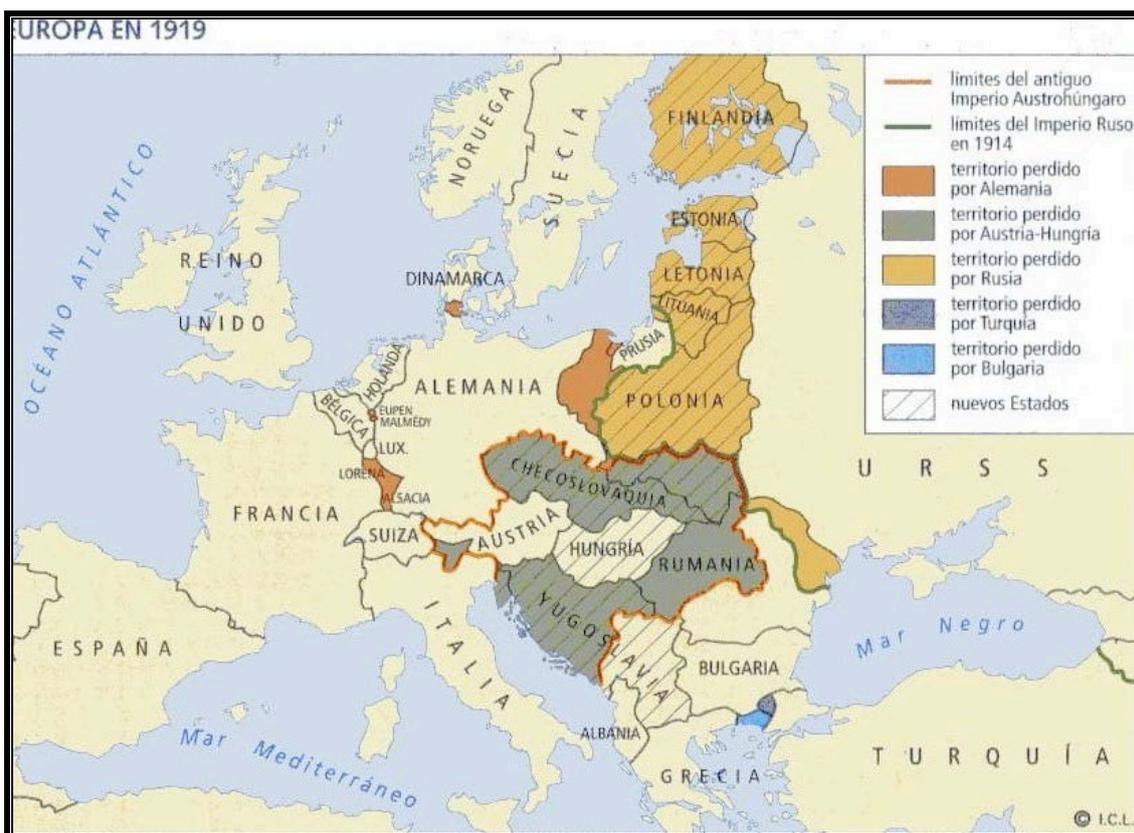


Una estampa de guerra: la mujer en la fábrica

Los nuevos países de Europa: El mapa de Europa central y oriental se remodeló totalmente en 1918. Los tres grandes imperios desaparecen, nacen nuevos países, triunfa el nacionalismo. El principio de Wilson de las nuevas fronteras europeas basadas en principios étnicos resultó ser no sólo utópico sino una fuente de conflictos futuros. El país mayor, de nueva creación (Polonia), cuyas fronteras definitivas se fijan en 1923 es un buen ejemplo de lo indicado

146

El declive de las clases altas: El caso británico es ilustrativo de unos cambios que afectaron a toda Europa. Al volver del conflicto, los hijos de las clases altas que lograron sobrevivir se encontraron con un país en plena transformación en el que ya no tenían un sitio automáticamente garantizado. Su número se había reducido, muchos herederos se encontraban muertos en los campos de Flandes. Pero además había menos gente dispuestas a servir a esas familias: muchas mujeres después de la guerra se negaron a volver a servir, prefirieron no renunciar a su nueva independencia. El declive de las clases altas se acentuó aún más en junio de 1917 con la Ley de Representación Popular que otorgó el voto a 5 millones de hombres y casi 9 millones de mujeres. Además la introducción de la leva obligatoria de 1916 transformó un ejército profesional en un ejército de civiles, llenó sus filas con hombres de clases medias cuyos padres ocupaban puestos importantes en la sociedad y también el ascenso de oficiales de origen humilde.



El pacifismo: A principios del siglo XX, la austriaca Suttner ocupaba la cúspide de un pacifismo europeo absolutamente puro. Cuando estalló la guerra, la experiencia de las trincheras provocó que muchos belicistas entusiastas se convirtiesen en arrepentidos pacifistas. Al terminar el conflicto, pues, el pacifismo aumentó enormemente (aunque no tanto como las asociaciones de excombatientes) pero además ganó en realismo: antes de 1914 los pacifistas todavía soñaban con que podría existir un contrato que prohibiese las guerras.



Desfile de mutilados durante la celebración en París de la fiesta del 14 de julio de 1919. Obra de J. Galtier-Boissière.

Otros aspectos: además de las cuestiones integradas en los apartados anteriores o las que derivan de los datos arriba indicados (La Revolución rusa, los efectos demográficos, la ruina económica de Europa, entre otros), podrían añadirse el efecto sobre Alemania del Tratado de Versalles, una humillación que encontramos en los orígenes de la Segunda Guerra Mundial; el nuevo liderazgo de Estados Unidos y la crisis

moral. La Gran Guerra ha acabado con el optimismo cultural y antropológico derivado de la Ilustración y ha hecho retroceder los valores humanísticos. En estos cambios se inspirarán las vanguardias artísticas que caracterizan el período de entreguerras: dadaísmo, futurismo, surrealismo, etc.



2. LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN EL CINE.

a) Los comienzos.

Autores como Pizarroso consideran que la guerra, como crisol de las pasiones humanas, ha sido uno de los temas favoritos de los cineastas

en todos los tiempos y latitudes. A la vez, la guerra valora el cine como medio de comunicación y una poderosa arma tecnológica que sirve a sus propios intereses; la capacidad del cine para proporcionar noticias o imágenes espectaculares de la guerra tiene mayor verosimilitud que cualquier otro medio.

Algunos autores señalan la década de 1910 como el momento en el que se asienta la industria cinematográfica como consecuencia de la I Guerra Mundial, dado que los países beligerantes otorgaron al cine un papel importante como instrumento propagandístico. Sin embargo, la industria cinematográfica sufrió también los efectos del conflicto: su producción decayó por la movilización militar de los profesionales del cine y el público abandonaba las salas por la conmoción producida por la guerra. La escasa industria que sobrevivió se puso al servicio de la victoria final. En cualquier caso, lo que es indiscutible es que el cine sobre la Gran Guerra marca el comienzo del cine bélico y propagandístico, si bien la utilización y el desarrollo del mismo no son iguales en todos los países.

Antes del comienzo de la Gran Guerra, en los países aliados ya se habían realizado algunas producciones de tono belicista, denominadas "filmes de hunos", en las que se ridiculizaba a los alemanes y se los exhibía como verdugos en la guerra franco-prusiana como, por ejemplo, en *El abuelo* (Pathé, 1909). A partir de 1914, son varias las películas en esta clave antigermánica que se producen en Europa: *La venganza del Gurka* (Gran Bretaña, 1915), entre otras. También como filmes que auguraban la cercanía de la contienda se pueden citar la francesa *Alerté* (George Pallu y E. Benry, 1912) y la británica *Si Inglaterra fuera invadida* (Fred Durrant, 1914). También se encuentran ejemplos opuestos de

filmografía pacifista como la francobelga *Maldita sea la guerra* (Alfred Machin, 1912) o la danesa *Abajo las armas* (Holger-Madsen, 1915).

En el Reino Unido, además de las ya citadas, cabe destacarse las películas sobre la enfermera Edith Cavell, destinada en Bélgica y fusilada por los alemanes el 12 de octubre de 1915 acusada de espionaje. Con gran rapidez los Aliados sacaron partido propagandístico con las películas *El martirio de Miss Edith Cavell* (antes de que acabara 1915), *Los funerales de Edith Cavell* y *La enfermera Edith Cavell*, estas últimas de 1916.





La enfermera Cavell: ilustración y foto real

En Italia, a pesar de la guerra, la industria continuó produciendo largometrajes histórico-belicistas, como *En el hogar extranjero* (1914), *Siempre adelante*, *Saboya*, *Italia despierta* (1915), *Los horrores de la guerra* (1916) o *Maciste alpino* (1917).

En el caso de Alemania, la situación era diferente por aquella época. Como concluye Gertraude Bub, el convencimiento alemán de su superioridad para ganar la guerra hizo que no consideraran tan siquiera la importancia de la propaganda cinematográfica, cuestión que corrobora también Emilio G. Romero. En el país germano, durante el primer invierno de la guerra, cuando los militares y la población civil pensaban que el triunfo estaba próximo, llegaban a la salas películas contextualizadas en una "ambientación gris militar", tales como *La Navidad de Michel*, *Sueño navideño de un reservista*, *El sueño en la noche de Navidad*, *Año nuevo en las trincheras* o *Campanas navideñas*, de 1914. También se proyectaron filmes que personalizaban diferentes escenarios bélicos como *Mujeres alemanas*, *fidelidad alemana*, *Matrimonio de guerra*, *Tiene que ser toda Alemania* o *Héroes alemanes*. Todas ellas, de 1914, tienen en común el espíritu hacia la victoria que hacía unificar clases y disipar las diferencias sociales en el sacrificio por Alemania.

Estos años de limitadísimo cine germano no estarían completos sin la diva cuya fotografía compartieron las trincheras francesas y alemanas durante el conflicto: Asta Nielsen fue una actriz danesa afincada en Alemania cuyas interpretaciones abandonarían los recursos teatrales de sus compañeros y se adaptarán al nuevo medio dotándolos de una original forma de vestir y moverse. Su expresión corporal ante la cámara creará el melodrama erótico e inspirará a nuevas generaciones de actrices. Fue la primera intérprete con campaña publicitaria y mercadotecnia lo que la hizo muy famosa e idolatrada incluso entre el enemigo.



Fotograma de Asta Nielsen en una danza erótica (1910)

Cuando el conflicto pasó a convertirse en una guerra de trincheras con gran cantidad de muertos, los alemanes volvieron a demandar comedias alejadas de temas militares. Por ello el Ministerio de Guerra prohibió este tipo de películas consideradas frívolas para los graves tiempos actuales bajo amenaza de severas medidas punitivas. Conforme avanzaba la guerra potenciaron el cine documental como instrumento de propaganda. La entrada en la guerra de Estados Unidos, con la avalancha de su cine antialemán convenció al propio general Lunderdorff, jefe del alto estado mayor, de la necesidad de contrarrestarlo, exigiendo la unificación de las dispersas compañías nacionales: nace así en 1917 la UFA (Universum Film A.G.), dedicada a concentrar esfuerzos en la propaganda no sólo bélica sino de la cultura alemana en el extranjero.

En la primera década del siglo XX, se produjo en Francia un brillante comienzo del cine a partir de los hermanos Lumière. En estos preludios de la historia del cine, debutó el noticiario cinematográfico con el *Pathé-Journal* y el género histórico adquirió categoría con el llamado *Film d'Art*. Este auge del cine francés se detendría debido precisamente al estallido de la Guerra en beneficio del amplio despliegue del mercado norteamericano.

Una vez comenzado el conflicto, en Francia comenzaron a producirse algunos cortometrajes como *Mort au champ d'honneur* (Leonce Pret, 1914), *L'infirmiere* (Henri Pouctal, 1914), *Le polus de*

neuvième (Georges Rémond, 1915), *La petite heroine* (Louis Paglieri, 1915) o *Les poilus de la revanche* (Leonce Pret, 1916).

En cuanto a Estados Unidos, en principio se mantuvo alejado de cualquier compromiso con la guerra como pone de manifiesto *Be neutral* (Francis Ford, 1914) o filmes que representan manifestaciones pacifistas: *Civilization or He who returned* (Thomas H. Ince, 1916), *War brides* (Herbert Brenon, 1916) o *Intolerance* (Griffith, 1916). A la vez van apareciendo películas intervencionistas, contrarias al gobierno de Wilson que defendía la neutralidad y la paz. Son filmes que abogan por el llamamiento a las armas: *The glory of the nation* (Stuart Blackton, 1915) o *The Battle cry of peace* (Blackton, 1915).

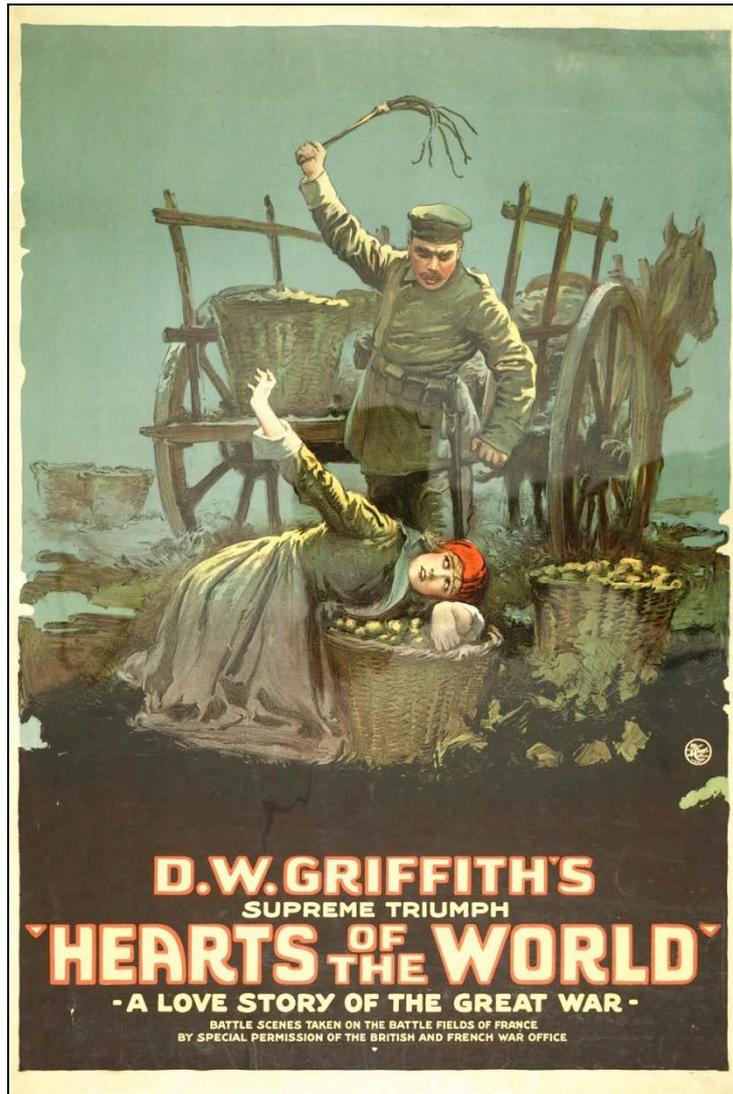
Estados Unidos entró en guerra el 5 de abril de 1917 retirando de la circulación, a partir de entonces, todas las películas pacifistas y por tanto los estudios se dedicaron a producir películas en consonancia con una nación en guerra. El Comité Federal de Información Pública creó una división cinematográfica con fines propagandísticos, tanto en la producción de noticieros como en la ficción, emergiendo numerosos filmes, algunos de ellos dirigidos por autores hasta entonces pacifistas a quienes se les solicitó que apoyaran la guerra como Griffith o Brenon.

Así en 1917 se realizan dos películas protagonizadas por Irene Castle: *Silvia en el servicio secreto* y *Patria* (10 episodios con la historia de Patricia Channing). En el último año de la guerra se incidió mucho en la maldad de los alemanes, con el Kaiser a la cabeza: *El Kaiser*, *La bestia de Berlín*, *El final del Kaiser* y *La Sombra del Kaiser*, todas de 1918. Con todo, el gran exponente de este cine de propaganda es *Corazones del mundo*, de Griffith y también de 1918, encargo de dos millonarios británicos para refrendar la necesidad de que Estados Unidos entrara en la guerra, considerada la película que inaugura el cine bélico.



Sinopsis de *Corazones del mundo*

En un pueblo francés en la víspera de la Primera Guerra Mundial, dos familias viven como buenos vecinos. El chico (Robert Harron) de una de las familias quiere a Marie (Lillian Gish), la hija de la otra familia. Mientras se preparan para su boda, se declara la guerra y el joven, aunque americano, decide servir al país en el que vive y participa al combate. Durante los combates, la aldea es bombardeada y la familia del joven es asesinada. Von Storm, un oficial alemán, agradece a Marie, quien logra escapar. En el campo de batalla, el chico es seriamente herido y es tratado por la Cruz Roja. Después de su recuperación, entra en el pueblo disfrazado de oficial alemán, y se reencuentra con Marie, pero ambos tienen que matar a un oficial alemán que les descubrió. Von Storm encuentra el cuerpo y después el escondite de los dos amantes, atrincherados en una habitación del albergue. Los alemanes intentan forzar la puerta, mientras que los franceses llegan para liberar al pueblo.



Cartel de Corazones del mundo

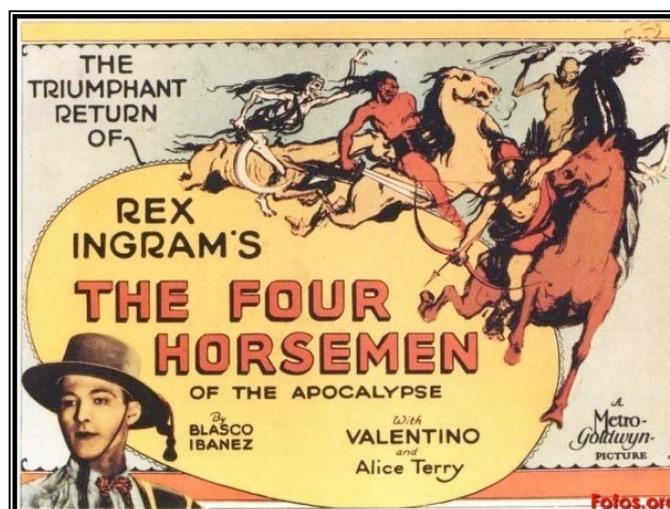
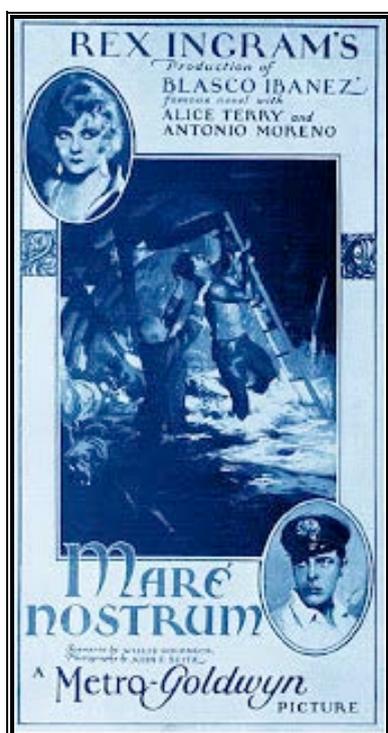
También de 1918 cabe citar *Sobre las ruinas del mundo* que también incide en la maldad de los teutones y sobre todo ¡*Armas al hombro!*, de Charles Chaplin, comentada en otra parte de este trabajo.

b) *El período de entreguerras*



Fotograma de *El gran desfile*

Terminada la Gran Guerra, la supremacía del cine norteamericano se acentúa y se realizan filmes bélicos caracterizados por el maniqueísmo: se trata, pues de un cine de vencedores. Sobresalen *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), basada en un novela de Blasco Ibáñez, *El gran desfile* (King Vidor, 1925) o *Mare Nostrum* (1926, Rex Ingram), también sobre una novela de Blasco Ibáñez.



Sinopsis de *Los cuatro jinetes del apocalipsis*

En vísperas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las dos ramas de una acomodada familia argentina se dividen en dos bandos: los Desnoyers, oriundos de Francia, y los von Hartrott, de origen alemán. Julio Desnoyers, un joven irresponsable y bohemio, tiene un romance con Margueritte, una mujer casada. Cuando estalla la guerra, el esposo de Margueritte se va al frente. Poco después, una serie de circunstancias hacen que Julio cambie radicalmente y decida intervenir en favor de su país.

Quizá el subgénero que tiene más éxito sea el basado en la guerra aérea, destacando *Alas* (1927), primera película en obtener el Oscar a la mejor película. En este subgénero es frecuente que aparezca un triángulo amoroso: dos hombres disputan por una misma mujer. A veces dirimen en el aire sus diferencias y en otras uno de ellos se sacrifica por el bien y la felicidad de la chica. El subgénero resuelve de manera *airosa* los rumores de la homosexualidad encubierta que parece vislumbrarse en la convivencia de los hombres solos.

El esquema del amor a tres bandas se lleva también a las trincheras: *Yo acuso* (1919) o *El precio de la gloria* (primera versión de Raoul Walsh de 1926).



Fotograma de *Alas*

Sinopsis de *Alas*

Jack Powell y David Armstrong, dos hombres enfrentados por el amor de Sylvia (enamorada en realidad de David, con quien comparte clase social y riqueza), se alistan en la Aviación al estallar la Primera Guerra Mundial. Aunque no lo sabe, Powell deja un amor en el humilde barrio de donde procede: Mary Preston, su mejor amiga y vecina, que suspira por él en secreto y que pronto, animosamente, se presentará voluntaria para hacer trabajos humanitarios en el frente. La rivalidad inicial entre los dos hombres se verá superada por la necesaria amistad que han de tener en el frente, donde son compañeros.

La ideologización del conflicto es palpable también en el cine soviético, que se centra especialmente en la crueldad del zarismo y en la revolución. Se recrea así una memoria de la Guerra con películas como *Octubre* (1928), *El fin de San Petersburgo* (1927) o *Arsenal* (1928), película esta última con un montaje extraordinario y un lenguaje rupturista y épico. En este cine se plantea la igualdad de clases de forma que los soldados alemanes han devenido en enemigos sólo por el capricho de los dirigentes capitalistas. Por supuesto se ejerce un absoluto control de la propaganda con la consiguiente desaparición del papel de Trosky en los acontecimientos claves de la revolución.

Si en un primer momento lo poético y simbólico o la complejidad de los montajes han estado presentes en ese cine, el estalinismo acaba desinteresándose e impone un cine más sencillo, realista y esquemático: *Okraina* (1933), *Los marinos de Kronshtand* (1936) o *Shors* (1939). Y junto a ellas, las biografías de los héroes: *Lenin en octubre* (1937), *Lenin en 1918* (1939) o *Chapayev* (1934).



Cartel de Chapayev

La politización de la memoria del conflicto es igualmente notoria en Alemania a partir del ascenso nazi. Además de prohibir algunas películas antibélicas (lo que se comenta en otro apartado) de comienzo de la década de los años 30, se realizan nuevos filmes centrados en varios aspectos: soldados que vuelven del frente para enfrentarse a los espartaquistas como *El derecho del pueblo* (1934) o, más frecuentemente, películas que nos hablan de los héroes arios nunca derrotados frente a malvados de

otras razas o ideologías inferiores. Este último tema enlaza con el cine de montaña nazi, muy popular en el nuevo orden nazi: *La montaña en llamas* (1931), *El miliciano Bruggles* (1936), *Tannenberg* (1932) o *Crepúsculo rojo* (1933).

Al llegar Hitler al poder, Kart Ritter se convierte en la figura clave del cine de propaganda nazi con títulos como *Forja de héroes* (1938), *Bajo palabra de honor* (1937) o *La última ofensiva del Marne* (1937). Todas ellas dibujan el sacrificio total del nuevo soldado nazi.

La aparición del sonido acaba por convertir el cine en el espectáculo por excelencia. El subgénero aéreo tendrá grandes éxitos al incorporarse los ruidos de los motores o las ametralladoras. El sonido posibilita contar historias más complejas al tiempo que acentúa los tintes catastróficos del conflicto.

Uno de los aspectos que el cine de la Gran Guerra refleja también es el mundo del espionaje que, al margen de algún título que se incluye en otro apartado del monográfico, centra su mayor interés en la figura de Mata Hari, un mito probablemente más cinematográfico que histórico y que se concreta sobre todo en la película de George Fitzmaurice *Mata Hari* (1931), protagonizada por Greta Garbo.



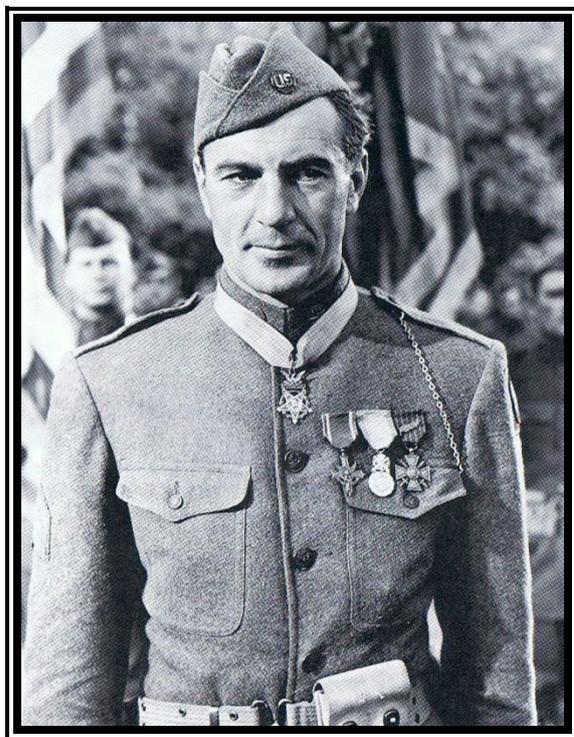
Greta Garbo en *Mata Hari*

Otra vertiente del cine de la época es la expansión del lenguaje pacifista, aspecto éste que se trata en un apartado específico.

c) De 1945 a nuestros días

En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial o incluso en los primeros años de ella, la Primera va quedando cada vez más olvidada. En Estados Unidos se hacen algunas películas

centradas en ella pero que en realidad desarrollan mensajes para el nuevo tiempo: *La enfermera Edith Cavell* (1939) una nueva versión de la heroína británica ante los crueles alemanes que ya amenazan con otra guerra, *El Sargento York* (1941) para animar al alistamiento o *Wilson* (1944), con su carga humanista frente a la barbarie.



Gary Cooper en Sargento York



Cartel de la Escuadrilla Lafayette

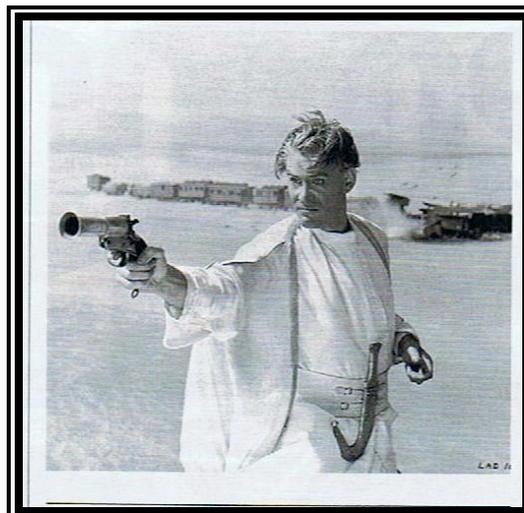
Películas como *El espía negro* (1939) o *Inteligencia británica* (1940) alertan del peligro interior, del espionaje, y apelan a la necesidad de mantenerse alerta.

En Alemania se realizan filmes centrados en el pasado de las glorias de la época napoleónica o en los agravios que justifican la contienda actual.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial hay una primera reacción de olvido del horror en la cinematografía americana, cultivándose el western, el llamado cine negro policíaco o el de espías, cine que, hundida la industria en Alemania, invade también sus salas, al igual que las francesas, británicas o incluso soviéticas.



Fotograma de *Doctor Zhivago*



Peter O'Toole como *Lawrence de Arabia*

Sin embargo pronto vuelve el cine bélico propagandístico centrado en la Segunda Guerra, defensor de los ideales patrios frente a los nazis o las dictaduras emergentes soviéticas. Lo mismo ocurre en la Unión Soviética que relatará con orgullo la resistencia frente al nazi; en ambos caso, la Gran Guerra parece olvidada.

En el apartado correspondiente de este trabajo se desarrolla la poderosa corriente pacifista del cine de la Primera Guerra Mundial a partir de 1957 con *Senderos de Gloria* y que llega hasta nuestros días. Pero no todo el cine de esa Guerra es pacifista, hay películas que ensalzan la belleza y grandeza del combate como *La escuadrilla Lafayette* (1958), *Las águilas azules* (1966), *Barón rojo* (1971) o superproducciones como *Lawrence de Arabia* (1962) o *Doctor Zhivago* (1965).

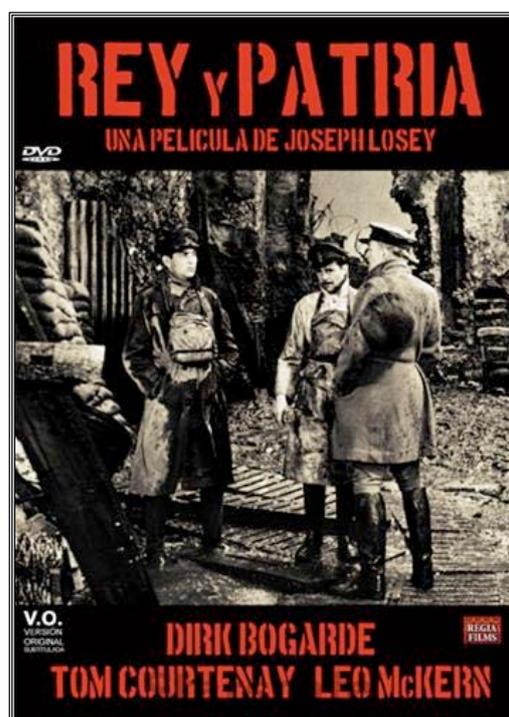


Fotograma de Gallipoli

El cine soviético se ha mantenido hasta el final sin guiños al pacifismo y ajeno a la Gran Guerra aunque no ocurre igual en todas las repúblicas soviéticas, en alguna de las cuales podemos encontrar algún título: *La marcha del Drina* (1964), yugoslava, que narra la gesta de los serbios en el monte Cer frente a los austriacos; *Una estrella llamada amargura* (1964), checa, que se centra en los amotinamientos de los soldados y *Los rojos y los blancos* (1968) que cuenta la participación húngara en la guerra civil rusa.

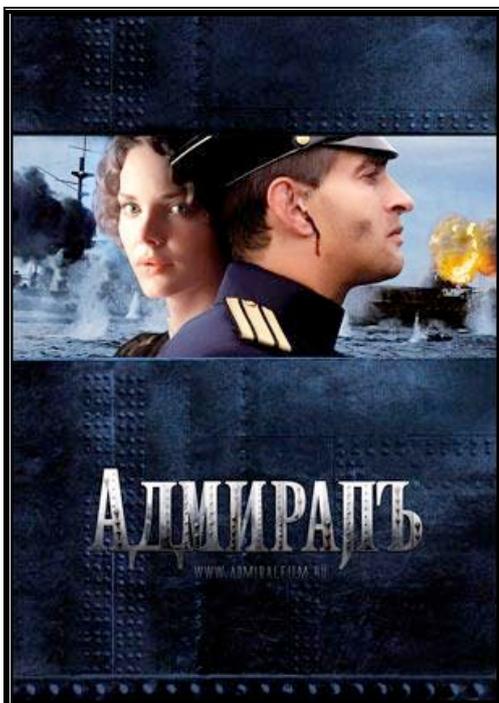
162

Para terminar este resumen del cine dedicado a la Gran Guerra destaquemos títulos de películas que han tratado los mitos fundacionales (finalidad política nacionalista) como *Nombres de mármol* (2002), estonia, *La orden* (2008), finlandesa, o *Los diarios de Poll* (2010) alemana pero reivindicadora de la personalidad estonia y lituana. Esta misma finalidad nacional también ha atravesado el período con películas notables como *Gallipoli* (1981) que reivindica el papel de las tropas australianas en la Gran Guerra y por ello mismo contribuye al mito fundacional, *Jinetes de leyenda* (1887), australiana también, al igual que *Debajo de la colina 60* (2010). Lo

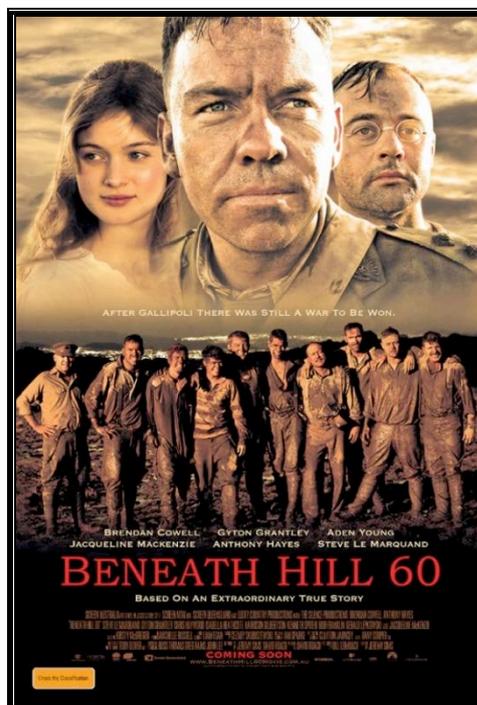


mismo ocurre con títulos como *Chunuk Bair* (1992), neozelandesa, o las canadienses *La batalla de Passchendaele* (2008) o *21 hermanos* (2011).

En el caso de *El almirante* (2008), la película más taquillera de la historia de Rusia, se rescata un personaje olvidado que presidió el gobierno de los rusos blancos y por tanto ajusta las cuentas con el pasado soviéticos.



Cartel de El Almirante



Cartel de Debajo de la colina 60

En otros, se profundiza en el interior del individuo que combate en las trincheras, emparentado en varios aspectos con el cine pacifista: *Regeneration* (1997), *La trinchera* (2001) o *Deathwatch* (2002).



Fotograma de *Deathwatch*

3. EL CINE COMO FUENTE HISTÓRICA. LA IMPORTANCIA DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

164

En la época en que se produce el conflicto, la aportación de la imagen en movimiento no pareció a los historiadores una manera adecuada de aproximarse a la verdad histórica. Consideraban que la subjetividad inherente a la ficción suponía una manipulación que lo invalidaba como fuente de conocimiento. Y es cierto que toda película está sujeta a un montaje y, si es de ficción, a la imaginación de sus creadores o a las convenciones del género, pero ello no significa que se desvirtúen los rasgos históricos en mayor medida que en la pintura, la fotografía o las obras literarias. Y esto mismo ocurre con la prensa, de cuyo valor como fuente histórica no cabe dudar al menos desde mitad del siglo XIX. Marc Bloch hablaba del "escepticismo invertido" a propósito de ella en relación con lo que ocurría en las trincheras: todo es creíble sobre las trincheras del frente occidental y, por extensión, en la sociedad francesa salvo lo que publican los periódicos.

Por tanto el cine llega en mal momento, sobre todo entre los historiadores, por el escepticismo generalizado sobre toda la información que provenía de los frentes. Agravado además porque desde el comienzo el cine fue controlado y manipulado por el poder con la creación de gabinetes de propaganda: se prohíbe filmar libremente a los operadores en el frente o se hacen reconstrucciones ficticias de escenas bélicas: soldados atacando de cara a la posición de la cámara o arengas de heroicos oficiales subidos en un montículo a cien metros de la posición del enemigo.

A fines de los años cuarenta encontramos las primeras formulaciones de Siegfried Kracauer sobre la capacidad del cine para reflejar la realidad y el pasado, pero no es hasta bien avanzado los años sesenta cuando investigadores como Marc Ferro (Francia), Jeffrey Richard (G.B). o Martin A. Jackson (USA) sientan las bases de una historiografía que también se va a nutrir de materiales audiovisuales, incluida la ficción. Nuevos investigadores como Robert A. Rosenstone o Pierre Sorlin han aportado innovaciones en este campo posteriormente.

Desde que a mediados del siglo XX se universalizaron el cine, la televisión y otros soportes audiovisuales, se han convertido en una fuente más, imprescindible para el debate y el análisis. La interacción entre cine e historia se convierte en una fuente de alimentación de la propia historia. Se diría que fingir es útil para forjar: el cine recoge mejor que cualquier otra expresión artística la mentalidad de las naciones.

Pero es que además la imagen en movimiento ha servido también para revisar o contrastar la aportación de las fuentes escritas o de otra naturaleza. Un ejemplo de ello lo podemos observar en las últimas horas del conflicto: salvo alguna mención rápida y escueta de Marc Ferro, los demás historiadores no relatan una de las mayores vilezas de la Guerra. Firmado el armisticio el 11 de noviembre de 1918 a las 5:30 horas de la mañana, entraría en vigor a las 11:00 horas. En el entretiempo murieron 13.000 soldados aliados para conquistar territorios que podían tomar pacíficamente llegada la hora. Y si sabemos de ello es por el material filmado y recogido en el documental de la BBC *El último día de la Primera Guerra Mundial* (2008).



Michael Palin, narrador del documental El último día de la Primera Guerra Mundial

Caparrós Lera resume lo hasta aquí expresado concluyendo que de lo que se trata es de abordar la Gran Guerra como un momento de transición entre un mundo que no se podía reconstruir con imágenes en movimiento y otro nuevo que ya no podrá vivir sin ellas. La ficción cinematográfica ha ayudado a recordar. Es una fuente nada desdeñable que nos reconstruye las formas de combate, el marco político-social, el decorado, el vestuario, el entorno paisajístico, las formas de relación entre los individuos y todo ello contando, claro que sí, con las demás fuentes.

4. EL CINE BÉLICO

Aunque en enero de 1914 la Mutual Film Corporation estadounidense firmó con Pancho Villa un contrato para filmar algunas batallas de la Revolución Mexicana, demostrando con ello cómo había calado en los líderes militares la influencia de las imágenes en movimiento, no es hasta la Gran Guerra cuando el cine bélico adquiere un papel relevante ya para siempre. Se puede afirmar sin exagerar que el nacimiento de la industria cinematográfica viene a coincidir con la Gran Guerra.

Hoy se considera que la primera película del género es *Corazones del mundo*, de David W. Griffith, quien visita el frente occidental a mediados de 1917 buscando material para realizar una película de encargo. Allí se sintió decepcionado, pues en las trincheras no encontró sino mugre y barro y ninguna emoción o heroísmo apreciables. De ahí que con los materiales que había logrado marchara a Los Ángeles, a los estudios, para embellecer la historia: donde sólo había muerte urdió una historia de amor, de villanos y héroes, dando forma a un mundo con lógica y veraz.

El género así nacido, irá completando las siguientes características:

a) una estética de guerra: grandes movimientos de tropas, elegantes desfiles, actos heroicos, la victoria resumida en una batalla.

b) soldados convertidos en diminutos dioses que disponen durante segundos de la vida de otros hombres, enemigos de su forma de vida, actores del supremo acto de matar.

c) la guerra, una circunstancia extrema de la vida, puede hacer brotar el lado oscuro que todos tenemos, dando vía libre a pulsiones de supervivencia individual o en grupo.

d) creación del rostro de la guerra: la Gran Guerra por encima de cualquier estudio histórico, es *Senderos de Gloria*; pone nombre y rostro a los soldados, los sitúa en la historia, la guerra se humaniza.

e) está indisolublemente unido al concepto industrial de lo militar: por ambos bandos entran en liza armas automáticas.

f) relata un conflicto bélico claro.

g) los ejércitos aparecen organizados, uniformados y con el objetivo de destruir al enemigo.

h) los ejércitos están constituidos por grupos de hombres relacionados por la camaradería o la jerarquía castrense.

i) se desarrollan miles de secuencias de violencia física e industrial ya sea a través de la bayoneta, el fusil, el obús...

La finalidad de este cine es manipular el pensamiento y reclutar soldados, creando enemigos y explicando el porqué de las guerras. Pero sobre todo este cine es el mejor exponente del fracaso de la especie, ya sea un cine pacifista o militarista. Ha contribuido a concienciar contra la guerra, a combatir su visión patriótica o romántica pero, desgraciadamente, no parece que haya servido para evitar las catástrofes del futuro. Quien mejor lo expresa es Jean Renoir: "Me equivoqué en

cuanto al poder del cine. *La gran ilusión*, a pesar de su éxito, no detuvo la Segunda Guerra Mundial”

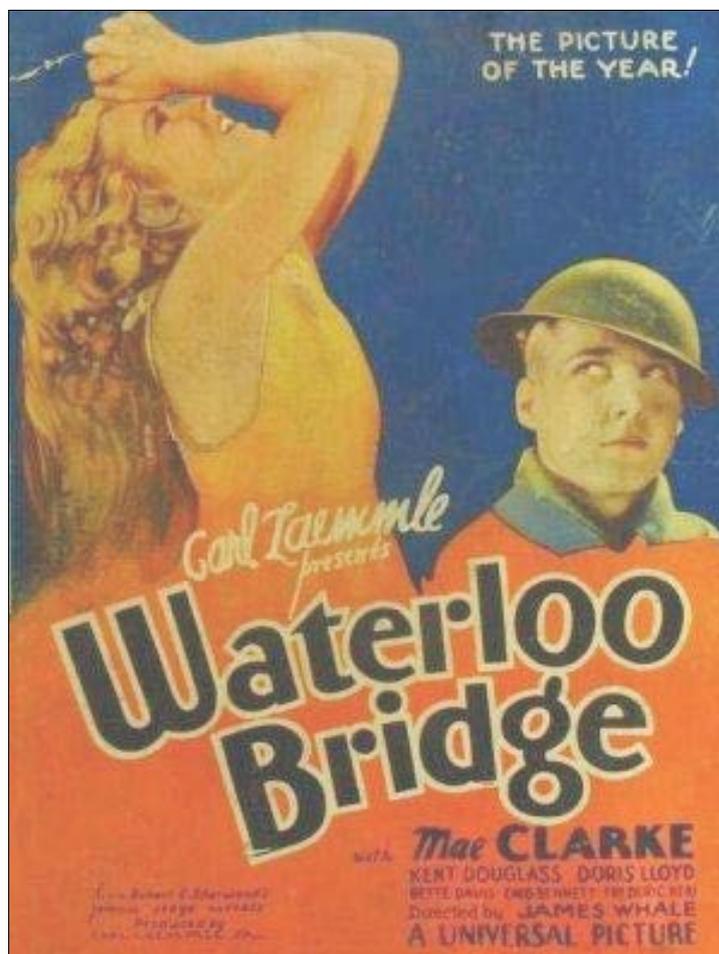
De cada 5 películas bélicas, 4 tratan de la Segunda Guerra Mundial y sólo 1 del resto de las guerras, incluida la Primera Guerra Mundial: la Guerra Civil española, la de Corea, Vietnam, Irak, etc. Esta preeminencia se explica porque aquella venía a explicar el mundo desde 1945 hasta la caída del muro. Y, sin embargo, la Primera Guerra fue decisiva por sus fecundas consecuencias: el fin del carácter romántico de las guerras, la aparición de la industria bélica como uno de los motores de las naciones, las movilizaciones generales, el acceso masivo de la mujer al mercado de trabajo o el terremoto económico y de sentimientos colectivos que se produjo tanto en Europa como en Estados Unidos son algunos aspectos destacados, sin olvidar que fue una de las causas más fundamentales de la Segunda Guerra Mundial.



Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del apocalipsis*

El predominio de aquella llevó a subvertir temas que habían sido elaborados para la Primera Guerra como es el caso de la película de Rex Ingram *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) basada en la novela del

mismo título de Blasco Ibáñez y de la que la versión más conocida es la adaptación realizada por Vicente Minelli en 1962. Igual ocurre con la versión de *El puente de Waterloo* (1931), versionada por Mervyn Leroy en 1940.



Cartel de *El puente de Waterloo*

Otras razones explican también por qué la Primera Guerra ha quedado postergada cinematográficamente. El gran público gusta más de la espectacularidad de las armas ligeras de la Segunda, de su movilidad, frente al estancamiento de las trincheras y las masacres en oleadas que obvian el matar en combate como espectáculo supremo. La retaguardia está presente también en muchas películas de la Gran Guerra como complemento del espectáculo estático del frente: los permisos de los soldados son frecuentes como recurso argumental; en cambio, en la Segunda la acción avanza siempre en el frente de batalla. La estética es otro factor influyente por la fascinación que provocan los símbolos y rituales nazis. Mientras que en la Gran Guerra la acción se centra sobre lo militar, con un papel irrelevante del mundo civil, en la Segunda se presentan temas más atractivos como el exterminio de los judíos o la

resistencia francesa. El maniqueísmo, los estereotipos del bien y del mal, quedan desdibujados por la lejanía y por lo difuso de las causas de la Gran Guerra, mientras que en la Segunda la brutalidad genocida de los nazis delimita claramente los héroes y los villanos.

Y aunque todo lo dicho anteriormente es cierto, entre las películas imprescindibles de la historia del cine podemos incluir algunas relacionadas con la Gran Guerra y no sobre la Segunda, como ocurre con *El gran desfile*, *La gran ilusión* o *Senderos de gloria* entre otras.

5. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS DE LA GRAN GUERRA A TRAVÉS DEL CINE.

Hasta la fecha se pueden reseñar más de doscientas películas sobre la Gran Guerra o su contexto más o menos próximo, un material a pesar de lo dicho más arriba suficientemente extenso como para intentar ordenarlo.

La clasificación que se abordará en un apartado de este trabajo es la propuesta por Emilio G. Romero, una visión predominantemente cronológica de la guerra plasmada en las películas que van siguiendo la evolución del conflicto.

En este apartado se pretende desarrollar algunos aspectos significativos del conflicto que el cine ha ido desarrollando, contribuyendo a crear una visión de sus características más notables:

a) El cine de trincheras.

La trinchera es el icono por excelencia de la Primera Guerra Mundial y por ello el cine tiene que acercarse al soldado para filmar su mirada, su rostro, la espera desesperante, en esa sierpe que le separa apenas unos metros del enemigo. Por eso la trinchera es un instrumento útil para el cine de intención pacifista: parece decirnos que los soldados han sido engañados, que no saben por qué luchan pero ese infierno a la vez genera en ellos un sentimiento de camaradería, de lealtad hacia los compañeros, necesaria para la supervivencia y que logra arraigar en la tropa. Es un cine que se alimenta también de las carnicerías de soldados por la conquista de posiciones que días después se volverán a perder. Son muchos los ejemplos que se podrían citar, valgan los siguientes: *Cuatro de infantería* (1930), *Hombres contra la guerra* (1970), *El pantalón* (1997) o *La trinchera* (1999).

El cine ha servido para ilustrar los 4 momentos en que se divide la ofensiva durante el largo período de estancamiento de los frentes entre el invierno de 1914 y primavera de 1918.

El primer momento es la salida de la trinchera ("saltar la trinchera") que se produce al amanecer o al oscurecer (los símbolos de alegría y de paz se convierten en terror y muerte); las esperas hasta llegar

el momento son un presagio de muerte: en *Gallipoli* (1981) los soldados se abrazan, besan las fotos o dejan mensajes en los sacos. Es entonces cuando aparecen las crisis nerviosas, desmayos, fingimientos de enfermedades y hasta las automutilaciones que han sido llevadas al cine acertadamente en las ya mencionadas *La trinchera*, *Hombres contra la guerra* o en títulos como *Chunuk Bair* y *Largo domingo de noviazgo* (2004).

El segundo momento consiste en cruzar las alambradas propias, un obstáculo necesario de vencer para avanzar o para regresar si fracasa la ofensiva. Muchos soldados quedan enganchados en ellas a pocos metros de las líneas propias; a veces el enemigo los hiere para que sus compañeros vengán a rescatarlos y así seguir matando, otras veces son sus propios compañeros los que disparan contra el soldado moribundo así atrapado, como se ve en una escena de *Camino de la gloria* (1936).

En el tercer momento los soldados atraviesan la "tierra de nadie" situada entre las dos alambradas de las respectivas líneas de trincheras. Este momento ha dado lugar a secuencias muy sugestivas en diversas películas como por ejemplo *En tierra de nadie* (1931) cuando varios soldados enfrentados quedan atrapados en un socavón y, tras la desconfianza inicial, desarrollan una cordial relación de camaradería y solidaridad para la supervivencia; o cuando Paul, en *Sin novedad en el frente* (1930), atrapado en un socavón y tras matar a un soldado francés, experimenta una catarsis interior al reconocer que lo que ha hecho es cometer un asesinato.



Trinchera alemana

El cuarto momento, el cruce de las alambradas y la entrada en las trincheras enemigas da lugar al caos entre los vericuetos, el tiro al blanco de las ametralladoras contra la infantería, escenas de combate cuerpo a cuerpo, la incertidumbre de lo que se van a encontrar dentro. Aspectos estos que se desarrollan en películas como *Cuatro de infantería*, *Sin novedad en el frente*, *Grupo de choque 1917* (1937) o *Caballo de batalla* (2011), en la que cuando todo parece controlado resulta que los alemanes han dejado una trampa de gas.



Fotograma de *Caballo de batalla*

b) *La utilización del gas venenoso.*

El gas es otro de los símbolos de la Primera Guerra Mundial y da lugar a una de las estampas típicas: la de los soldados con los ojos vendados producto de la intoxicación, visible en películas como *La trinchera* o *Largo domingo de noviazgo* o la del soldado protegido con máscara antigás. En la estampa parece existir una suerte de alegoría: la ceguera de un mundo que ha entrado en una orgía de sangre.

La realidad, matizada por los historiadores, es que el número de las bajas producidas por esta arma se cifra aproximadamente en 500.000, pero el efecto que produjo en los combatientes, el horror y la angustia causada fue más allá de sus consecuencias, no determinantes, sobre el conflicto. Este último aspecto ha sido bien visto por el cine por ejemplo en una secuencia de *El Don apacible* (1957) en que los cosacos retroceden despavoridos ante el gas lanzado por los alemanes al no llevar protección de ninguna clase.



Fotograma de *El Don apacible*

O en *Deathwatch* (2002) cuando un soldado pierde su máscara al caer entre una densa humareda y es víctima de un ataque de pánico al creer equivocadamente que está aspirando gas. En tono humorístico Chaplin en *Armas al hombro* recibe un correo con un queso, se pone la máscara y lo lanza al enemigo cayendo sobre un oficial y apestando a los soldados de alrededor jugando pues con el pánico que produce la posibilidad de la intoxicación y el mal olor del queso.

173

La primera utilización del gas la realizaron los alemanes en la segunda batalla de Ypres el 22 de abril de 1915: 168 Tms. lanzadas desde grandes cilindros que causó apenas unos centenares de muertos pero una gran convulsión y desde luego la necesidad de protegerse con las máscaras que en sus primeras versiones apenas eran efectivas. Los aliados pronto empezaron también a utilizar el gas contraviniendo igualmente la Convención de la Haya de 1907. Su uso, por lo demás, fue muy inestable en sus inicios, pues el cambio de viento podía hacer que se volviera contra el propio lanzador. La carrera tecnológica se dirigió hacia: gases más letales, lanzamiento del gas desde los propios obuses y fabricación de máscaras más ligeras y cómodas.

c) *La guerra invisible.*

La artillería de grueso calibre que dispara desde largas distancias y que produce casi un tercio de los muertos es una de las manifestaciones de la guerra. Aunque no sea capaz de romper el frente, sí afecta psicológicamente a los combatientes: continuamente se oyen gritos, explosiones, zumbidos pero no se ve al enemigo. Por tanto, el cuadro hay que cerrarlo con imaginación: ¿cómo será este? Para la propaganda inicial estaba claro: nosotros somos normales y buenos y ellos monstruos que sólo merecen odio.

Pero conforme avanza la guerra esa visión va cambiando: al hacer prisioneros se comprueba que son los mismos soldados, con el mismo

miedo en el rostro, otras víctimas del conflicto, igual que ellos. Y ello es lo que vemos en películas como *Sin novedad en el frente*, *La trinchera* o *Feliz Navidad*.

Un segundo aspecto es la lucha en el subsuelo: zapadores que buscan minar las trincheras enemigas colocando cargas explosivas. Así lo vemos en *La montaña en llamas* (1931) en la que un destacamento austríaco escucha horrorizado el ruido de los italianos que excavan un túnel para volarlos.

Los soldados veteranos de la guerra francoprusiana de *Camino de la gloria*, capaces de evocar las cargas de caballería, exclaman, indignados al escuchar los golpes de zapa de los alemanes: "no sois soldados, sois poceros".

Debajo de la colina 60 reconstruye el preludio del ataque británico del 7 de junio de 1917 en Messines, al hacer estallar 19 minas de más de 20 toneladas de explosivos bajo las líneas alemanas produciendo 10.000 muertos en pocos segundos. El verdadero protagonista de la película es el silencio, las escenas en que con fonendos van auscultando las paredes para localizar al enemigo.

Los francotiradores, invisibles per se, constituyen otra arma terrible, no tanto por el número de bajas que producen como por el efecto psicológico impidiendo que el soldado se tome ni un segundo de respiro en la vigilancia. Así lo vemos en la escena en que Paul cae abatido en *Sin novedad en el frente* o cuando una bala roza la sien del capitán Woodward en *Debajo de la colina 60*.

174

d) *Un nuevo tipo de guerra.*

Una de las realidades que se impone durante el conflicto es el paso de la guerra concebida como arte, de larga raigambre, a otra mediatizada por el progreso tecnológico industrial. Claro que esta evolución no se produjo sin resistencia. Marc Ferro habla, a propósito de los que habían de dirigir el conflicto, de su mentalidad carente de espíritu científico, de la subestimación de la técnica y de la ignorancia de las relaciones entre los conocimientos, sus posibilidades industriales y la práctica de la guerra.

Durante la Gran Guerra la nueva realidad aparece ya a gran escala: la nueva artillería pesada, la aviación, los submarinos, la ametralladora, etc. En poco tiempo hubo que hacer grandes inversiones que, poco antes, habían parecido inútiles como ocurrió con la aviación de guerra o los tanques. Se proyectan y experimentan todo tipo de artilugios como máscaras antigás para los caballos, los cascos de acero, una especie de



telesilla para transportarse por el barro, etc.

El cine ha recogido con detalle la aparición y uso del nuevo material. Así por ejemplo en *Camino de la gloria* vemos los cascos de acero o los nuevos modelos de estos en *El pantalón* (1997). *Lawrence de Arabia* (1962) describe el desconcierto de los beduinos ante la aparición de los aviones y los cañones y en *Grupo de choque 1917* un contrapicado nos muestra el avance de los tanques, en uno de los cuales se desarrollan, en su interior, unas escenas de *La última ofensiva del Marne* (1937). El terror que provoca un lanzallamas en un destacamento del ejército belga se puede observar en *Las trincheras del infierno*.



Las innovaciones militares se producen a una velocidad desconocida, lo que impide que los controles de calidad se ejecuten eficazmente o que los obreros puedan ser adiestrados convenientemente. De ahí los accidentes producidos en las fábricas o las explosiones prematuras de cañones, obuses, morteros y fusiles. En la misma dirección apuntan los materiales de baja calidad y los diseños baratos utilizados en la fabricación de los aviones.

A pesar de ello, como se indica en otro apartado de este trabajo, la guerra no se decidirá aun por una tecnología superior sino por disponer de más recursos de material y mayores contingentes humanos. Lo que sí provoca las nuevas armas es la sorpresa y el terror a lo desconocido.

e) *Los heridos de la Gran Guerra.*

El progreso de la medicina permitirá salvar muchas vidas con las nuevas técnicas quirúrgicas y las innovaciones en los cuidados, capaces de afrontar las terribles mutilaciones provocadas por las nuevas y terribles armas.

En el cine de la Gran Guerra está presente continuamente la referencia a las mutilaciones de los soldados, los efectos psicológicos y las consecuencias que se derivan de todo ello.

El desenlace de *Cuatro de infantería*, comienza con el internamiento de un teniente que ha perdido el juicio y convive en el hospital con soldados mancos o afectados de todo tipo de mutilaciones.

En *Johnny cogió su fusil* (1971), protagonizada por un mutilado total pero que conserva su cerebro intacto, asistimos a la angustia de la incomunicación, entre otros temas, en el contexto de un ensayo médico con vistas a aplicaciones futuras a otros enfermos.

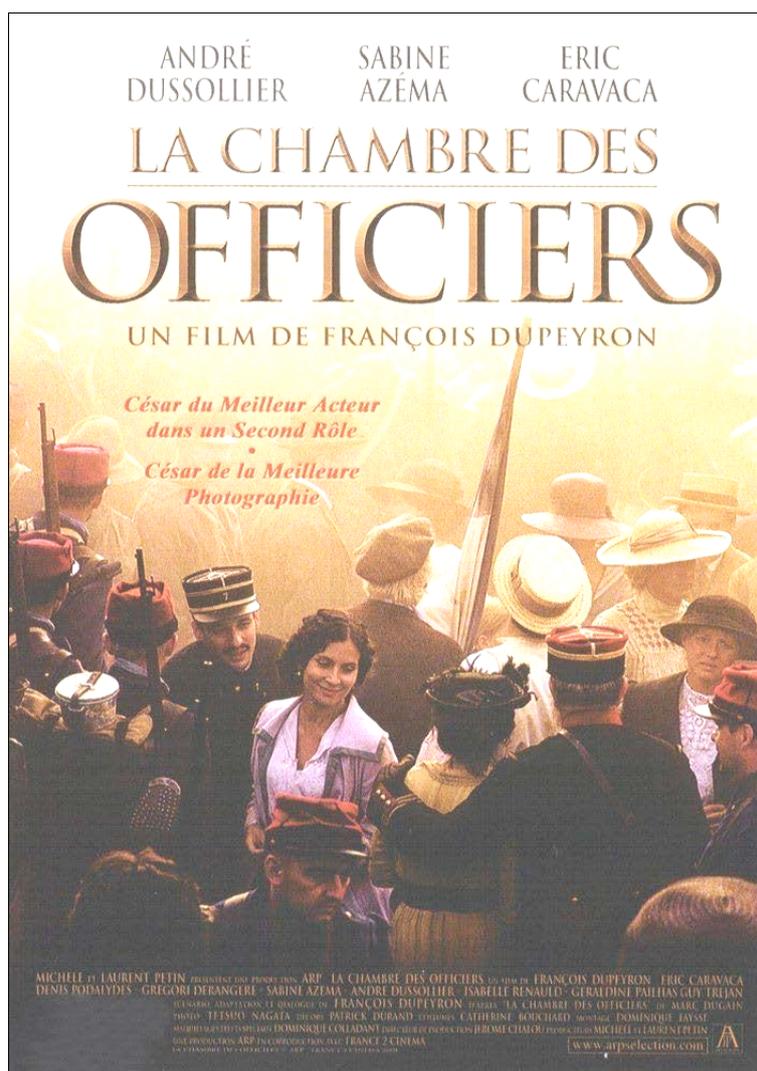
Uno de los campos en que se avanza es en el de la infecciones mediante investigaciones bacteriológicas dado que la trinchera es el marco ideal para la transmisión de enfermedades (ratas y piojos son

trasmisores perfectos). También es necesario atajar el problema de las infecciones de las heridas causadas por el gas, que las gangrena. De ahí que, por primera vez en la historia, los soldados reciban antisépticos o vacunaciones masivas.

Sin embargo, el horror se extiende entre la sociedad al contemplar las deformaciones de los soldados, las sillas de ruedas que los trasladan o los destrozos psicológicos.

El pabellón de los oficiales (2001) dramatiza sobre tres oficiales franceses deformados que observan desde el hospital, con enorme temor, el mundo exterior al que deberán reintegrarse tarde o temprano.

Las enfermedades mentales son abordadas en *Regeneration* (1997), reconstrucción fidedigna de la estancia del poeta Siegfried Sassoon en el hospital militar de Craiglockart en las cercanías de Edimburgo. En este se pretende tratar la llamada "neurosis de guerra" pero solo para desmentirla, lo que provoca la reacción del poeta. Junto a las peripecias del protagonista, la película describe las pesadillas de los soldados con el cuerpo mutilado. Todo ello convierte este film en un alegato pacifista.



Cartel de *El pabellón de los oficiales*

La amnesia sobrevenida por los efectos de la guerra en *El retorno del soldado* (1982) hace que un capitán británico olvide los últimos 20 años de su vida. Al regresar a casa vuelve a enamorarse de su antigua novia destrozando así la vida de su esposa a la que no reconoce.

Otro soldado que sufre un shock bélico, en *Los fragmentos de Antonín* (2006), será tratado de su neurosis mediante la recuperación de pasajes vividos durante la guerra. Es así como podemos darnos cuenta de que en los campos de batalla no sólo se perdieron los brazos o las piernas sino la alegría, la juventud o la inocencia de millones de hombres.

Sin embargo, la nueva psiquiatría que se abrirá paso en el campo militar pretenderá en el futuro recuperar al soldado para reincorporarlo cuanto antes al combate, apelando para ello a los instintos más violentos del hombre y negando, con ello, el propio concepto de enfermedad o "neurosis" de guerra.

f) *El papel de la mujer en el cine de la Primera Guerra Mundial.*

El papel de la mujer en la Guerra consistió en una primera etapa en su incorporación al cuerpo auxiliar sanitario, pero la magnitud de la contienda incrementará sus funciones. Así, en marzo de 1915 se forma el primer batallón exclusivo de mujeres del ejército británico, lo que constituye todo un hito.

El cine de la Gran Guerra sin embargo limitó su papel al de enfermeras enamoradas de algún soldado. Así ocurre en películas como *Alas* en la que Mary, la protagonista, anima a su enamorado a enrolarse en el ejército norteamericano. En *The Mad Parade* (1931) 8 enfermeras en el frente francés tejen triángulos amorosos con soldados heridos que a veces mueren desgraciadamente. El mismo rol juega Rosa, la enfermera italiana enamorada del camillero americano de *Cuando se tienen veinte años* (1962) o Sara, estereotipo de enfermera inglesa en *Regeneration*.

En el campo de la realidad social este papel de auxiliar sanitario cede terreno a otros de mayor trascendencia para el futuro de la sociedad occidental y de la propia mujer (feminismo) al incorporarse a la economía de guerra en retaguardia. Este nuevo papel se hace visible de manera muy simbólica en la mujer conductora de tranvías tanto en Francia o en Reino Unido como en Alemania. Se acaba, de paso, con el mito de la eficacia de la mujer en el mundo laboral al demostrarse su eficacia equivalente, cuando menos, a la de los varones en su trabajo en las fábricas.

Incorpora además al movimiento pacifista la legitimidad añadida de la maternidad. Así la vemos en *Civilización* (1916) en la que su protagonista, sola con otras mujeres, escenifica escenas de contenido pacifista en un rol que no deja de ser extraño para esta fecha (1916).

Estos nuevos papeles de la mujer no han sido muy tratados en el cine aunque existen algunos ejemplos. En *Los que no fuimos a la guerra* (1962), Aurora, interpretada por Laura Valenzuela, le espeta a su novio las tareas que las mujeres desempeñan cuando estallan las guerras (tramitar expedientes, conducir tranvías, etc).. La sufragista pacifista de la familia Smith de *¡Oh qué guerra tan bonita!* (1969) exige en un mitin el final de la guerra siendo reprendida por los hombres pero también por un público esencialmente femenino sometido a la influencia de las iglesias cristianas, contrarias a la liberación femenina.

En la película realizada para la TV *Dulces canciones de amor* (de la serie de aventuras del joven Indiana Jones), Indiana Jones, antes de incorporarse al frente belga, conoce en Londres a una sufragista británica, Viky, que encuentra la oposición de los hombres a su reivindicación del sufragio o de igualdad de salarios de manera más rotunda que a los



propios enemigos. Y es que Viky representa a una generación que ya ha conseguido dejar atrás la cárcel y la represión pero exige nuevos pasos en pro de la igualdad.

6. LA CORRIENTE PACIFISTA EN EL CINE DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL.

a) *Introducción.*

La visión que de la Gran Guerra ha tenido el cine hasta nuestros días ha ido evolucionando con el paso del tiempo y, en consecuencia, con las circunstancias políticas y sociales de cada época. Desde esta perspectiva podemos señalar tres grandes períodos que vienen a coincidir con los ya señalados: a) el cine durante la propia contienda, b) el período de entreguerras y c) desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.

De lo que se trata en este epígrafe es de seguir la estela de la corriente pacifista que ha recorrido la cinematografía sobre el conflicto desde el mismo comienzo de este.

b) *Durante el conflicto.*

Durante el primer período, en que predomina el fervor patriótico y por tanto el cine de propaganda en su doble versión documental (documentales por lo general "cocinados" y censurados) y de ficción, los ejemplos de esta corriente son escasos. Ya en los albores del conflicto nos encontramos con un film francobelga premonitorio, *Maldita sea la guerra* de Alfred Machin, y en 1914 un drama antibélico danés: *¡Abajo las armas!*, dirigida por Holger-Madsen y guión de Dreyer. En la primera se dramatiza la ruptura de las buenas relaciones de dos familias de países que se van a enfrentar al estallar la guerra y en la segunda se ejemplifica la coerción ejercida sobre personas de convicciones antibelicistas que se ven obligadas a participar en el conflicto.

En Estados Unidos, a pesar de la actitud neutral y hasta pacifista del presidente Wilson, fue ganando influencia la corriente intervencionista a raíz del hundimiento del Lusitania el 7 de mayo de 1915. En 1917 triunfa definitivamente el belicismo con la declaración de guerra a Alemania. Pero antes se realizaron dos películas en 1916 que constituyen la excepción a la mencionada corriente: *Civilización* de Thomas Ince y *Novias de guerra*, de Herbert Brenon. En aquella se recrea una guerra absurda y perdida por una imaginaria nación europea y que cuenta los horrores de la misma; en la otra, las mujeres protagonistas manifiestan su oposición a la muerte producida por la guerra.

El período se cierra rindiendo tributo inexcusable al film de Charles Chaplin *¡Armas al hombro!* (1918) en la que se critica la guerra ridiculizando la cruel guerra de trincheras y los prototipos castrenses

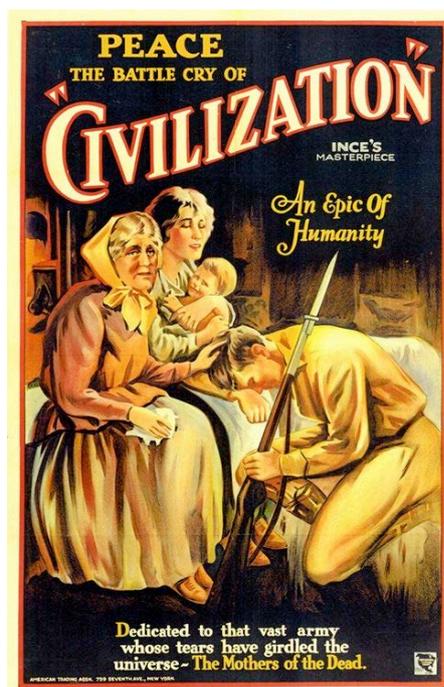
prusianos. No obstante, su crítica es más universal: los pies del héroe y el fusil que maneja indican que ni el cuerpo (el hombre) ni la máquina han nacido para hacer la guerra entre semejantes.



Fotograma de ¡Armas al hombro!

Thomas Ince.

Pionero del cine americano, ejerció todas las funciones dentro de la industria. Es considerado uno de los padres del western. Introdujo en la producción el guion de filmación, fue considerado un gran productor sin por ello abandonar la dirección. Junto con Sennett y Griffith fundó Triangle Motion Pictures, un triángulo básico para el cine mudo. Murió en extrañas circunstancias en casa de William Heart.



c) *El período de entreguerras.*

Al terminar la guerra van a manifestarse diversas y hasta contrapuestas corrientes en la manera de contar lo ocurrido. Aparecen algunos ejemplos que anticipan la expansión del lenguaje pacifista.

Y es que los cambios tecnológicos que han llevado a la industrialización del combate y del aniquilamiento han sobrepasado a los propios protagonistas, de manera que cuando después de la guerra se quiere contar lo acontecido no se sabe muy bien cómo hacerlo. La principal consecuencia, no obstante, es la expansión del maniqueísmo, potenciado sobre todo por la industria norteamericana, que intenta nutrir el subconsciente colectivo de la necesidad de mantener cierto espíritu de lucha ante retos futuros. Esta ideologización se extenderá al mundo soviético pero también al campo fascista y nazi.

La aparición del sonido tendrá sobre el género bélico un efecto indudable. Por un lado potencia el espectáculo, especialmente en el subgénero de la lucha aérea, pero además va a permitir el desarrollo de argumentos más complejos: diálogos, historias románticas (los triángulos amorosos por ejemplo) que enfatizan aún más la catástrofe que supuso la guerra para muchos hombres: los paralíticos, los amnésicos, la ceguera o los desaparecidos. Estas películas, con su carga dramática, prepararon el camino para una nueva sensibilidad sobre el conflicto que deviene en pacifismo. Nos referimos a títulos como *El halcón del cielo* (John G. Blystone, 1929), *Shock* (Roy Pomeroy, 1934), *Un romance en Flandes* (Maurice Elvay, 1934), *El ángel de las tinieblas* (Sidney Franklin, 1935) o *El hombre del ayer* (Berthold Viertel, 1932).

Los guionistas inventaron rupturas bruscas de la vida cotidiana de los individuos, con consecuencias para la familia o los amigos, dramas románticos con amantes separados por las nacionalidades como en *Corazón roto* (Alfred L. Werker, 1931) o *Siempre en mi corazón* (Archie Mayo, 1933).

El sonido fue la condición indispensable para el desarrollo de mensajes complejos ahora ya sí rotundamente pacifistas. Las obras cumbre son bien conocidas y constituyen algunas de ellas obras maestras de la historia del cine.



Fotograma de *Remordimiento* (Ernst Lubitsch)

Es el caso de *Sin novedad en el frente*, basado en la novela de Erik María Remarque (Lewis Milestone, 1930).

Sin novedad en el frente fue publicada en 1929 en Alemania, cuando el mundo se enfrentaba a la Gran Depresión. Era también el momento en que el nazismo comenzaba a hacerse cada vez más fuerte. La novela tuvo un éxito inmediato. Es una de las novelas antibelicistas más influyentes de todos los tiempos, un relato de cómo la guerra destruye a los hombres, incluso a aquellos que sobreviven. Su primera adaptación cinematográfica, de Lewis Milestone, ganó sólo un año más tarde el Oscar a la mejor película y mejor director. Naturalmente fue una de las obras quemadas en público por los nazis desde 1933. El libro, que se inspiró en las experiencias como soldado de su autor, nunca ha cesado de ser reeditado y leído como uno de los testimonios de la gran lucidez y la inteligencia frente a la irracionalidad de la guerra y la fuerza devastadora del patriotismo mal entendido.

De 1932 es *Remordimiento*, la película de Ernst Lubitsch que deja ver el calvario que debieron pasar muchos soldados veteranos al volver a la vida cotidiana y convivir con el hecho de haber matado sin ninguna razón clara.

También de 1932 es la sobrevalorada *Adiós a las armas* (Frank Borzage), acaso por el prestigio de la novela de Hemingway, trasunto del protagonista, y por la presencia de una estrella como Gary Cooper.

Centrada en el frente italiano del Piave, destaca una secuencia en la que una columna italiana es bombardeada por los austriacos, inspirando a Picasso para la realización del Guernica.



Cartel de Adió a las armas

En *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937) se abomina de la guerra porque sus protagonistas son buenas personas, porque no resuelve ninguno de los problemas existentes y porque elimina el mundo del respeto y la caballerosidad. Entre ambas, se filman en Alemania otros hitos no despreciables del pacifismo:



Fotograma de *En tierra de nadie*

Cuatro de infantería (Georg W. Pasbt, 1930) para cuyo discurso se hacía necesario oír los ruidos de la guerra o *En tierra de nadie* (Victor Trivas y George Shdanoff, 1931) en la que el diálogo de los soldados conviviendo se convierte en un mensaje de paz.

184



Fotograma de *La gran ilusión*

Mientras tanto, Hitchcock, en 1936, filma *Agente secreto* en la cual agentes secretos británicos, en Suiza, matan por error creyendo que la

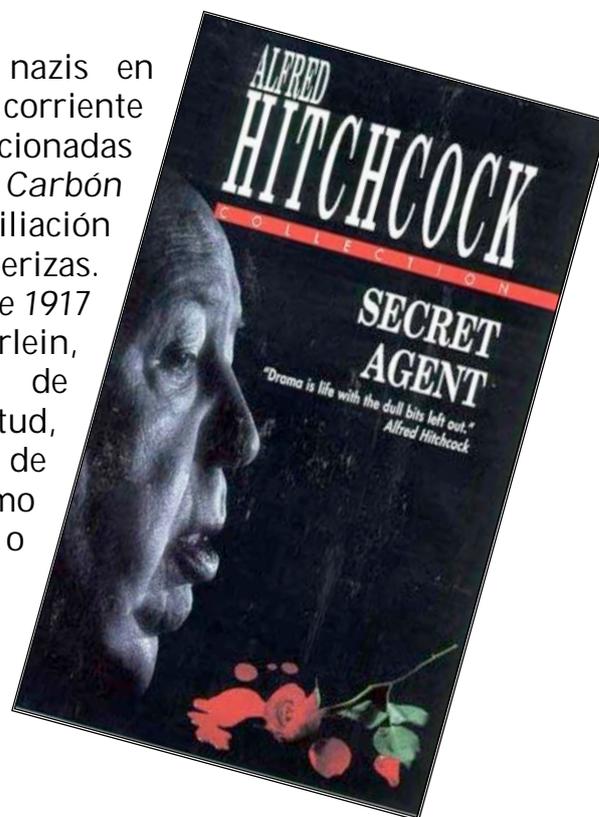
persona en cuestión era un espía, surgiendo de esta manera un mensaje de duda ante el oficio de matar.



Picasso se inspiró para realizar *El Guernica* en una secuencia de *Adiós a las armas*

185

La llegada al poder de los nazis en Alemania cortó, prohibiéndola, esta corriente que hemos visto en las películas mencionadas de producción alemana, así como *Carbón* (Georg W. Pasbt, 1931), film de reconciliación francoalemana de poblaciones fronterizas. También fue mutilada *Grupo de choque 1917* (Ludwig Schmid-Wildy y Hans Zöberlein, 1937) por contener alguna escena de humanidad entre enemigos. Esta actitud, entre otras cosas, llevó a la huida de cineastas hacia Estados Unidos como Billy Wilder, Fred Zinnemamm o Robbert Siodmak.



d) *De la Segunda Guerra Mundial al siglo XXI.*

En Estados Unidos, después de 1945, no hay espacio para el pacifismo en relación con la Gran Guerra, domina la propagación de sus ideales de vida frente a los nazis o las dictaduras soviéticas.

Alemania, con su industria destruida, ve llenar sus salas con películas de entretenimiento americanas mientras que en la Unión Soviética se ensalza su resistencia frente al enemigo recién vencido y lo mismo ocurre en los estados surgidos del dominio soviético en Europa con alguna excepción como la película eslovaca *Los 44 amotinados* aunque en fecha ya tardía (Paolo Bielik, 1958), en la que se narra el levantamiento de los soldados eslovacos contra los mandos del ejército austriaco y se huye del esquematismo dando paso a personajes de cierta profundidad.

Tan solo dos películas, que no llegan a ser pacifistas, plantean en Estados Unidos algunas de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, poniendo de manifiesto que no todo es glorioso en el ejército: *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946) y *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemamm, 1953).

Es a partir de la Guerra de Corea (1950-1953) y sobre ella misma, no sobre la Gran Guerra, cuando algunos directores plantean la guerra como un acontecimiento donde todos pierden. El soldado comienza a reflexionar sobre su situación y, aunque no llegue a morir, se considera ya una víctima. Este enfoque podemos observarlo en títulos como *Casco de acero*, *A bayoneta calada* (ambas de Samuel Fuller y 1951) o *El camino de la eternidad* (Masaki Kobayashi, 1959).

Sin embargo no es hasta el final de los años cincuenta cuando surgen corrientes ideológicas alternativas, un incipiente movimiento pacifista y una nueva cinematografía basada en la vida cotidiana y con criterios más alejados del corsé de los estudios cinematográficos. En este contexto se explica que un grupo de guionistas y directores recuperaran de nuevo la Gran Guerra para criticar al estamento militar porque de esta manera tendrían menos problemas con la censura. Se recupera aquella incipiente corriente antimilitarista que hemos visto en los años treinta pero ahora con menos dosis de camaradería, menos alegría en el frente de batalla y con un soldado-tipo que tiene la idea de que puede morir en cualquier momento.

El cine europeo occidental es el que más se acerca a los escenarios de la Primera Guerra Mundial como denuncia frente al militarismo imperante en la Guerra Fría. *Senderos de gloria* (Kubrik 1957) es la pionera de este nuevo lenguaje convirtiéndose para muchos jóvenes en el símbolo del pacifismo. Más que contra la guerra dispara contra la hipocresía, la retórica y los abusos de la jerarquía militar. Las principales reacciones contra ella vinieron del gobierno francés, aunque también de

los excombatientes y del estamento militar que la interpreta como un verdadero proceso contra el mismo. El gobierno francés la vetó hasta 1975 y en España no se pudo exhibir hasta la recuperación de las libertades.

En esta línea se van a realizar una serie de películas que han contribuido a crear una nueva memoria de la Gran Guerra, reinterpretando los mitos históricos de la contienda.



Fotograma de Senderos de gloria

El célebre dibujante de comic francés Jacques Tardi es un empedernido dibujante de la Gran Guerra que ha compuesto dos obras magistrales: *La guerra de las trincheras* (1993) y *Putain de guerre* (2014).

Lleva 40 años trabajando sobre el tema. Su obsesión por los detalles nos ha hecho avanzar, junto a los historiadores, en el conocimiento del Frente Occidental. Nos dice por ejemplo: "Muy poca gente sabe que en el equipo que se entregaba a los uniformados franceses al principio de la guerra no había calcetines."

Para su documentación es esencial Verney, un documentalista, coleccionista de todo tipo de artículos sobre la Gran Guerra que se pondrá en contacto con él para documentarlo a partir de 1993, año en que publicó la primera obra mencionada.

A propósito de *Senderos de Gloria* nos dice Tardi: "Estoy de acuerdo con el fondo, claro, pero la película está llena de errores: las trincheras no eran así, son demasiado anchas. El castillo donde se celebra el consejo de guerra es de estilo barroco bávaro porque el filme está rodado en Alemania. Y los fusiles son rusos. Me dicen que son cosas de las que solo me doy cuenta yo, pero son importantes. No veo en qué la documentación sería mala para la película".

Un apunte de la entrevista de Guillermo Altares a Jacques Tardi a propósito de la exposición *Putain de guerre* en París.



188



En *Rey y Patria* (1964), Joseph Losey se aproxima a los mismos problemas narrados por Kubrick: el desertor, los horrores de la trinchera, las diferencias entre los soldados y la oficialidad, etc.

Queda definida la característica esencial del soldado que no es otra que morir.

Mario Monicelli realiza en 1959 *La Gran Guerra*, película que combina los temas ya conocidos con dosis de humor, lo que enfurece a los militares y nacionalistas italianos al poner en tela de juicio la conciencia colectiva de los italianos y la capacidad de sus mandos.

Richard Atempborough da forma a otra parodia del estamento militar en 1969 con *¡Oh, qué guerra tan bonita!*, un musical cáustico aunque demasiado grandilocuente en el que se critica con especial dureza a Sir Douglas Haig, comandante en jefe de las tropas británicas del frente occidental. Un frente que se convierte por medio de la parodia en un parque temático para generales y empresarios armamentísticos.

Estas películas, como se decía, van haciendo evolucionar la noción colectiva de la guerra, su dimensión tribal hasta ir desembocando en la individualización de la tragedia. Y esta dimensión individualizada del conflicto ha contribuido a rechazar contundentemente el belicismo. Los soldados ya no serán héroes sino seres llenos de complejidad y sentimientos que critican, dudan, cuestionan a los dirigentes. Curiosamente, en casi todas las nuevas películas la crítica se realiza en escenarios estáticos y teatrales (una corte marcial, un hospital) lo que acaso contribuya a su éxito: el espectador, no entretenido por la acción bélica, tiene tiempo para reflexionar. Es una diferencia notable respecto al cine crítico de la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Vietnam en las que la barbarie se expresa fuera de los escenarios cotidianos.

Dalton Trumbo escribió *Johnny cogió su fusil* en 1931. La Primera Guerra Mundial dejó centenares de miles de soldados destrozados por las armas más modernas jamás utilizadas en ningún conflicto, pero también salvados por una medicina que había avanzado a pasos agigantados. Dalton Trumbo (1905-1976), novelista y guionista que acabaría siendo apartado del cine durante la caza de brujas en el Hollywood del senador McCarthy, escribió la historia de uno de estos heridos, sin piernas ni brazos, sin poder hablar, pero con la mente totalmente lúcida. Es un relato espeluznante, pero también la metáfora de los heridos, física o moralmente, por la guerra, hombres aislados de su sociedad, condenados a no poder transmitir sus sufrimientos. Trumbo pasó muchos años sin poder trabajar hasta que el productor protagonista de *Espartaco* se empeñó en que su nombre apareciese en los créditos. Curiosamente el director, Kubrick, y el actor Kirk Douglas son los responsables del mejor filme sobre el conflicto, *Senderos de gloria*.



Fotograma de *Johnny cogió su fusil*



Cartel de *Hombres contra la guerra* y *Feliz Navidad*

Ejemplos de este cine antibélico son *El horizonte* (Jacques Rouffio, 1967), *Hombres contra la guerra* (Francesco Rossi, 1971) o la extraordinaria *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1971).

Durante buena parte de los años setenta y ochenta vuelve el olvido sobre la Gran Guerra, se impone la omnipresente visión americana de la vida y la Guerra de Vietnam. Hay que esperar a la caída del muro de Berlín para que sea definitiva la descomposición de la visión maniquea de buenos y malos. Se van a realizar entonces una serie de películas sobre la Gran Guerra en las que es otra vez el ejército el objeto sobre el que se reflexiona. Son películas en que ni siquiera se necesita al alemán como enemigo, el teutón ya está igualado, rehabilitado y equiparado a los aliados en su horror hacia el mando (esta invisibilidad ya se apuntaba en *Senderos de Gloria*), el antibelicismo se consolida y la crítica alcanza también a los mandos intermedios.

Es Francia la abanderada de esta nueva hornada de películas y Bertrand Tavernier acaso su mejor exponente. Dos filmes informan de su maestría: *La vida y nada más* (1989) en la que un comando hacia el final de la guerra se encarga de buscar muertos caídos en acto de servicio, y la magistral *Capitán Conan* (1996).

El pantalón (Yves Boisset, 1997) realizada para la televisión con muchas resonancias de *Senderos de Gloria* y en la que se realiza una acerba crítica a la justicia militar; *El pabellón de los oficiales* (Francois Dupeyron, 2001), emotivo alegato antibelicista centrado en los destrozos físicos y psíquicos que produce la guerra.

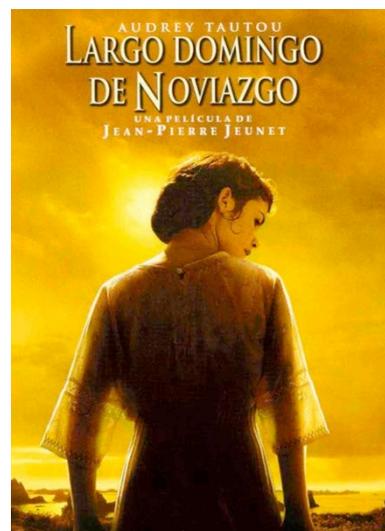


Fotograma de *Capitán Conan*

En plena Gran Guerra se produjo una espeluznante filmación de soldados franceses con el rostro desfigurado mientras se recuperaban en un hospital de retaguardia. Este material se negó a los espectadores hasta que Jean François Delassus, en 2005, lo dio a conocer en el documental *14-18. El ruido y la furia*. Se entendía entonces que los espectadores no estaban preparados para ver el horror.

Y es que la Gran Guerra ha exigido un sobreesfuerzo para asumir la realidad como objeto de narración de lo que ocurrió en Europa entre 1914 y 1918: el final de una época, el comienzo de otra nueva con formas de utilizar la violencia de manera letal, la que procede de la mecanización de la muerte en la primera guerra industrial.

La trinchera de la esperanza (Jean-Louis Lorenzi, 2002), también realizada para la televisión, desarrolla una historia de fraternidad entre combatientes opuestos, una verdadera bofetada contra la sinrazón de la guerra. *Largo domingo de noviazgo* (Jean Pierre Jeunet, 2004) es una notable película en la que se nos habla de autolesionados para escapar de las trincheras y a los que un consejo de guerra ordena ajusticiar; *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005) está basada también en hechos reales: la tregua de la Navidad de 1914 en un trozo del frente occidental, alegato antibélico que hermana a los soldados y



oficiales en su condición de seres humanos semejantes; *Los fragmentos de Antonin* (Gabriel Le Bonin, 2006) aborda el shock traumático producido por la guerra para cuyo tratamiento se hace necesario revivir los momentos dramáticos vividos en ella; en *Francia* (Serge Bozon), un grupo de desertores franceses entonando cancioncillas pastoriles huyen hartos de la guerra y de sus mandos.

La pelea fue a buscarle

Se puede decir que hay una constante que define la naturaleza de una persona. No se aprecia en cómo se conduce cuando las cosas son fáciles, sino en cómo se conduce cuando la situación es complicada. Cualquiera puede ser atrevido y directo cuando no se juega mucho; pero cuando es tu medio de vida o tu propia vida lo que está en juego, o los de tu familia o tus amigos... en esos momentos es cuando se comprende la pasta de la que uno está hecho.

La pasta de la que está hecho Kirk Douglas es una materia absolutamente sólida. A diferencia de muchos personajes que vemos en las películas, no se moldeó liderando ninguna causa. Su sendero hacia la gloria es más bien paralelo al de personajes como Atticus Finch en *Matar a un ruiseñor*. El no buscaba la pelea... la pelea fue a buscarle a él y al igual que Atticus, hizo lo que sabía que debía hacer, lo que era correcto.

Resulta difícil imaginar hoy día lo que supuso para mucha gente la losa del macartismo. Resulta difícil creer que se obligó a comparecer ante unos subcomités del Senado estadounidense a unos ciudadanos leales y se les pidió que revelaran el nombre de sus amigos si no querían ingresar en prisión. Ser juzgado en público sin tener capacidad para hacer frente a las acusaciones que se le imputan a uno... Hubo un montón de buenísimas personas atenazadas por esa losa.

A quienes se negaron a hacerlo siguieron padeciendo enormemente después de que McCarthy hubiera clausurado sus sesiones... y en este sentido, mucho después incluso de que hubiera muerto.

Dalton Trumbo era uno de los guionistas más respetados de Hollywood... y tuvo que seguir escribiendo con seudónimos durante muchos años después de haber estado en la cárcel por negarse a incriminar a sus compañeros.

En diciembre de 2011, su nombre fue devuelto adonde siempre debió haber estado: el de guionista reconocido de la película *Vacaciones en Roma*. Pero mucho antes de diciembre de 2011, Kirk Douglas dio un paso al frente en la oscuridad y, como productor y protagonista de *Espartaco*, la película de Stanley Kubrick, reconoció en los títulos de crédito la autoría de Dalton Trumbo por primera vez desde que se le hiciera comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas.

Supongo que ahora parece una nimiedad la de reconocer en los títulos de crédito de una película la autoría de un guionista de cuyo guion fue realmente responsable... pero en los libros de historia este hecho aparece señalado como el instante en que se puso fin a las listas negras de Hollywood.

Kirk Douglas es muchas cosas. Estrella de cine. Actor. Productor. Pero, en primer lugar y por encima de todo, es un hombre de una naturaleza extraordinaria. Esa naturaleza que se forja cuando hay mucho en juego. Esa naturaleza que siempre buscamos en los momentos más difíciles.

George Clooney

7. DOS MIRADAS ANTIBELICISTAS SOBRE LA GRAN GUERRA: *SENDEROS DE GLORIA* Y *LA GRAN ILUSIÓN*.

Valga como introducción una somera pincelada sobre ambos directores para remarcar en el neoyorquino Kubrick su control total sobre el "producto artístico" de vanguardia y su preocupación por los aspectos más destructivos de la condición humana; y en el parisino Renoir su gusto por la pintura, herencia de su padre, su estrecha relación con todos los aspectos del cine y su posición política de izquierda, simpatizando con el Frente Popular que gobernaría Francia bajo la dirección de Leon Blum.

Las dos películas son relatos que sostienen una posición antibelicista pero cada director la realiza con un tratamiento diferente. Kubrick exhibe la crueldad y el horror sin paliativos a través de una serie de personajes, situaciones y detalles. Renoir, en cambio, omite la realidad de los combates y se limita a sugerir una "gran ilusión" que admite diferentes lecturas e interpretaciones, todas ellas vinculadas a la endeblez de la naturaleza humana.

Renoir, a diferencia de Kubrick, conocía la guerra de primera mano porque había servido en el ejército francés y guardaba recuerdos y experiencias relacionados con la aviación, el campo de prisioneros y las evasiones. Con estos elementos y la colaboración de Charles Spaak elaboró el guion. En el trailer compuesto para el reestreno de 1958, el propio Renoir explicó el origen del film: la historia es rigurosamente cierta y le fue contada por varios de sus camaradas, en especial por Pinsard-Pinsard, piloto de caza. Este le salvó la vida en varias ocasiones mientras Renoir realizaba operaciones de reconocimiento con su escuadrilla. Fue derribado y hecho prisionero siete veces, las mismas que se evadió.

En la película Renoir narra cómo un avión francés es abatido en el curso de una operación de reconocimiento y sus dos tripulantes son hechos prisioneros: el capitán Boieldieu, militar de carrera de origen aristocrático, y el teniente Maréchal, ascendido por sus méritos. El capitán von Rauffenstein, oficial germano, les acoge cortésmente en una fortaleza donde los capturados conocen a Rosenthal, hijo de un banquero judío y a varios personajes representativos de la sociedad francesa de la época. A la vez que organizan la fuga, Rauffenstein y Boieldieu confraternizan debido a su similar origen social al tiempo que Maréchal lo hace con su guardián alemán, hombre del pueblo, como él.

El escenario espacio-temporal que Renoir idea se desarrolla en tres partes con un punto de tensión. En cada bloque, describe una parte que corresponde al trayecto efectuado por Maréchal desde el momento en que es capturado hasta llegar a la frontera suiza. Cada una corresponde a un espacio: el campo de prisioneros de Hallsbach, la fortaleza de Wintersborn y la finca de Elsa.

La Gran ilusión es un relato abierto a muchas interpretaciones. Unos entienden que el título hace mención a la ilusión por la paz; otros recalcan el refinamiento de los modos y maneras entre oficiales de ambos bandos como un símbolo de decrepitud.

A diferencia de Kubrick, Renoir no muestra las atrocidades de la guerra ni tampoco responde a los convencionalismos del cine de género bélico. No se presentan las trincheras ni tampoco se percibe la angustia de los soldados. La acción transcurre con ritmo parsimonioso, impuesto por la propia acción que no es otra que la estancia en presidio de los oficiales.

A Renoir no le interesa la guerra sino sus consecuencias. Por tanto su discurso es menos visceral que el de Kubrick, más frío, distante y racional. Nos encontramos, pues, ante un tratamiento también realista pero diferente al del neoyorquino; la realidad del combate se omite y se limita a mostrar los efectos. La apuesta de Renoir, más que condenar los horrores de la guerra, promueve la revisión del origen de la injusticia, mostrando las fisuras, las brechas que existen en la propia naturaleza social, más allá de fronteras y tiempos. La guerra es un instrumento del pasado al servicio de los poderosos en el que los más débiles se ven involucrados sin ser conscientes de ello. La guerra es el último recurso de una clase decadente que ostenta el poder frente a las clases populares que quieren vivir en paz en vez de morir.



En conclusión, los dos vectores que mueven la obra de Renoir, el idealismo romántico y el progresismo social, aparecen unidos en generoso alegato pacifista en esta película señera de la historia del cine. En suma, lo que Renoir refleja son los debates ideológicos que sacudieron el mundo

intelectual francés en la segunda mitad de los años treinta, dejando abierta la esperanza en torno a las ilusiones de los humanos.

En *Senderos de Gloria* también se desarrolla la acción en tres actos. En el primero, los soldados franceses reciben la orden de tomar una colina imposible, orden que responde a los intereses avariciosos de un general que manda disparar contra sus propias tropas cuando se retiran ante la imposibilidad de avanzar. El segundo cuenta la elección, al azar, de tres hombres del regimiento francés para ser juzgados y ejecutados por cobardía ante las órdenes suicidas recibidas, bajo la mirada cómplice de sus compañeros. La última parte marca la diferencia mayor con el resto de la película: el general recibe el desprecio de unos hombres cansados de luchar a las órdenes de generales déspotas que dictan normas desde los despachos.

Los dos escenarios en que transcurren los hechos son las trincheras y el cuartel general en el que se reúnen los generales y se celebra el juicio. Estos escenarios son expresivos de una primera gran diferencia respecto a Renoir. Mientras que en la *La Gran ilusión* no se muestran detalles-espacios, rostros-del horror, en *Senderos*, la diferenciación de los espacios es fundamental al presentarnos por una lado el palacio-cuartel general, decorado y lujoso, con la cámara casi siempre a ras del suelo, en ligero contrapicado para subrayar la suntuosidad de los aposentos. En las trincheras, retratadas con continuos travellings, reina en cambio la suciedad, la desesperación y la muerte. Ambos espacios, pues, simbolizan y expresan el mundo de los que mandan y el de los que obedecen.

195



Kubrick retrata con detalle la destrucción física, psicológica y moral de la guerra, mientras que para Renoir la guerra solo es un trasunto para articular un discurso sobre grados y niveles de injusticia social.

Aun así, Kubrick no se queda solamente en un nivel de denuncia de lo evidente. También la película se basa en hechos reales, es verosímil y precisa y por ello mismo plantea una reflexión sobre el principio militar de la obediencia, de ahí su profundo sentido antimilitar.

8. Bibliografía.

a) Científica sobre la guerra

1. Pierre Renouvin: *La crisis europea y la Primera Guerra Mundial* : (1904-1918). Madrid, Akal, 1990.
2. Marc Ferro (prefacio de Pierre Renouvin): *La gran guerra (1914-1918)*. Madrid, Alianza editorial, 1994.
3. Jean-Baptiste Duroselle: *Europa de 1815 a nuestros días*. Barcelona, Labor, 1978, Colección Nueva Clio.
4. David Stevenson: 1914-1918. *Historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona Debate, 1913.
5. Christopher Clark: *Sonámbulos. Cómo Europa fue a la guerra*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1913.

b) Literarias: 16 obras clásicas

1. Los cuatro jinetes del Apocalipsis. (Vicente Blasco Ibáñez, 1916).
2. El retorno del soldado. (Rebecca West, 1918).
3. Tempestades de acero. (Ernst Jünger, 1920)
4. París bombardeado. (Azorín, 1921).
5. Las aventuras del buen soldado Schwejk. (Jaroslav Hasek, 1922).
6. Los siete pilares de la sabiduría. (T. E. Lawrence, 1922).
7. Adiós a todo esto. (Robert Graves, 1929).
8. Sin novedad en el frente. (Erich María Remarque, 1929).
9. Adiós a las armas. (Ernest Hemingway, 1929).
10. El miedo. (Gabriel Chevallier, 1930).
11. Johnny cogió su fusil. (Dalton Trumbo, 1931).
12. Viaje al fin de la noche. (Louis-Ferdinand Céline, 1932).
13. El mundo de ayer. (Stefan Zweig, 1942).
14. Los cañones de agosto. (Bárbara Tuchman, 1962).
15. Missing of the Somme. (Geoff Dyer, 1994).
16. La belleza y el dolor de la batalla. (Meter Englund, 2008).

Un libro influyente: *Los cañones de Agosto*

Este libro se incluye entre los anteriores por la importancia que tuvo cuando fue editado. Este mismo año se han publicado dos estudios imprescindibles, *Sonámbulos* (Christopher Clark) y *1914*, de Margaret McMillan, que estudian el mismo período que Bárbara Tuchman: las decisiones políticas y estratégicas que llevaron al estallido de la guerra. Sin embargo, Bárbara logró, además del premio Pulitzer en 1963, una influencia que pocos libros de historia consiguen. Durante la crisis de los misiles con Cuba, John F. Kennedy tuvo siempre presente este ensayo y dijo que no quería encontrarse de repente en medio de una guerra mundial, arrastrado por acontecimientos rápidos e imprevisibles, sin ni siquiera tener claro cómo había empezado todo, tal y como cuenta Tuchman que ocurrió con los políticos involucrados en la Primera Guerra Mundial.

c) Cinematográfica

1. Emilio G. Romero: *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*. Madrid, T&B Editores, 1913.
2. Salvador Forner Muñoz: *La primera guerra mundial según la visión de Stanley Kubrick en Senderos de Gloria*. En *Historia y cine*, Alicante: Espagrafic. Pags. 440-460. (1999).
3. Carmen Marta-Lazo, José Antonio Gabelas Barroso y Miguel Ortiz Sobrino: *Stanley Kubrick y Jean Renoir: dos miradas fílmicas a la Gran Guerra*. En *Historia y Comunicación social*. Vol, 18, pags. 157-167 (2013).
4. Bazin, A: *Jean Renoir. Períodos, filmes, documentos*. Buenos Aires, Paidós, 1973.
5. Roman Gubert: *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1971.
6. Muñoz Suay: *El cine y la I Guerra Mundial*, Institut Valencià de Audiovisual i de la Cinematografia, Generalitat Valenciana. (2013).

9. Índice de películas sobre la Primera Guerra Mundial

a) Antecedentes.

- De Mayerling a Sarajevo* (De Mayerling á Sarajevo. Max Ophuls, 1940).
Sarajevo (Sarajevo. Fritz Kortner, 1955).
Los desesperados (Szegénylegények. Miklos Jancso, 1965).
Atentado en Sarajevo (Sarajevsky atentát. Veljko Bulajic, 1975).
Coronel Redl (Oberst Redl. István Szabó, 1984).
Rosa Luxemburg (Rosa Luxemburg. Margarethe Von Trotta, 1986).
Gavre Princip. Muerte de un estudiante. (Gavre Princip-Himmel unter Steinen. Peter Patzak, 1990).

197

b) La invasión de Bélgica y Francia.

- La pequeña heroína* (The Little American. Cecil B. DeMille, 1917).
Corazones del mundo (Hearts of the World. David Griffith, 1918).
Los cuatro jinetes del Apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse. Rex Ingram, 1921).
El más grande del regimiento (De Big van het regiment. Max Nosseck, 1935).
La gran ilusión (La grande illusion. Jean Renoir, 1937).
La enfermera Edith Cavell (Nurse Edith Cavell. Herbert Wilcox, 1939).
Thomas, el impostor (Thomas L´imposteur. George Franju, 1964).
Caballo de batalla (War Horse. Steven Spielberg, 2011).

c) La Guerra de trincheras.

- ¡Armas al hombro!* (Shoulder Arms!. Charles Chaplin, 1918).
Cuatro de infantería (Westfront, 1918. George W. Pasbt, 1930).
En tierra de nadie (Niemandland. Victor Trivas y George Shdanoff, 1931).
Las cruces de madera (Les croix de bois. Raymond Bernard, 1932).
Grupo de choque 1917 (Stosstrupp 1917. Ludwig Schmid-Wildy/Hans Zöberlein, 1937).
Camino a la gloria (The Road to Glory. Howard Hawks, 1936).
Senderos de Gloria (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957).
Rey y Patria (King and Country. Joseph Losey, 1964).
¡Oh qué Guerra tan bonita! (Oh, What a lovely War! Richard Atembourgh, 1969).
Sin novedad en el frente (All Quiet in the Western Front. Lewis Milestone, 1930).

Sin novedad en el frente (All Quiet in the Western Front. Delbert Mann, 1979).
El pantalón (Le pantalon. Yves Boisset, 1997).
Las trincheras del infierno (The Trenches of Hell. Simon Wincer, 1999).
Deathwatch (Deathwatch, Michael J. Bassett, 2002).
La trinchera de la esperanza (La tranchée des espoirs. Jean Louis Lorenzi, 2002).
Feliz Navidad (Joyeux Noël. Christian Carion, 2005).
21 hermanos (21 Brothers. El bravo soldado Michael McGuire, 2011).

d) El frente oriental.

Hotel imperial (Hotel Imperial. Mauritz Stiller, 1927).
La última orden (The Last Command. Josef von Sternberg, 1928).
El sargento Grischa (The Case of Sergeant Grischa. Herbert Brenon, 1930).
Tannenberg (Idem. Paul Heinz, 1932).
El Don apacible (Tikhiy Don. Sergei Gerasimov, 1957).
Las aventuras del soldado Schwejk (Dovrý Vojak Svejk. Karel Stekly, 1957).
Los 44 amotinados (Styridsatstyri. Paolo Bielik, 1958).
El bravo soldado Schwejk (Der brave Soldat Schwejk. Axel von Ambesser, 1960).
La marcha del Drina (Mars na Drinu. Zika Mitrovic, 1964).
Una estrella llamada amargura (Hvezda zvana Pelynek. Martin Fric, 1964).
Nicolás y Alejandra (Nicholas and Alexandra. Franklin J. Schaffner, 1971).
Capitán Conan (Capitan Conan. Bertrand Tavernier, 1996).

e) El frente italiano.

La montaña en llamas (Berge in Flammenn. Louis Trenker, 1931).
Adios a las armas (A Farewell To Arms. Frank Borzage, 1932).
El miliciano Bruggler (Standsschutze Bruggler. Werner Klinger, 1936).
La Gran Guerra (La grande guerra. Mario Monicelli, 1959).
Cuando se tienen veinte años (Hemingway's Adventures of a Young Man, Martin Ritt, 1962).
El día más corto (Il giorno piú corto. Sergio Corbucci, 1962).
Adiós a las armas (A Farewell To Arms. Rex Tucker, 1966. Miniserie para TV).
Hombres contra la guerra (Uomini contro. Francesco Rosi, 1970).
En el amor y en la guerra (Love and War. Richard Attenborough, 1997).

f) El frente turco.

La patrulla perdida (The Lost Patrol. John Ford, 1934).
La última avanzada (The Last Outpost. Louis Gasnier/Charles Burton, 1935).
Cuarenta mil jinetes (Forty Thousand Horsemen. Charles Chauvel, 1941).
Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia. David Lean, 1962).
Gallipoli (Gallipoli. Peter Weir, 1981).
Los cuarenta días de Musa Dagh (Forty Days of Musa Dagh. Sarky Mouradian, 1982).
Jinetes de leyenda (The Lighthorsemen. Simon Wincer, 1987).
Chunuk Bair (Chunuk Bair. Dale G. Bradley, 1992).
El destino de Nunik (La masseria delle allodole. Hermanos Taviani, 2007).

g) Los heridos de Guerra.

The Mad Parade (Idem. William Beaudine, 1931).
El ángel de las tinieblas (The Dark Angel. Sidney Franklin, 1935).
El horizonte (L'horizon. Jacques Rouffio, 1967).
Johnny cogió su fusil (Johnny Got His Gun. Dalton Trumbo, 1971).
El retorno del soldado (The Return of the soldier. Alan Bridge, 1982).
Regeneración (Regeneration. Gilles Mackinnon, 1997).

El pabellón de los oficiales (La chambre des officiers. Francois Dupeyron, 2001).
Los fragmentos de Antonin (Les fragments d'Antonin. Gabriel Le Bonin, 2006).

h) La Guerra de África.

La reina de África (The African Queen. John Houston, 1951).
Gritar al diablo (Shout at the de Devil. Peter R. Hunt, 1976).
Memorias de África (Out of Africa. Sidney Pollack, 1985).
Afrika, mon amour (Afrika, mon amour. Carlo Rola, 2007).

i) La neutralidad española.

Mare Nostrum (Mare Nostrum. Rex Ingram, 1926).
Mi calle (Edgar Neville, 1960).
La reina del Chantecler (Rafael Gil, 1962).
Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1962).
La verdad sobre el caso Savolta (Antonio Drove, 1979).
Victoria (Antonio Ribas, 1983-1984).

j) La revolución rusa.

El fin de San Petersburgo (Konets Sankt-Peterburga. Vsevolod Pudovkin, 1927).
Octubre (Oktyabr. Sergei M. Eisenstein, 1928).
Los marinos de Kronshstad (My iz Kronshtadta. Efim Dzigan, 1936).
Guerrilla Brigade (Vsadniki. Igor Savchenko, 1942).
Los rojos y los blancos (Csillagosok, katonák. Miklós Jancsó, 1968).
El Don apacible (Tikhiy Don. Sergei Gerasimov, 1957).
Doctor Zhivago (Idem. David Lean, 1965).
Rojos (Reds. Warren Beatty, 1981).
El almirante (Admiral. Andrey Kravchuk, 2008).

k) La intervención americana.

Patria (Patria. Jacques Jaccard, Leopold y Theodore Warthon, 1915).
El gran desfile (The Big Parade. King Vidor, 1925).
El precio de la gloria (What Price glory! Raoul Walsh, 1926).
El sargento York (Sergeant York. Howard Hawks, 1941)-
Wilson (Wilson. Henry King, 1944).
El precio de la gloria (What Price glory! John Ford, 1952).
El batallón perdido (The Lost Batallion. Russel Mulcahy, 2001).

l) La guerra aérea.

Alas (Wings. William Wellman, 1927).
Águilas (Flight. Frank Capra, 1929).
Águiluchos (Young Eagles. William Wellman, 1930).
La escuadrilla del amanecer (Dawn Patrol. Howard Hawks, 1930).
Ángeles del infierno (Hell's Angels. Howard Hughes, 1930).
Cuerpo y alma (Body and Soul. Alfred Santell, 1931).
As de ases (Ace of Aces. J. Walter Ruben, 1933).
El águila y el halcón (The Eagle and the Hawk. Stuart Walter, 1933).
Ademai aviador (Ademai Aviateur. Jean Tarride, 1934).
Infierno en los cielos (Hell in the Heavens. John Blystone, 1934).
La escuadrilla del amanecer (Dawn Patrol. Edmund Goulding, 1938).
La escuadrilla Lafayette (Lafayette Escadrille. William Wellman, 1958).
Las águilas azules (The Blue Max. John Guillermin, 1966).

El barón rojo (Von Richtofen and Brown. Roger Corman, 1971).
Zeppelin (Zeppelin. Etienne Périer, 1971).
Ases del cielo (Aces High. Jack Gold, 1976)-
Flyboys (Idem. Tony Bill, 2006).

m) La Guerra naval.

Crucero Endem (Kreuzer Endem. Louis Ralph, 1926).
U-9 Weddigen (U-9 Weddigen. Heinz Paul, 1927).
Submarino (Submarine. Frank Capra, 1928).
Tragedia submarina (Men without women. John Ford, 1930).
Mar de fondo (Seas Beneath. John Ford, 1931).
Crepúsculo rojo (Morgenrot. Gustav Ucicky, 1933).
La tierra perdida en el tiempo (The Land that Time Forgot. Kevin Connor, 1975).
Moonzund (Idem. Aleksandr Muratov, 1987).
Lusitania, asesinato en el Atlántico (Lusithania, Murder on the Atlántic. Christopher Spencer, 2007).

n) Las grandes ofensivas.

Educación antes de Verdún. La gran guerra de los hombres blancos (Erziehung vor Verdun. Der große Krieg der weißen Männer. Egon Gunther, 1973).
La trinchera (The Trench. William Boyd, 1999).
La batalla de Passchandaele (Passchandaele. Paul Gross, 2008).
Debajo de la colina 60 (Beneath Hill 60. Jeremy Sims, 2010).

200

o) El espionaje.

Silvia en el servicio secreto (Sylvia of the Secret Service. George Fitzmaurice, 1917).
El caso del sargento Grischa (The Case of Sergeant Grischa. Herbert Brenon, 1930).
Mata Hari (Mata Hari. George Fitzmaurice, 1931).
Agente británico (British Agent. Michael Curtiz, 1934).
Agente secreto (Secret Agent. Alfred Hitchcock, 1936).
Hermanas de armas (Soeurs d'armes. Leon Poirier, 1938).
El espía negro (The Spy in Black. Michael Powell, 1939).
Inteligencia británica (British Intelligence. Terry Morse, 1940).
Mata Hari, agente H-21 (Mata Hari. Agent H-21. Jean Louis Richard, 1964).

p) La derrota de los imperios centrales.

La última ofensiva del Marne (Unternehmen Michael. Karl Ritter, 1937).
La canción del marinero (Das Lied der Matrosen. Kurt Maetzig-Günter Reisch, 1958).
La última bandera (Die standarte. Ottokar Runze, 1977).

q) La paz de Versalles y sus consecuencias.

Cuatro hijos (Four sons. John Ford, 1928).
Beyond Victory (Idem. Edgard H. Griffith, John S. Robertson, 1931).
Remordimiento (The Man I Killed. Ernes Lubitsh, 1932).
El derecho del pueblo (Um das menschenrecht. Hans Zoberlein, 1934).
El ángel de las tinieblas (The Dark Angel. Sidney Franklin, 1935).
Tres camaradas (Three Comrades. Frank Borzage, 1938).
La vida manda (This Happy Breed. David Lean, 1944).
El retorno del soldado (The Return of The Soldier. Alan Bridges, 1982).

José Melero, *La Primera Guerra Mundial y el cine*

La vida y nada más (La vie et rien d´autre. Bertrand Tavernier, 1989).

Largo domingo de noviazgo (Un long dimanche de fiançaille. Jean Pierre Jeunet, 2004).

10.
Cinco películas pacifistas.
Fichas y comentarios.



SIN NOVEDAD EN EL FRENTE. 1930

- Título original: *All Quiet on the Western Front*.

- Nacionalidad: Estados Unidos.
- Producción: Universal Pictures, 1930.
- Dirección: Lewis Milestone.
- Guionistas: Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbott, C. Gardner Sullivan. George Cukor (director de diálogos). Basados en la novela de Erik María Remarque del mismo nombre.
- Intérpretes: Robert Parrish , Lew Ayres , Louis Wolheim , John Wray , Slim Summerville , Russell Gleason , William Bakewell , Zasu Pitts , Edwin Maxwell , Beryl Mercer, Richard Alexander, Arnold Lucy.
- Fotografía: Arthur Edeson, Tony Gaudio, Karl Freund.
- Decorados: Charles D May, W. R. Schifft.
- Música: David Broekman.
- Efectos especiales: Frank H. Booth.
- Premios: Oscar a la mejor película 1930 y Oscar al mejor director. NBR (Nacional Board of Review) 1930: 10 mejores filmes. Candidata al Oscar al mejor guion y fotografía. Director: premio Photoplay.
- Género: bélica
- Duración: 130 minutos



Sinopsis:

Paul Bauwer y sus compañeros de clase son reclutados e instruidos por un instructor brutal. Conducido al frente va conociendo a los soldados

más veteranos (Kaczinsky el mejor perfilado) y vive la tragedia de la muerte de los compañeros que le rodean. Al volver a casa de permiso acude a la escuela donde relata los sufrimientos que ha conocido siendo acusado por su maestro de antipatriota. Paul, atormentado por sus recuerdos, se siente ajeno al mundo de la retaguardia. Al terminar su permiso vuelve al frente donde se reencuentra con sus compañeros que irán desapareciendo en combate, igual que él.



205

Comentario:

Entramos en la década de 1930 y lo hacemos a lo grande recordando *Sin novedad en el frente*, uno de los más importantes títulos que el cine bélico ha dado, la adaptación de la novela del mismo nombre del escritor alemán Erich María Remarque.

Había sido publicada en 1929 pero la crudeza en la historia -apolítica según su autor, quien sabía sobradamente de lo que escribía ya que sirvió como soldado en la I Guerra Mundial- y su calidad literaria la había hecho un éxito tal que apenas un año después se encontraba ya disponible en más de 26 idiomas. Con esa carta de presentación era normal que llamase la atención en el mundo del cine, así que tras hacerse con los derechos, Lewis Mileston fue el encargado de plasmar la novela a la gran pantalla. Un trabajo siempre complicado, que el premiado director, que ya había ganado el año anterior el Oscar a mejor dirección por *Hermanos de armas* (*Two arabian knights*), llevó a cabo de forma impecable.



“Este relato no es una confesión ni tampoco una acusación y mucho menos una aventura, ya que la muerte no es ninguna aventura, para quienes se enfrentan a ella cara a cara. Sencillamente trata de hablar de una generación de hombres a quienes a pesar de haber escapado de las bombas, la guerra destruyó.” Con estas palabras se nos abre la película, dándonos una perfecta idea de lo que vamos a presenciar.

El inicio pese a esta advertencia inicial es ligero y con toques casi cómicos en el que se nos va mostrando el convencimiento de los jóvenes para alistarse y su entrenamiento, permitiéndonos conocer y empatizar con los protagonistas. Sin embargo el ambiente cambia drásticamente una vez estos se adentran en la guerra, tomando de sorpresa a los jóvenes pero también a un espectador que repentinamente se ve transportado a la realidad de unos combates donde el heroísmo y la aventura es sustituido desde el primer momento por el miedo, la suciedad, la desolación y la muerte.

Pese a sus escenas de acción, filmadas de forma realista y espectaculares aún hoy día, aunando perfectamente la fuerza de la imagen con los recursos del cine sonoro, la fuerza del filme recae en las consecuencias de estas luchas. El horror, la locura, la desilusión, el cambio que se opera en los supervivientes y su transformación en otras personas, tanto en los principales protagonistas como en los secundarios que también se encuentran definidos y son identificados para el espectador como personas y no como simples rostros que pasan por la historia. Las reflexiones y los pensamientos de todos ellos conforman el auténtico hilo narrativo de la historia.

207

La fuerza y la crudeza de la historia se complementan con unas actuaciones muy acertadas y creíbles. El ya casi olvidado Lew Ayres (pese a contar en su biografía con nominaciones al Oscar en 1948 y Emmy en 1975) realiza en su segunda aparición en la gran pantalla y primera dentro del cine sonoro una actuación de gran realismo que supondría un enorme empujón a su casi recién nacida carrera cinematográfica. Igualmente Louis Wolheim, quien ya había trabajado con Milestone en *Two arabian knights* realiza su última gran aparición en el mundo del cine dando vida al veterano Stanislaus Katsinski antes de fallecer a los 50 años a causa de un cáncer de estómago.

A todo ello se une el buen trabajo de Milestone, quien se esforzó desde el primer momento por recrear con el mayor realismo posible la sordidez de la guerra contando como extras y secundarios con bastantes excombatientes del conflicto y recreando las zonas de guerra con tal grado de perfección que incluso parte de las trincheras fueron clausuradas a medio rodaje por una inspección de sanidad. Junto a ello, el uso de recursos como los *travellings* laterales para seguir el avance en el campo de batalla combinados con una cuidada fotografía y un fabuloso sentido del montaje conforman una obra cuya calidad podría competir -y superar

ampliamente- a muchas películas bélicas firmadas en los años 60 y 70 del siglo pasado.

Envuelto en una gran polémica, ya que su claro carácter antibélico la hizo ser boicoteada en Alemania (se llegaron a lanzar bombas incendiarias en algunos cines que la proyectaban, de igual manera que años más tarde, en pleno apogeo nazi, se quemarían públicamente rollos de este film y obras del autor de la novela en que se basa), *Sin novedad en el frente* es por derecho propio una obra maestra del cine que tras más de ochenta años conserva intacta su fuerza y su mensaje.

Manuel Castellano.

LA GRAN ILUSIÓN. 1937

- Título original: La grande illusion.
- Nacionalidad: Francia
- Producción: Les Realisations d'Art Cinématographique (RAC)
- Dirección: Jean Renoir
- Guionistas: Jean Renoir, Charles Spaak
- Intérpretes: Erich Von Strheim, Jean Gabin, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Marcel Dalio, Julien Carette, Gaston Modot, Jean Dasté, Jacques Becker, Sylvain Itkine, George Péclet.
- Fotografía: Christian Matras
- Decorados: Eugène Lourie, Georges Wahhevicht.
- Música: Josphe Kosma.
- Montaje: Marguerite Houille-Renoir
- Efectos especiales: Frank H. Booth.
- Ayudante de dirección: Jacques Becker, Karl Koch.
- Duración 95 minutos.
- Género: bélica
- Premios: candidata al Oscar a la mejor película en 1938. Premio en 1938 a la mejor película extranjera del Círculo de Críticos de Nueva York.

208



209

Sinopsis:

El capitán Boeldieu y el teniente Maréchal, caen en manos de los alemanes al ser abatido su avión. Tras pasar por la enfermería y por un campo de prisioneros, acaban la prisión del castillo de Winsterborn a cargo del capitán alemán von Rauffenstein. Allí entran en contacto con otros prisioneros de diferentes clases sociales y se establece una curiosa relación entre Boeldieu y Rauffenstein. Maréchal logra escapar junto con Rosenthal, otro prisionero, refugiándose en una granja alemana con cuya propietaria, Elsa, Maréchal entabla una relación sentimental. Ambos prisioneros logran cruzar la frontera suiza y escapar.

Comentario:

La grande illusion se centra en una anécdota real de un soldado que logró fugarse ininidad de veces de campos de prisioneros alemanes durante la Primera Guerra Mundial. Se rodó en exteriores de



Colmar (Alto Rin) y del castillo de Koenigburg (Bajo Rin) y en los platós de los Studios Eclair y Studios de Boulogne-Billancourt, entre febrero y marzo de 1937. Es el primer film en lengua no inglesa nominado al Oscar a la mejor película y ganó el Premio Especial de Venecia y el premio del NYCCA (film extranjero). Considerada por muchos estudiosos como una de las obras maestras de Jean Renoir, se engloba dentro de sus películas sobre la guerra y la conquista del pacifismo y un nuevo orden mundial. El guion de la película fue rechazado por diferentes productores hasta que Jean Gabin, el más importante actor del momento, se unió a la filmación. Más apoyo obtuvo la película cuando Erich von Stroheim declaró su participación en ella, factor que ocasiona que de una pequeña aparición que tiene su personaje en el guion (el comandante Rauffenstein) pasó a ser un personaje fundamental y dominante. Para muchos historiadores del cine la alteración del guion fue como consecuencia del encuentro entre Renoir y Stroheim. El director quedó fascinado con la personalidad del alemán y le extendió su papel, de modo que la relación entre el oficial francés y el teutón ganó importancia, sobre todo de cara a desarrollar simultáneamente las dicotomías entre naciones y clases sociales, de forma que la solidaridad nacional de los candidatos a la fuga se confronta con la solidaridad de clase entre los oficiales y aristócratas, por encima de sus respectivas nacionalidades.

La figura acicalada del alemán se convirtió en la imagen más conocida de la película, simbolizando el antiguo orden aristocrático de Europa que se desmorona ante la embestida del armamento y la tecnología de la guerra moderna. El film muestra, también, el ocaso progresivo de la aristocracia como clase dominante en Europa y su progresiva sustitución por la burguesía y las clases populares.



Esta película permitió, como ninguna otra, ver en el enemigo y en el ser que se supone debes odiar el rostro humano. A mi modo de ver, es esto lo que hace de la película, más allá de lo utópica de su línea argumental, una película realista en cuanto al

tratamiento de la condición humana. La refinada y caballerosa amistad entre dos oficiales del ejército y la creciente relación amistosa entre prisioneros y captores son las principales líneas argumentales de esta película, con su habitual buen gusto por los planos largos y un excepcional uso de la profundidad de campo. Un aspecto interesante de la relación entre Boeldieu y Rauffenstein es la manera de comunicarse entre ambos. Cada personaje habla en su idioma de origen. Sin embargo, cuando ellos dos se reunían solos o en compañía de otros, casi siempre de menos alcurnia que ellos, hablaban en inglés, no en francés o alemán que parecieran considerarlos lenguas de las masas, más no de una raza de privilegiados o de escogidos como ellos. Asumen el inglés como la lengua de la aristocracia y construyen con él un muro infranqueable entre ellos y el resto de los personajes que, como su condición lo indica, no saben hablarlo.

Obra que cuenta con sencillez y asombrosa economía de recursos el final de una época y de un orden social, Renoir es muy elocuente al mostrar que la humanidad y la amistad están por encima de conflictos que son asunto de grandes países pero no de pequeñas personas. Sus ideas centrales se basan en la creencia en la igualdad de las personas y la posibilidad de la fraternidad entre ellas, al margen de las diferencias de clase y de educación, y de situaciones sobrevenidas de guerra. Para el guionista las fronteras de los Estados son artificiosas y absurdas, los nacionalismos defendidos por el nazismo y el fascismo son una necedad, la fraternidad entre los pueblos es una urgencia derivada de la propia naturaleza de las cosas y la paz es posible.

212

La música, de Joseph Kosma (*Una partida de campo*, 1936), aporta una partitura vibrante, que combina aires de fanfarria militar, pasajes lúdicos, pinceladas trágicas (redoble de tambores) y temas idílicos. Añade composiciones de época, como los vales paralelos de la cantina francesa (*Frou-frou*) y alemana (*Vida de artista*, Johan Strauss), una canción típicamente inglesa (*It's a Long, Long Way to Tipperary*) y un tema de amor (*Si tu veux Marguerite*). La fotografía, de Christian Matras (*La ronda*, 1950), en blanco y negro, ofrece tomas largas que se inician o terminan en un primer plano, en un diligente y esmerado trabajo de cámara, una admirable profundidad de campo y encuadres a través de ventanas y puertas que ponen en comunicación el interior con el exterior. No faltan escenas multitudinarias, tan gratas a Renoir (soldados en la sala de la representación teatral). La estética se ajusta a las pautas del realismo, en este caso profundamente humanista y elevado con toques líricos.

No existe una intriga frontal, una gran línea que guíe al espectador hacia el desenlace final. Al contrario la película se constituye de lo que Renoir llamaba *tranches de vie* (pedazos de vida), que poco a poco van

dando consistencia al relato, y que no tienen por qué ser funcionales a la resolución de la trama. El placer para el espectador no reside en la sujeción a una sólida trama, sino en la variedad de formas y personajes que en el conjunto constituyen este fresco. Así, según Ángel Quintana, "en el terreno narrativo, Renoir lleva hasta extremos auténticamente insólitos la utilización de las elipsis y la ruptura de las estructuras compactas, basadas en la unificación de diferentes intrigas que funcionan de forma aislada, como si fueran pequeños cuadros independientes"

Frederic Soldevila.

SENDEROS DE GLORIA. 1957

- Título original: Paths of Glory.
- Nacionalidad: Estados Unidos.
- Producción: Harris-Kubrick Productions y Bryna Productions.
- Productores: Kirk Douglas, James B. Harris y Stanley Kubrick.
- Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham y Jim Thompson a partir de la novela de Humphrey Cobb.
- Intérpretes: Kirk Douglas (Coronel Dax), Ralph Meeker (Caporal Pares), Adolphe Menjou (General Broulard), George Macready (General Mirbeau), Wayne Morris (Teniente Roget), Richard Anderson (Comandante Saint-Auban), Joseph Turkel (Arnaud)
- Fotografía: George Krause.
- Música: Gerald Fried.
- Diseño de producción: Ludwig Reiber.
- Montaje: Eva Kroll.
- Duración: 87 minutos.
- Género: bélica.
- Premios: BAFTA 1958: nominada a la mejor película

213



Sinopsis:

214

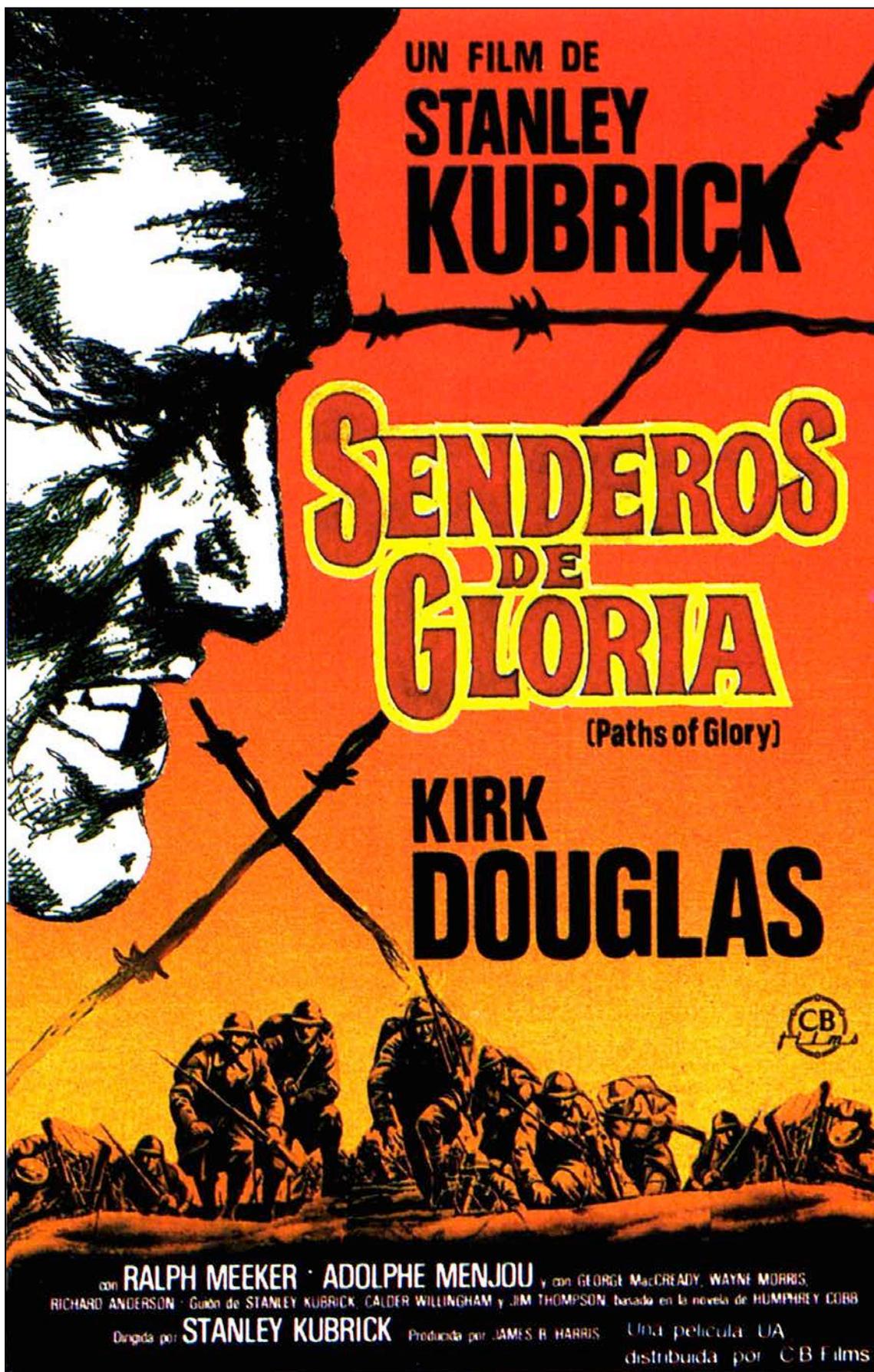
En el contexto del frente occidental francés en 1916, el ataque contra una posición alemana inexpugnable, dirigida por el coronel Dax (Kirk Douglas), acaba en un infierno por lo que el regimiento regresa a sus posiciones. El alto mando decide castigar a los soldados acusándolos de cobardía.



Comentario:

Uno de los méritos de *Senderos de Gloria* es la capacidad de expresar el horror general de la destrucción masiva, más allá del argumento concreto de la película. El episodio se basa en una novela de Humphrey Cobb centrado en el frente del Marne, ejemplificando admirablemente bien la guerra de posiciones, caracterizada por las trincheras inamovibles y en la que el más mínimo avance se traducía en millares de muertos. El pacifismo que la caracteriza, la dignidad y respeto a los valores humanos, que no han perdido vigencia, hicieron que la película estuviera vetada en Francia hasta 1975 y prohibida en España hasta 1986.

A pesar de la escasez de medios, Kubrick reconstruye el ambiente, resulta interesante la utilización de actores no profesionales como soldados de tropa, refleja estupendamente la diversidad de edades, las condiciones sociales y actitudes mentales de los combatientes.



El tratamiento realista y nada truculento del conflicto capta sin embargo los elementos esenciales de violencia, la destrucción humana y la degradación de todo valor no subordinado a la propia lógica militar. Es significativa la ausencia del enemigo, no aparece el ejército alemán: la farsa del juicio militar trasladada al bando perdedor hubiera edulcorado y manipulado el análisis de la degradación humana inherente al conflicto; por el contrario, Kubrick de forma provocadora recalca los elementos simbólicos de que esa degradación se está produciendo bajo la cobertura de valores e ideales supuestamente superiores a los del enemigo. Hay, pues, un deliberado distanciamiento ideológico, una reflexión universal sobre el militarismo y el autoritarismo o incluso sobre el comportamiento del ser humano en situaciones límites.

Como antes se apuntaba, Kubrick capta la esencia de una táctica de posiciones (peculiaridad de la Gran Guerra), como posteriormente haría en otras: el orden cerrado en *Barry Lindon* o la de comando en *La chaqueta metálica*.

Esa capacidad se fundamenta en la utilización de una serie de recursos expresivos puestos al servicio de la lógica de dicha guerra, sirviendo como modelo de los múltiples ataques suicidas que desde una u otra trinchera se produjeron sin que sirvieran para alcanzar nuevas posiciones o, en caso de que lo hicieran, para retroceder poco después a las antiguas. Pero la reconstrucción afecta también al armamento, los uniformes o los pertrechos. Nos trasmite una visión bien definida en sus elementos constructivos de la trinchera, sórdida y angustiosa pero a la vez madriguera confortable que los combatientes adoptan como topos temerosos de salir a la superficie. Igual ocurre con la zona de alambradas y la tierra de nadie. Muy destacable la reproducción de un asalto de posiciones realizada con gran sobriedad y un patetismo insuperable incluso por escenas parecidas de películas tan valiosas como Gallipoli. La destrucción de la vida humana queda explicitada cínicamente en la conversación en la que el general Mireau expone el objetivo al coronel Dax: 5% de muertos en la salida de la trinchera, 10% en la tierra de nadie, 20% en las alambradas enemigas y 25% en la conquista de la colina. Y todo por razón de prestigio de un general puesto que la Colina de las Hormigas no tiene valor alguno para el desarrollo de la contienda.

Hemos indicado que los recursos expresivos no llevan a utilizar elementos efectistas o truculentos, de hecho la única escena de muerte en combate se produce por la impericia y cobardía del teniente al que se le encomienda una misión de reconocimiento. Pero esa ausencia de violencia no significa que Kubrick no logre transmitir la angustia: la utilización de una cámara móvil en el recorrido zizagueante por la trinchera del general Mireau para comprobar la moral de la tropa y del coronel Dax antes de dirigir el ataque resultan impactantes, un

antecedente del efecto buscado en la secuencia del niño con el triciclo por el pasillo de *El resplandor*.

Otro de los recursos expresivos es el de los contrastes de ambiente, sobre todo de iluminación, entre los de arriba y los de abajo; con ello se resalta el carácter despreciativo de la casta militar hacia la tropa y la indiferencia con que juega con la vida de los soldados.

El mensaje de la película no se agota en la primera parte. El consejo de guerra y la ejecución de los tres soldados, más allá del caso concreto, muestra la violencia impuesta por una disciplina y por el mantenimiento de una cohesión para anular todo instinto de supervivencia de los combatientes. "De vez en cuando hay que fusilar a algunos soldados", dice el general Boulard, indicando la manera de eliminar deliberadamente cualquier atisbo de resistencia.

La película sirve también como referente histórico del militarismo francés de la Tercera República, de sus tendencias chauvinistas y nacionalistas que impregnaron a una buena parte de la sociedad. Al ataque suicida responde una gran parte de los soldados con la *cobardía ante el enemigo*, que no es más que una muestra de cordura ante la exigencia de heroísmo a la que se les somete

218

El drama de la elección, juicio y ejecución de los soldados es un episodio macabro pero cargado de liturgia, perfectamente interpretada por el general Boulard : esplendor de la ejecución a la que obliga a asistir a toda la tropa. La crueldad no se escatima: el condenado con una lesión en el cerebro es llevado al poste de fusilamiento en camilla.

Un último comentario sobre el coronel Dax, contrapunto de las actitudes del alto mando. La figura del coronel resulta irreal, especie de héroe solitario, cumplidor de su deber pero humanitario con los soldados, abogado defensor de los acusados y capaz de rebatir a sus superiores. Su comportamiento no puede ser entendido por sus superiores más que como una estrategia hábil para escalar en su carrera militar como le hace saber el general Boulard al ofrecerle el cargo del general Miraeu y sorprendiéndose por el rechazo.

Salvador Forner Muñoz.



JOHNNY COGIÓ SU FUSIL. 1971

219

- Título original: Johnny Got His Gun.
- Nacionalidad: Estados Unidos.
- Producción: World Entertainment.
- Productor: Bruce Cambell.
- Director: Dalton Trumbo.
- Guión: de Dalton Trumbo, basado en su novela del mismo nombre.
- Intérpretes: Timothy Bottoms, Craig Bovia, Peter Brocco, Kendell Clarke, Eric Christmas, Jason Robards Jr., Robert Easton, Marsha Hunt, Donald Sutherland, Kathy Fields, Eduard Franz
- Fotografía: Jules Brennen.
- Diseño de producción: Harold Michelson.
- Directores artísticos: Harold Michelson y Jeremy Kay.
- Decorados: George R. Nelson y Robert Signorelli.
- Vestuario: Theadora Van Runkle.
- Maquillaje: Phil Rhodes.
- Música: Jerry Fielding.
- Montaje: Millie Moore.
- Sonido: Hal Etherington, James Nelson y Robert Winkler.
- Efectos especiales: Dick Williams.
- Ayudante de dirección: Christopher Trumbo.
- Duración: 112 minutos.

- Premios: 1971: Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado, premio FIPRESCI. 1971: Globos de Oro: Nominada nueva promesa masculina (Timothy Bottoms)



Sinopsis:

Joe Bonham, joven soldado americano de la Primera Guerra Mundial, internado en un hospital militar en Francia, ha quedado casi totalmente mutilado por la explosión de una bomba (carece de ojos, mandíbula y extremidades, no puede hablar...) aunque sí puede pensar y recordar. Los doctores evalúan su situación y tras un traslado a otra habitación una joven enfermera intenta ayudarle a cumplir su última voluntad.

Comentario:

En pleno tardofranquismo, en el estado español el movimiento de cineclubs vivió su etapa dorada hasta bien entrada la Transición Democrática. Entre otros muchos títulos, *Johnny cogió su fusil* se ganó la aureola de producción «de culto» en esas sesiones de pura cinefilia, para acabar pasando a los anales de la historia del Séptimo Arte por su contundente discurso antibelicista y por ser la única tentativa tras las cámaras del afamado guionista y escritor Dalton Trumbo. Así pues, tras haber cosechado el Premio Especial del



Jurado en el Festival de Cannes y obtener un más que meritorio éxito en taquilla en su estreno en nuestro país —no así en los Estados Unidos, donde apenas obtuvo recorrido comercial—, a través de pases en cine-clubs y algunas reposiciones en salas alternativas de las grandes cadenas de exhibición, esa condición de «culto» mutaría a la categoría de «mito» de cara a los sectores más progresistas de la sociedad española. Para los *coineusseurs* de aquel tiempo, a esta mítica contribuiría el hecho que en su día Luis Buñuel había sido persuadido por el propio Trumbo para que dirigiera *Johnny cogió su fusil*. Antes de iniciar el rodaje de *Viridiana* (1961), el cineasta turolense trabajó en el guion, junto a Trumbo, pero problemas con la censura acabaron abortando el proyecto. El mismo se postergó una década, ya sin el concurso de Buñuel, pero amparándose en el guion que habían escrito ambos. Cuestiones relativas al Sindicato de Guionistas Estadounidenses, del que no formaba parte Buñuel, llevaron a que Trumbo firmara en solitario el *scripten*, los créditos de la producción que él mismo acabaría dirigiendo. Una decisión extraña por cuanto Dalton Trumbo había alcanzado la edad de jubilación y no tenía experiencia alguna en la dirección, salvo el hecho de haber asistido a algunos de los rodajes que se valían de sus guiones. A su favor, con esta apuesta el cineasta natural de Ohio se aseguraba la fidelidad a un relato que había escrito a finales de los años treinta, obteniendo en 1940 el National Book Award. Evidentemente, el simple conocimiento de este dato obliga a pensar que *Johnny cogió su fusil* no recrea la tragedia sufrida por el soldado Joe Bonham (Timothy Bottoms) durante la Segunda Guerra Mundial sino que se circunscribe a la Gran Guerra. En cualquier caso, el film pretende ofrecer un crudo testimonio de la sinrazón del conflicto bélico en un marco temporal indeterminado. Es, por tanto, que *Johnny cogió su fusil* debe evaluarse más como un testimonio-documento fílmico que no como un ejercicio dramático suscitado a partir de un episodio bélico.

A día de hoy, dejando al margen valoraciones ideológicas, a nivel formal, el principal aliciente que presenta *Johnny cogió su fusil* es su componente experimental, en su tránsito del blanco y negro al color, y la articulación de unos *flash-backs* que sirven para recordar episodios en la vida de Joe Bonham antes de sufrir los tremendos efectos de una bomba que se precipita en una trinchera. Desconozco si la idea de dotar de color a las escenas en tiempo pasado y arbitrar una emulsión en blanco y negro para las que acontecen en el presente ya se había plasmado con anterioridad a la concepción de *Johnny cogió su fusil*, pero sea como fuere, el film dirigido y concebido por Trumbo se situaría entre los primeros en adecuar este formulismo en la historia del cine. Años más tarde, en la década de los noventa, *Madre noche* (1996) —notable adaptación de la novela homónima de Kurt Vonnegut— y *Pleasantville* (1998), aunque con fines distintos, adoptarían esta resolución. El otro aspecto apuntado, el relativo a los *flash-backs*, por su carácter un tanto desordenado y un contenido que explora en los confines

del surrealismo (las escenas en las que Jason Robards ejerce de maestro de ceremonias en un circo ambulante cuyo principal reclamo es un ser dotado únicamente de tronco) remite no tan sólo a un concepto felliniano sino también a un film coetáneo con el que guarda notables analogías: *Matadero Cinco* (1971). Esta adaptación de la más célebre de las novelas de Vonnegut se alinea con el sentido crítico de *Johnny cogió su fusil* en relación al absurdo de la guerra. Pero *Matadero Cinco* lo hace con un sentido alegórico teñido de comicidad/ironía —gentileza de Vonnegut—, a diferencia del semblante solemne que se percibe en cada fotograma de la opera prima de Trumbo, cuyo mensaje sigue resistiendo el paso del tiempo, generando un debate paralelo por lo que respecta a la eutanasia. Una historia que, por la importancia que adquieren los monólogos interiores a cargo de Joe Bonham y por el valor humanista del relato con las cuestiones temáticas que lleva implícitas, hubiera podido ser una obra más representada sobre los escenarios. Pero, a falta de una versión teatral satisfactoria, Rowan Joseph ha dirigido, a partir del guion coescrito por Trumbo, este mismo año (2008) una producción cinematográfica con Benjamin McKenzie asumiendo el rol de Bonham y centrada en el concepto del monólogo que ya se había explotado, en menor medida, en su primera versión cinematográfica. Un factor más que favorece la pervivencia de un relato fílmico inmortal, eso sí, exento de la fuerza dramática de *Senderos de gloria* (1957) —otro film de cariz antibelicista ubicado en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial en territorio galo— pero con una contundencia expositiva que no deja lugar a dudas sobre las intenciones de un Dalton Trumbo —a quien vemos en un episódico papel, vestido con bata blanca— que un lustro más tarde fallecería habiendo cumplido un sueño: contemplar en la gran pantalla la traducción en imágenes una de sus primeras y más reveladoras obras de su pensamiento como humanista.

EMILIANO PIEDRA presenta

Una de las más importantes películas de todos los tiempos

FESTIVAL DE ATLANTA-EE.UU. FESTIVAL DE CANNES FESTIVAL DE FESTIVALES-BELGRADO

Fenix de oro a la mejor película del festival Gran premio especial del jurado Gran premio de la crítica internacional Mejor película del festival de festivales

TIMOTHY BOTTOMS
KATHY FIELDS
MARSHA HUNT
JASON ROBARDS
DONALD SUTHERLAND
DIANE VARSİ



un film de **DALTON TRUMBO**



TIMOTHY BOTTOMS el soldado **KATHY FIELDS** la virgen **MARSHA HUNT** la madre **JASON ROBARDS** el padre **DONALD SUTHERLAND** Cristo **DIANE VARSİ** la enfermera

Johnny cogió su fusil

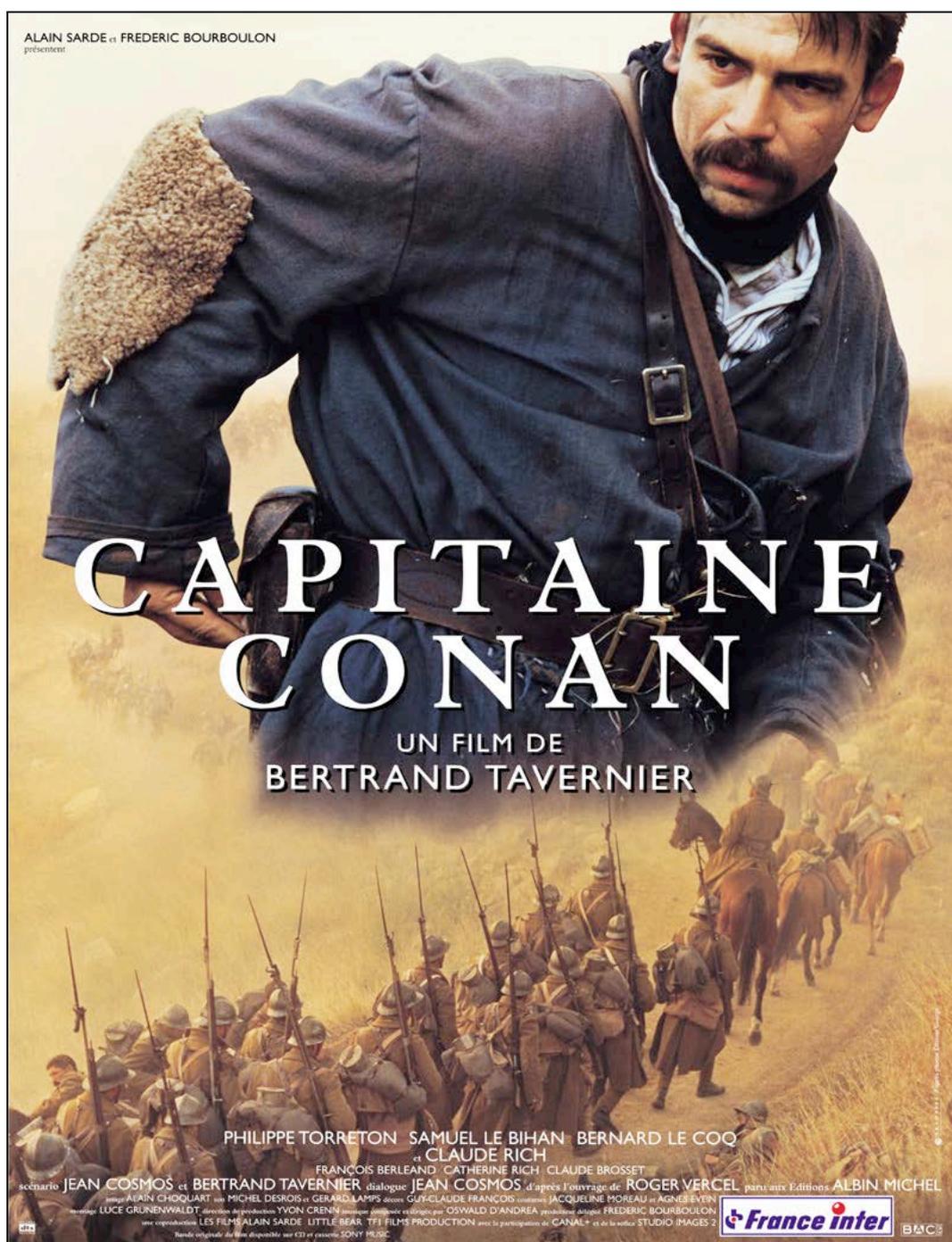
UN BEST SELLER CON DOS MILLONES DE TIRADA  una producción: de **BRUCE CAMPBELL**

CAPITÁN CONAN. 1996

- Título original: Le capitaine Conan
- Nacionalidad: Francia.
- Producción: Alain Sarde / Little Bear / TF1 Production
- Productores: Alain Sarde y Frederic Bourboulon.
- Director: Bertrand Tavernier.
- Guionistas: Bertrand Tavernier y Jean Cosmos, basado en la novela de Roger Vercelet.
- Fotografía: Alain Choquart.
- Director artístico: Guy-Claude François.
- Vestuario: Jacqueline Moreau y Agnes Evein.
- Música: Oswald D'Andrea.
- Montaje: Luce Grunenwaldt, Laure Blancherie, Khadicha Bariha-Simsolo.
- Intérpretes: Samuel Le Bihan, Phillipe Helies, Philippe Torreton, Bernard Le Coq, Laurent Schilling, Jean-Yves Roan, Tonio Descanville, Eric Savin, Catherine Rich, François Berleand.
- Duración: 132 minutos.
- Género: drama bélico.
- Premios: 1996: 9 nominaciones a los Cesar de los que obtiene 2: Mejor Director y Actor (Torreton) La película fue nominada a mejor película en el Festival de Cine de Telluride. En 1996: mención especial en el festival de San Sebastián.

224





225

Sinopsis:

En el frente balcánico de 1918 el capitán Conan comanda un destacamento de voluntarios franceses especialmente sanguinarios entre los que se encuentran presos que intentan purgar sus penas y cuyas actuaciones militares —guerrilleros en territorio enemigo— son muy eficaces. Las autoridades militares las toleran pero cuando termina la guerra y se firma el armisticio aquellos continúan practicando la rapiña entre la población civil con la protección de su capitán por lo que serán sometidos a juicio.

Comentario:

El director Bertrand Tavernier, conocido por sus films de carácter más bien social, nos sorprende de alguna manera con un film ambientado en la Primera Guerra Mundial, aunque centrado en el prácticamente desconocido Ejército de Oriente que Francia mantuvo a orillas del Danubio para combatir contra austríacos, búlgaros, turcos y alemanes, en un segundo frente que fue menospreciado y que incluso se alargó al verse obligados a luchar contra la propagación del bolchevismo una vez finalizada la contienda. *El Capitán Conan* conforma, junto con *La vida y nada más*, un excelente fresco antibelicista apoyado y ambientado en la Gran Guerra. En ambos casos, la acción se sitúa durante el final o en la inmediata postguerra, de manera que Bertrand Tavernier intenta, de forma expresa, concienciarnos de que la guerra no acaba con un simple papel firmado en un palacio por generales y ministros sino que sus consecuencias se prolongan en el tiempo a lo largo de toda una generación.



226

El Teniente Conan es el comandante de un grupo de acción directa a mitad de camino entre el pelotón disciplinario (hay muchos expresidarios) y un grupo de operaciones especiales. La guerra de los últimos años ha convertido a unos, la inmensa mayoría, en soldados deseosos de volver a ver a los suyos, a sus familias y de volver a reemprender su vida civil, viendo con desesperación como la guerra se prolonga oficiosamente meses y meses interminables. Sin embargo, Conan y sus hombres han convertido a la guerra y a la lucha en una forma de vida, de sentirse importantes, ya que nada les espera en la vida civil salvo la inadaptación.

El Capitán Conan deviene una extraordinaria película antibelicista, en donde se refleja el abismo entre las élites militares y los soldados. Gran ambientación, grandes subrayados musicales e interpretaciones magníficas, en un film que no habla tanto de la guerra como de sus consecuencias, de lo absurdo de los conflictos bélicos. Las primeras imágenes son sumamente impactantes. Nunca antes se había mostrado desde la pantalla con tanta verosimilitud la vida en unas trincheras, en las cuales no se puede comer porque todo apesta a éter, y al mismo tiempo reflejar la desorientación del soldado que no sabe hacia dónde avanza, por dónde llueve la metralla o cuál es su objetivo inmediato. Y no contento con ello, el director nos explica la dura vuelta casa de los protagonistas principales, Conan y Norbert (interpretados por Philippe Torreton y Samuel Le Bihan), ya que después de varios años convertidos en máquinas de matar, la adaptación a un mundo en el que parece que no tienen sitio es tremendamente dura. El director francés consigue componer una película tremendamente antibélica, en la que no ahorra al espectador momentos realmente duros que conviven con los aspectos más rutinarios de la guerra de trincheras, dando una escabrosa imagen de cotidianidad que incluso da más escalofríos que las escenas de batallas. Similar en su planteamiento a *Senderos de gloria* (1957), y plagada de humanos y carismáticos personajes, *Capitán Conan* adopta la forma de impresionante alegato antibelicista de cánones clásicos. Además de la construcción de sus caracteres, el interés de la película radica en la composición de sus cruentos escenarios bélicos y batallas, y en la fina y sutil crítica a la mendacidad y la hipocresía de los altos mandos militares. La absurdidad bélica, la deshumanización del soldado y su incapacidad de reinserción en la vida civil, serán algunos otros temas tratados de manera tangencial.

227

Los acontecimientos y el entorno condicionan nuestra personalidad, parece querer decirnos Tavernier. Por ello la cinta posee escenas de una fuerza brutal como son las de las batallas, repletas de dinamismo, de veracidad, rodadas en planos abiertos magníficos, o en las que Conan despliega su comunión con su gente. Philippe Torreton realiza un trabajo colosal transmitiendo elementos tales como pasión, entusiasmo, personalidad, coronado todo ello con una secuencia final maravillosa que es el contrapunto a todo lo visto hasta esos momentos. Efectivamente, uno de los aciertos resulta el diálogo final sostenido entre Norbert y Conan, cuando éste último se siente viejo y acabado y es visitado por Norbert en su pueblo. Se trata de un momento de enorme tristeza y tal diálogo merece un puesto entre lo mejor del cine contemporáneo.

Frederic Soldevila.



FUENTES DEL PACIFISMO

228

Cómo se promueve el sentimiento antibélico o pacifista en el cine de la Gran Guerra.

1. La oportunidad del tema se debe al convencimiento de que lo mejor del cine de la Gran Guerra tiene este carácter pacifista. Algunas de estas películas son obras maestras que figuran en cualquier lista exigente de las mejores de la historia del cine, entre las cuales sin lugar a dudas se encuentran *Senderos de gloria* o *La gran ilusión*.
2. El pacifismo no es exclusivo de la Primera Guerra Mundial pero sí lo es comparativamente con la Segunda Guerra Mundial porque es un conflicto no maniqueo, de buenos y malos. La propia investigación histórica ha puesto de manifiesto la complejidad y hasta la oscuridad de las causas, lo que algunos cineastas supieron traducir tempranamente a través de personajes que no entendían el porqué de la Guerra como es el caso de *Sin novedad en el frente*. Y que por ello mismo manifiestan un comportamiento ambiguo o crítico. Otros, como Renoir en *La gran ilusión*, expresan un pacifismo que echa sus raíces en un planteamiento transversal en que la guerra no es producto del enfrentamiento de naciones o pueblos sino de intereses ajenos a estos, que son sus víctimas. Por otra parte, la lejanía de este conflicto, que cada vez se ha ido volviendo más oscuro en sus causas, ha contribuido a que planteamientos

políticos del presente se proyecten sobre este de manera indirecta: así ocurrió en plena Guerra Fría cuando la crítica al maniqueísmo y al militarismo de la época se tradujo en el nacimiento de una potente corriente pacifista centrada en la Gran Guerra a partir de los años cincuenta y que tuvo como bandera *Senderos de gloria*, pero que ha desarrollado sobre todo el cine europeo.

3. Por tanto el pacifismo no es una invención de los guionistas o directores sino que es deudor de la propia realidad vivida por los protagonistas que no son sino los soldados. Se puede decir que el pacifismo sale de las trincheras y se manifiesta en importantes escritos literarios o, sobre todo, en las numerosas cartas enviadas a sus allegados por los soldados que expresan en ellas sus vivencias y sentimientos.
4. Las manifestaciones concretas de este pacifismo en el cine son muy variadas. En general persiguen plantear aspectos que lleven al espectador a la reflexión, a la crítica o al rechazo de lo que contempla. Con frecuencia la acción se desarrolla en escenarios apartados del frente donde la falta de acción permite la reflexión pausada. Es frecuente recurrir a los permisos de los soldados para marcar el contraste con la vida ordinaria y la oposición entre lo que la retaguardia cree que ocurre y la realidad. De este contraste surge el alejamiento psicológico del soldado con respecto a su pasado, un soldado al que han arrebatado la ilusión, la alegría y la juventud en muchos casos.
5. La industrialización de la muerte es un hecho nuevo y está presente en todas estas películas lo que promueve el rechazo, sobre todo cuando el soldado desconoce exactamente por qué lucha o por qué mata.
6. La trinchera es el escenario predilecto para contar el horror. La guerra de posiciones la convierte en el icono perfecto de la Gran Guerra y cuando se quiere narrar cinematográficamente se debe mostrar su doble condición de lugar pestilente, nido de ratas y piojos y, a la vez, madriguera protectora del soldado. Ahora, bien, meter la cámara para rodar allí equivale necesariamente a mostrar los semblantes del miedo, la tensa espera antes del ataque, la permanente inestabilidad creada por los obuses y morteros y, con ello, la escenografía del miedo. Y todo ello promueve en el espectador sentimiento de compasión y antibélicos.
7. Las diferencias entre jefes y soldados, el contraste de las condiciones de vida (palaciego de los jefes y miserable en las trincheras) y el maltrato que reciben es uno de los aspectos más criticados por los soldados, la literatura de guerra y por el cine. En muchas ocasiones tras esta crítica anida antes un sentimiento antimilitarista que antibélico. Se critica antes la manera de hacer la guerra de los jefes que la propia guerra. Destaca, en el

contexto de la guerra de posiciones y desgaste, la planificación de misiones imposibles. En este esquema, el enemigo no es necesario para narrar y denunciar: son los propios jefes, no se necesita al teutón, que ya está amortizado e igualado como malvado, para nada. Esta manera de enfocar la tragedia de la guerra, desde 1957 con *Senderos de gloria*, se ha mantenido en el cine pacifista de la Gran Guerra hasta nuestros días. En estos aspectos reside la verdadera carga de profundidad de la película, una denuncia del militarismo francés de la III República que llevó a De Gaulle a vetarla hasta 1975.

8. Los juicios sumarísimos y sin garantías perfectamente documentados en la realidad de los frentes en la que los soldados son víctimas de la frustración (a veces simulada más que real) y del desprecio de sus jefes. Naturalmente estos juicios constituyen una de las mayores canalladas de las que son víctimas los soldados y por tanto también en el cine se resalta la impunidad de los procedimientos y de las decisiones adoptadas con los soldados. Otra vez *Senderos de gloria* nos ofrece el mejor ejemplo. Con el añadido de que en el juicio, como ocurre en otras películas, se observa que a veces son los soldados los únicos en mantener la cordura con su "cobardía", negándose a cumplir las órdenes, retrocediendo en vez de atacar, automutilándose o desertando
9. Los heridos de la guerra. La industrialización de la guerra produce una gran cantidad de heridos lo que plantea problemas a los que hay que dar soluciones. Uno de ellos es la incorporación de los afectados a la vida normal. El cine a veces ha tratado el problema con dramatismo, poniendo en primer plano las dificultades de adaptación pero en otras parece abrirse la esperanza (*El pabellón de los oficiales*). En ambos caso la carga de simpatía que despiertan estos damnificados de la guerra es fronteriza con un sentimiento pacifista indudable.
10. Los dilemas morales. Las películas pacifistas se caracterizan entre otras cosas por plantear cuestiones que no tienen fácil respuesta y que, por ello mismo, promueven la duda, la reflexión o el sufrimiento. A veces se recurre a la reflexión de los propios personajes que suponen el punto de vista del guionista o de la obra en que se basa la película, otras veces es el espectador quien tendrá que optar entre opciones enfrentadas y representadas por personajes de la película (*Capitán Conan*). Otras veces, sencillamente el espectador se entrega al sufrimiento del héroe o del antihéroe (*Sin novedad en el frente, Johnny cogió su fusil*). En cualquier caso, de estas películas surgen a veces las más altas cotas de rechazo a la guerra.
11. El cine nos muestra también cómo los protagonistas, que supuestamente tendrían que odiarse, entablan relaciones de amistad y confraternización. La película que mejor trata este

tema es *La Gran ilusión* con su planteamiento de la guerra como ajena a los intereses generales de las clases sociales mayoritarias y su apuesta por la hermandad de los humanos más allá de nacionalidades o fronteras. Coincidente con este planteamiento hay películas que han recogido las treguas de navidad, perfectamente documentadas como en el caso de *Feliz Navidad*, por ejemplo. Dentro de este contexto constituye un matiz el rechazo del nuevo tipo de guerra por los militares de viejo cuño que añoran sus viejos códigos de honor: el enfrentamiento "legítimo" no está reñido con el establecimiento de puentes de paz entre los guerreros (*La gran ilusión*).

12. La desaparición de una generación de jóvenes resume todo el horror y conciencia de la magnitud de la tragedia, promoviendo un profundo sentimiento pacifista (la muerte de Paul en *Sin novedad en el frente*).