

Ficciones la línea

En el cine bélico se han producido, en varias etapas, grandes ejemplos de una tendencia pacifista. Filmes poderosos en su representación de los horrores de la guerra, con un mensaje contra la glorificación de esta, que denuncian los abusos del combate sobre una base humanista. Aquí se presenta una pequeña muestra de películas que han seguido esta línea.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS



bélicas: pacifista



Breve introducción

Una primera precisión: la noción de cine bélico tiene fronteras porosas, pues se puede aplicar a cualquier guerra entre Estados o entidades nacionales a lo largo del tiempo. Sin embargo, cuando se hace alusión al género, la referencia central está en los enfrentamientos militares de gran magnitud en los siglos XX y XXI, con extensiones hacia el siglo XIX, conflictos como la guerra de secesión en Estados Unidos, la guerra franco-prusiana o la guerra de independencia en Cuba. Las anteriores a ellas suelen ingresar al rubro de las epopeyas históricas, a la épica guerrera en su sentido más extendido, o a otras categorías genéricas o subgenéricas. Con frecuencia, no se trata de un género puro, que ninguno lo es en rigor, pues suele combinarse con, o también incorporar, componentes de otros géneros: el drama romántico o el familiar, la aventura, el reportaje histórico o periodístico, la biografía, incluso la comedia o el fantástico. Lo que se escribe a continuación se aplica a las guerras de los últimos cien años —y poco más—, desde la Primera Guerra Mundial, con todos esos matices a los que hemos aludido.

Se podría pensar, si uno se deja llevar por una primera impresión o por un recuerdo rápido de las imágenes familiares en los filmes o series de guerra, que estos se asocian siempre a la épica de los combates, a la exaltación de héroes militares o de soldados anónimos, y a la parafernalia militarista y destructiva propia de la epopeya heroica. La serie *Rambo* (1982-2019), que protagonizó Sylvester

Stallone, podría ser una especie de imagen de marca genérica. No siempre es así, desde luego. Se pueden establecer muchas variantes en un género que ha tenido desarrollos más o menos autónomos en la industria en que ha sido abordado. Por lo pronto, este es un dato cierto: el género requiere de ciertas condiciones de producción, a no ser, por supuesto, que se aborde desde la perspectiva de un comando o una unidad aislados, como ocurre en la película boliviana *Chaco* (2020), de Diego Moncada. Sin la menor duda, Hollywood consolidó el género como uno de aquellos que forman parte de los *action films* desde el periodo silente. Pero, también, el cine soviético y el ruso posterior (y esto parece venir a cuento por la invasión a Ucrania efectuada en estos días) hicieron del género uno de proa en la producción industrial. Y así otras cinematografías en menor grado.

También se ha de tener en cuenta que los contextos históricos han incidido en el aumento o la proliferación de obras del género. La llamada Gran Guerra (1914-1918) estimuló el desarrollo de un bolsón de títulos que, probablemente, hubiesen sido mucho menores de no mediar ese evento trágico. Podemos decir lo mismo de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, Pearl Harbor y la decisiva intervención norteamericana. Esa herencia persiste en nuestros días en películas y series lanzadas por las plataformas de *streaming*. Más bien, la guerra de Vietnam no produjo un volumen

Foto:
Chaco



Fuente: FilmAffinity

equivalente de obras, no digamos a las alusivas a la Segunda Guerra Mundial, sino a la guerra de Corea, por ejemplo.

De cualquier manera, no estamos aquí ante una propuesta genérica monolítica, ni ahora ni antes. Y dentro de las líneas y variantes existentes — incluso la comedia negra tipo *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman—, hay una que se hizo notar desde muy temprano y es la que, de una u otra manera, cuestiona las consecuencias humanas y sociales del conflicto armado, poniendo en evidencia el lado destructor, los abusos y los excesos, el sacrificio inútil de soldados o civiles. Es decir, una línea que pone en la mira la validez o legitimidad de las contiendas bélicas y su propia naturaleza depredadora. La lista de títulos que abona esta vertiente es extensa y diversificada, pero no es el ánimo de este texto hacer una taxonomía de esas variantes. Más bien, proponemos algunos títulos representativos, en una buena mitad norteamericanos, porque de allí proviene el gran caudal del material ficcional bélico, pero también de otras procedencias. Son veinte títulos, la mayoría muy conocidos y célebres, pero con una variedad que permite que, desde allí, cada lector pueda hacer su propia selección, sus diez, veinte o más títulos preferidos. Todos pertenecen al terreno de la ficción, pues el documental merece un acercamiento diferente y tampoco queremos extender el listado.

Aunque el marco de esta selección está delimitado por la presencia de alguna guerra moderna y mayoritariamente el género bélico es el que las caracteriza en términos de esquema narrativo, todas ellas de una u otra manera trascienden los límites genéricos, unas más que otras. Ninguna es una simple “película de guerra” y algunas lo son de manera un poco o bastante fronteriza.

Yo acuso (*J'acuse*, Abel Gance, 1919)

No era la primera vez que en el cine se hizo un serio cuestionamiento sobre la guerra, pero el que emprendió Abel Gance en *Yo acuso*, y que culmina con la emblemática imagen de un campo sembrado de tumbas con los muertos levantándose, marca un hito en torno a la denuncia de la brutalidad de las contiendas militares, en este caso, la que comprometió a Francia en la Primera Guerra Mundial. Utilizando como título el de la célebre denuncia de su compatriota Émile Zola en contra del proceso militar amañado que condenó injustamente al oficial judío-francés Alfred Dreyfus, el filme de Gance utiliza el esquema de lo que más tarde se denominará la variante “el amor y la guerra” dentro del género bélico.

Ciertamente una cinta diferenciada en su época, fue la primera que hizo notar la personalidad creativa de Abel Gance, quien luego aportaría dos obras cruciales a la estética del cine silente: *La rueda* (*La roue*, 1923) y *Napoleón* (1927). En *Yo acuso*, Gance demuestra la asimilación de un

NO ESTAMOS AQUÍ ANTE
UNA PROPUESTA GENÉRICA
MONOLÍTICA, NI AHORA NI
ANTES. Y, ENTRE LAS LÍNEAS
Y VARIANTES EXISTENTES,
HAY UNA QUE PONE EN LA
MIRA LA LEGITIMIDAD DE
LAS CONTIENDAS BÉLICAS
Y SU PROPIA NATURALEZA
DEPREDADORA.

lenguaje narrativo que se fue complejizando *urbi et orbi* en esos años y al que personalmente contribuyó, intentando situarse en esa difícil posición del realizador que aspira a llegar al mayor número posible de espectadores sin sacrificar un cierto nivel de exigencia en el uso de los procedimientos expresivos, esos que aquí muestran las desgracias de las batallas.

El gran desfile (*The Big Parade*, King Vidor, 1925)

También sobre la Primera Guerra Mundial, y detrás de un título de carácter aparentemente afirmativo, el filme de King Vidor es una de las más amargas recreaciones de la experiencia de la participación norteamericana en tierras europeas durante la primera conflagración mundial. Casi un antecedente de *El francotirador* (*The Deer Hunter*, 1978), incluso en la separación de los tres bloques narrativos que caracterizan el relato: el antes, el durante y el después de la violencia. En *El gran desfile*, probablemente la primera gran película que dirigió Vidor, se combinan esos matices de cotidianidad, humor, romance y tragedia que distinguieron su obra silente. Otro dato argumental que se repite en diversas cintas de guerra —aunque aquí el conflicto solo toma 45 minutos de un metraje de 151— es la amistad de tres hombres que van a la lucha, donde uno es de posición acomodada y dos de origen humilde.

Es difícil ponderar en qué momentos la película alcanza sus mayores cotas artísticas, porque el temperamento lírico coexiste plenamente con la fuerza épica y no hay desbalance ni desajustes en el paso de una escena, o bloque narrativo, a otro. De cualquier manera, la pareja que componen John Gilbert y Renée Adorée es



Fuente: FilmAffinity

una de las más pregnantes en el panorama de esos años. Y, como el acento está puesto en este texto sobre los motivos asociados al cine bélico, digamos que Vidor redondea una aproximación sin fisuras a los escenarios guerreros con una enorme potencia denunciativa, pero sin las acentuaciones ni excesos que el cine estaba demostrando tener en esos años.

***Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930)**

En su momento se vio como la expresión máxima del pacifismo en la pantalla. A cargo de Lewis Milestone, que cuenta con una porción de su obra dedicada al motivo de la guerra, *Sin novedad en el frente* se distingue, en primer lugar, por haber sido uno de los primeros filmes sonoros que “justificaron” creativamente la incorporación de los componentes auditivos que, en este caso, no “crujían” como en muchas películas previas o simultáneas, sino que conflúan en un conjunto armónico, donde especialmente los ruidos adquirían un valor diferenciado. Este fue uno de los puntos asociados a la película que más llamó la atención en su momento y que la ha convertido en un referente obligatorio en la etapa de la transición al sonoro.

Lo anterior, sin embargo, no es la razón de su inclusión en esta lista. Basada en una novela del escritor alemán Erich Maria Remarque, fue en su momento la respuesta más sensible e intensa sobre la destrucción de vidas jóvenes en los enfrentamientos de trincheras. Es recordable el progresivo deterioro de las condiciones de vida en las zanjas en las que se malvivía y moría, así como el célebre primer plano final de una mano que cae cuando está a punto de coger a una mariposa, luego de que se escucha un

Foto:
Sin novedad en el frente

disparo proveniente del espacio fuera de campo. Justamente, esa dimensión poética —una poesía asociada a la crueldad y la muerte— es la que caracteriza a este clásico del cine a favor de la paz.

***Cuatro de Infantería* (Westfront 1918: Vier von der Infanterie, Georg W. Pabst, 1930)**

Es casi la respuesta alemana a *Sin novedad en el frente*, aunque fueron realizadas prácticamente al mismo tiempo. Aquí son cuatro soldados germanos abrumados por el fuego enemigo y las privaciones materiales en las precarias trincheras los que centran la atención dramática. Georg W. Pabst no parecía ser el realizador indicado para abordar *Cuatro de Infantería*, pues sus antecedentes lo asociaban al drama urbano y protagonismo femenino, pero con este filme y con *Kameradschaft* (1931), realizado el mismo año, demostró que podía producir historias de resonancias sociales y políticas, trasladando a ellas la vena realista que venía caracterizando su obra.

Pese al potencial sentimental de la historia, Pabst rehúye alargar las escenas en que tales aristas se ponen en evidencia de modo especial. En tal sentido, se alinea con la tónica de las mejores películas del género en su época, que demuestran que no es necesario el tremendismo para redondear una obra que pinte un cuadro devastador como el que se ofrece en *Cuatro de Infantería*. Por cierto, esta película no hubiese podido ser realizada con el nazismo en el poder, pues se consideraba como derrotista. Curiosamente, el género bélico no proliferó durante el periodo nazi, contrariamente a lo que se

pueda pensar. Tanto es así que no existe ninguna cinta de guerra alemana del periodo 1933-1945 que pueda situarse en una antología de lo mejor del género. Apenas un realizador como Karl Ritter hizo algunas apoloías del soldado alemán en la primera guerra —que prefiguran las del periodo nazi— en *Bajo palabra de honor* (*Urlaub auf Ehrenwort*, 1938), *Forja de héroes* (*Pour le Mérite*, 1938) y *La última ofensiva del Marne* (*Unternehmen Michael*, 1937).

La gran ilusión (La grande illusion, Jean Renoir, 1937)

A diferencia de las anteriores, no es una cinta bélica propiamente dicha. Aquí no hay una sola batalla, ni se ponen en escena enfrentamientos armados. La acción se sitúa en un campo de concentración en el que conviven militares alemanes y prisioneros franceses en el marco de la Primera Guerra Mundial. El interés de Renoir se concentra en los pequeños incidentes que experimenta un grupo de prisioneros franceses de extracción popular y en los vínculos que se trenzan entre un oficial alemán (Erich von Stroheim) y uno francés (Pierre Fresnay), cercanos en sus orígenes aristocráticos, pese a sus diferencias nacionales. Un retrato sobre las diferencias de clase visibles entre quienes están en el mismo bando, junto con las aproximaciones clasistas de oficiales enfrentados. *La gran ilusión* muestra al Renoir socialmente comprometido de los años treinta, sin que eso lo haga incurrir en simplificaciones que menoscaben la integridad de cada uno de los personajes, ni quiebren la armonía clásica de un relato que avanza ajeno a las turbulencias narrativas de aquellos en que se escenifican actos de batalla o escaramuzas guerreras. Y sin que la denuncia de la guerra deje de percibirse, casi siempre de manera soterrada y discreta. Se recuerda de manera especial la escena en que, luego de un acto teatral con travestismo en la prisión campestre, los soldados franceses presentes, incluidos los que interpretan el acto, entonan *La Marsellesa* con una emoción que se repite en una escena parecida en *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, también, entre otras cosas, sobre afinidades que van más allá de diferencias nacionales.

El gran dictador (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940)

El motivo de la guerra había aparecido ya en el medietraje *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918), de Charles Chaplin, y en alusión a la primera conflagración mundial, vista desde “abajo”, desde el lugar del recluta, y apuntando más bien al heroísmo, en clave cómica, del personaje central. En *El gran dictador*, Chaplin asume por primera vez el rol de un hombre poderoso —lo que se repite con variantes en *Monsieur Verdoux* (1947) y *Un rey en Nueva York* (*A King in New York*, 1957)—, sin dejar el lugar del humilde barbero, con el cual se despide para siempre del personaje de Charlot. *El gran dictador* es un ejemplo de cómo, a través del filtro del humor, también se puede aludir a circunstancias tan serias como las que involucran a Hitler y Mussolini, convertidos en Hynkel y Napoloni en los aprestos previos al conflicto

que se muestran como una fantasía farsesca.

Aquí, Chaplin habló por primera vez en una cinta, dejando atrás el rechazo al uso de la palabra que había mantenido hasta *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936). Se explaya en la proclama final, con la que intentó “poner el hombro” a una causa pacifista que ya se revelaba estéril ante el inminente avance de la *Wehrmacht* alemana.

También somos seres humanos (Story of G.I. Joe, William A. Wellman, 1945)

Como Milestone, William A. Wellman ha sido uno de los realizadores norteamericanos que asumió el motivo de las guerras, y sobre todo de la primera, en varias ocasiones, especialmente por el lado de las fuerzas del aire. A él se le debe un clásico silente de la épica aérea que fue *Alas* (*Wings*, 1927), sorprendente por su realismo en el momento en que fue realizada y que aún hoy asombra. *También somos seres humanos*, estrenada en el año final de la Segunda Guerra Mundial, es una cinta de comando en marcha, una de las líneas por las que han transitado los largometrajes del género —otro referente medular de esta línea es *Brindis de sangre* (*Men in War*, 1957)— en los que el protagonismo es grupal, afirmándose así el sentido colectivo del infortunio.

Wellman, un realizador muy ligado al periodo de la depresión socioeconómica, el *New Deal* y las adversidades de la sociedad norteamericana, le proporciona un tono casi periodístico al relato, acorde con el reportaje de origen. Aunque también tiene esa vocación de realismo que se puede rastrear en una extensa porción de la obra del cineasta, incluso cuando acometió géneros en los que el realismo asociado a los episodios de lucha estaba ausente. En un momento de triunfalismo nacional, la película de Wellman suponía prácticamente una nota disonante. Otra, de manera menos elocuente, pero igualmente severa, fue *Fuimos los sacrificados* (*They Were Expendable*, 1945), de John Ford. *También somos seres humanos*, además del mérito que supone esa voz discordante, es la crónica de un recorrido a la muerte y al vacío.

Vivir en paz (Vivere in pace, Luigi Zampa, 1947)

La guerra vista desde el lugar de los civiles, en este caso, un humilde campesino de una aldea de Umbría, en Italia, interpretado por Aldo Fabrizi. No se ha de olvidar que Italia, la cuna del neorrealismo de la posguerra, aportó en esos años obras cruciales a la filmografía bélica, referida especialmente al periodo final de la contienda y los años subsiguientes: la llamada “trilogía de la guerra” de Roberto Rossellini, por ejemplo, compuesta por *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (1946) y *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948), que con todo derecho podrían estar en este listado antológico, pues late allí una mirada adolorida, detrás del rigor del estilo de su director.

Vivir en paz se elabora dentro de ese modelo de construcción episódica que el neorrealismo contribuyó a reforzar, y que se convirtió casi en una modalidad de relato propia del cine italiano, y no solo cuando se trata de episodios separados. El filme, pese a la dureza del panorama que ofrece, está aliviado —y, a su modo, también intensificado— por el humor que se despliega, en una línea que el mismo Luigi Zampa va a continuar en años siguientes y que más adelante retoman títulos tan representativos como *Regreso a casa* (*Tutti a casa*, 1960), de Luigi Comencini, o *La gran guerra* (*La grande guerra*, 1959), de Mario Monicelli. Por cierto, es en la cinematografía italiana donde el filtro de la comicidad encontró un amplio campo de expansión en la temática bélica, siempre acercándose a lo absurdo, pero a la vez depurado en los trazos realistas del tratamiento narrativo y audiovisual.

El arpa birmana (Biruma no tategoto, Kon Ichikawa, 1956)

Aunque estilísticamente muy distinta, *El arpa birmana* es un precedente de *Cartas de Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), en lo que corresponde a la defensa suicida de un grupo de soldados japoneses cuando la rendición en la antigua Birmania ya se ha producido. En su momento, fue la elegía más dolorosa, sin dejar de ser claramente poética, sobre el fracaso del Imperio japonés y se encuentra en casi todas las antologías del cine de vocación pacifista.

Fue dirigida por Kon Ichikawa, uno de los realizadores que cosechó reconocimientos internacionales en los años cincuenta y sesenta, que fueron los de expansión de la cinematografía japonesa en Occidente, siendo esta su película de mayor prestigio.

En *El arpa birmana*, Ichikawa se sitúa en el traumático periodo de la Segunda Guerra Mundial, un motivo muy sensible en la cinematografía japonesa de esos años que, como la alemana, no dejaba de reivindicar el sacrificio o la entrega de los jóvenes en una gesta nacional finalmente derrotada. Pero la reivindicación del sacrificio se ubica aquí dentro de una óptica distinta, pues la desolación de la guerra se impone sobre aquello que en otros casos propende a la exaltación del heroísmo. El punto de vista de Ichikawa no admite equívocos al respecto, ni tampoco empaña la dimensión mística que se desprende de la película y que le proporciona una tonalidad particular, muy distinta de las películas occidentales del género, y en mayor medida en una época en que la entonación ascética estaba prácticamente ausente en los relatos de guerra. Una de las escasas películas norteamericanas bélicas, ya a fines del siglo xx, que se aproxima a esas connotaciones místicas es *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998), de Terrence Malick.

La patrulla infernal (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957)

Sin duda, es uno de los más notorios cuestionamientos en contra de la guerra vistos en la pantalla grande. Con Kirk Douglas interpretando a un abogado militar a

cargo de la defensa de dos oficiales injustamente acusados por el fracaso de una misión en los enfrentamientos de trincheras franco-alemanas de la Primera Guerra Mundial, la película se eleva al grado de una tragedia. Kubrick, como en otras ocasiones, sabe modular los mecanismos del género bélico con un tratamiento expresivo muy propio. En este caso, con una fotografía en blanco y negro que oscila entre la imagen de aire documental y la estilización semiexpresionista, dilatados movimientos de cámara, uso del lente gran angular, primeros planos sobreexpresivos e interpretaciones “fuertes”, sobre todo la de Douglas, que repetirá el plato con *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), que tuvo a su cargo el mismo Kubrick.

Después de un desarrollo realmente agobiante, sea en el espacio de las trincheras, en el campo de batalla, en los entornos administrativos o en el escenario del juicio, la película culmina en un entorno cerrado, pero no agobiante: en la hermosa escena final en la taberna, con una canción del folclore alemán interpretada por una joven cantante (Christiane Harlan) ante los conmovidos soldados que la escuchan. Es casi la única ocasión a lo largo de su filmografía en la que Kubrick se permitió un momento de “debilidad” sentimental, casi como un paliativo ante la atrocidad moral de todas las escenas que la preceden.

La balada del soldado (Ballada o soldate, Grigori Chukhrai, 1959)

Es una de las obras más vistas del periodo del “deshielo” en el cine soviético. El motivo del amor y la guerra, también presente en otro clásico de esa etapa, *Pasaron las grullas* (*Letyat zhuravli*, 1957), de Mijaíl Kalatózov, articula el relato de *La balada del soldado*. La relación de una joven pareja destruida por los efectos

Foto:
La patrulla infernal





del conflicto constituye la materia central de una cinta que reivindica la dimensión romántica del sentimiento y del infortunio individual por encima de la idea del sacrificio en beneficio de la patria, tan común en obras canónicas del realismo socialista. Concretamente, ese giro en el punto de vista con relación a la tradición imperante en el género practicado desde la Segunda Guerra Mundial en la producción de la URSS se combina con una mayor preocupación por una visualidad más ostensible y potente.

Aunque el marco del país en contienda está presente todo el tiempo, las peripecias guerreras propiamente dichas son mínimas, pues prevalecen las escenas ajenas a la acción bélica, entre ellas las del recorrido a la casa de la madre que efectúa el joven protagonista y el encuentro con la muchacha. Sin embargo, *La balada del soldado* muestra, entre otras cosas, que se puede trazar un panorama doloroso de un estado de guerra sin que se abunde necesariamente, como en otros casos, en la amplia exposición de enfrentamientos y batallas en los que las vidas humanas terminan de manera brutal y expeditiva, como si se tratara de un procedimiento de eliminación gradual.

El puente (Die Brücke, Bernhard Wicki, 1959)

La cinematografía alemana llevó a la pantalla las gestas de algunos militares relevantes, supuesta o realmente no contaminados por la ideología

Foto:
La balada del soldado

nazi — como *El almirante Canaris (Canaris, 1954)* o el piloto Hans-Joachim Marseille en *La estrella de África (Der Stern von Afrika, 1957)*, ambas de Alfred Weidenmann—, y con ello hizo su contribución principal a un género que tuvo a ese país, por causa de la barbarie de sus mandos principales y sus fuerzas armadas, como el villano de numerosas producciones, tanto de Occidente como de Oriente. Pero también incorporó la participación de soldados anónimos o de defensores sin formación militar, como los que se muestran en *El puente*: un grupo de adolescentes que resiste el avance de las tropas aliadas en la defensa de un pequeño puente. Bernhard Wicki exalta la entrega suicida del puñado de muchachos a través de un registro realista y con acentuados toques emotivos. La crudeza con que se presenta la violencia y los planos en que los jóvenes reciben los disparos mortales no eran muy comunes a fines de los años cincuenta, y ese fue uno de los motivos por los cuales la película aumentó su potencial de acceso a un público bastante habituado a las historias de la Segunda Guerra Mundial.

En la película, el puente es una representación simbólica de esos espacios separadores que en los relatos bélicos operan como referencia física o territorial central — en otros casos, lo son las trincheras, las fronteras, una montaña, un pueblo,



Fuente: FILMGRAB

un río, lago u otro accidente geográfico— de los bandos en conflicto.

Johnny tomó su fusil (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971)

Basada en un libro de su autoría, el guionista Dalton Trumbo, uno de los diez de la lista negra de Hollywood, se puso por primera y única vez detrás de la cámara en *Johnny tomó su fusil*, el retrato de un soldado mutilado al extremo —sin brazos, ni piernas, ciego, sordo y mudo— que sobrevive consciente como un guiñapo humano. Recurriendo a la voz en *off* del protagonista y a los *flashbacks* de su pasado antes y durante la contienda, Trumbo sorteá parcialmente las limitaciones de un espacio clausurado y la ausencia de un personaje físico propiamente dicho, pues el muñón prácticamente inmóvil que se muestra no califica de personaje sino en su sentido más vago y genérico. Aun así, no deja de ser una de las “personificaciones” más aterradoras que se hayan ofrecido en el cine. Casi la versión extrema de los *freaks* de Tod Browning, y del que podemos hallar una cierta correspondencia con los mutilados que se muestran en *Oh! Uomo* (2004), ese documental clínico y devastador sobre las marcas de la violencia de la Primera Guerra Mundial en los cuerpos humanos, de los italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Obra única y atípica, la de Trumbo podría estar igualmente en una antología del cine de horror.

Apocalipsis ahora (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979)

Empecemos por admitir que esta gran película de Coppola —grande como producción y como logro estético— no puede ser encasillada como obra de género. La propuesta escapa a los lineamientos genéricos y, si bien la guerra de Vietnam proporciona el marco histórico y el contexto físico, la travesía que realiza el teniente Willard, inspirado en el Marlow

Foto:
*Apocalipsis
ahora*

de la novela *El corazón de las tinieblas* (1899), de Joseph Conrad, va mucho más allá del referente de ese conflicto. Se dirá que muchas de las películas de esta selección igualmente lo hacen y es verdad, pero el alcance de *Apocalipsis ahora* trasciende en mayor medida la circunstancia particular de esa larga intervención norteamericana. Si ya en la novela de Conrad, referida al Congo Belga, la visión que se desprende no se limita a una aventura individual, en la película de Coppola se perfila un cuadro de las potencialidades destructivas del ser humano que encuentran en los episodios de violencia su mayor expansión. Esto sin dejar de manifestarse al mismo tiempo como algo que está mucho más arraigado en la condición humana.

Lo que de manera ensayística ofreció el alemán Hans-Jürgen Syberberg en *Hitler, una película sobre Alemania* (*Hitler, ein Film aus Deutschland*, 1977), Coppola lo muestra a través de esa enorme sinfonía audiovisual que es *Apocalipsis ahora*; a su modo, es una recreación dantesca de un recorrido por las aguas del río visto como un escenario alucinatorio y de pesadilla. A contramano del “documentalismo” tendencial de los relatos bélicos promedio, aquí el tratamiento es totalmente opuesto. Es la guerra como un conjunto de episodios desmesurados y demenciales, como un teatro del absurdo, como una gigantesca mascarada de la depredación.

El francotirador (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1979)

Es uno de los títulos más relevantes en el enjuiciamiento crítico que hizo el cine de Hollywood sobre la participación norteamericana en la debacle moral, política y militar en Vietnam. Pocas películas pasan, con la potencia expresiva que se logra aquí, de la ilusión patriótica de un

grupo de jóvenes decididos a hacer el largo viaje a los territorios de la antigua Indochina, a la desolación que ese viaje trae a sus vidas y familias. Casi rompiendo la continuidad estacional, *El francotirador* evoluciona metafóricamente de la primavera de la boda y solidaridad fraternal de los amigos que se disponen a ir a la lucha, al verano infernal —en el calor del sudeste asiático— de un enfrentamiento que los destruye física o moralmente, para culminar en una suerte de otoño pesaroso en el que los sueños juveniles se desvanecen con amargura. La coreografía casi musical de la fiesta se desplaza a la ritualidad perentoria de las escenas de la “ruleta rusa” y culmina con la casi inmovilidad de las escenas que muestran el retorno a casa. Pocos fundidos en negro, como el que casi al final oscurece la pantalla por un momento, han estado transidos por la desolación en el grado que ofrece *El francotirador*.

Gallipoli (Peter Weir, 1981)

El australiano Peter Weir hizo en *Gallipoli* una contraepopeya, aludiendo a la participación militar de su país en la batalla de Galípoli (o de los Dardanelos) que enfrentó en 1915 a británicos y franceses con las fuerzas del Imperio otomano. La película de Weir es una negación del espectáculo bélico afirmativo a la manera de *El día más largo* (*The Longest Day*, 1962), una celebración del desembarco de Normandía. La amistad viril —o no tanto— entre los atletas que interpretan Mel Gibson y Mark Lee se ve truncada por

LAS ESCENAS DE LA CARNICERÍA FINAL DE *GALLIPOLI* ACENTÚAN ESA DIMENSIÓN SUTILMENTE ONÍRICA O FANTÁSTICA QUE POSEE BUENA PARTE DEL RELATO.

el enorme matadero humano que fue esa batalla y que, con la minuciosidad que lo caracteriza, Weir reproduce en esta reconstrucción fílmica. Motivos comunes en los relatos del género, como el paso forzado de la adolescencia a la madurez, la pérdida de la inocencia, la destrucción de sueños e ideales, el endurecimiento y envilecimiento personal, la conversión de la aventura en tragedia, y otros se muestran aquí de una manera particularmente

Foto:
Gallipoli



convinciente. Las escenas de la carnicería al final acentúan esa dimensión sutilmente onírica o fantástica que posee buena parte del relato. Desde la carrera inicial en un espacio abierto hasta la carrera final que culmina con el disparo paralizador y la imagen congelada, se teje el aporte más significativo del cine australiano a la línea pacifista del género.

La vaquilla (Luis García Berlanga, 1985)

El humor, habitualmente esquivo en el género y más en la producción española acerca de la guerra civil de los años treinta, se despliega en esta película de Berlanga. No es, ciertamente, un relato bélico, sino una comedia situada en el frente de Aragón, donde un pelotón de soldados republicanos intenta robar una vaquilla destinada por las tropas franquistas a una corrida en una fiesta del pueblo vecino. La irrisión y el esperpento se unen en una representación coral, al estilo de las variadas que tuvo a su cargo el autor de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953). No importa si, más que la alusión al periodo de la guerra interna, a Berlanga le interesa destacar la vacuidad de unas acciones que apuestan por una suerte de juego de sustracciones y escondidas, pues en ese juego se revelan estratagemas de las conductas humanas. Al mismo tiempo, se ponen de manifiesto operaciones de una teatralidad popular no enunciada como tal, sino vivida como algo natural y sometida a los estímulos de una situación de conflicto como la que se muestra. En todo caso, es el lado farsesco el que pone en evidencia esa maquinaria perversa que provoca

el enfrentamiento de seres humanos tan rústicos, obligados a sumarse a las circunstancias que traen las batallas, como las que se desenvuelven en torno a la singular vaquilla.

Ven y mira (Idí smotrí, Elem Klimov, 1985)

Una de las venganzas simbólicas más potentes ofrecidas por la cinematografía soviética, *Ven y mira* relata un episodio de exterminio de centenares de habitantes de una aldea bielorrusa a manos de tropas nazis. No se recuerda otro título del periodo soviético que administrara la barbarie del invasor con la violencia visceral que se ejecuta en este filme de Klimov. El tratamiento hiperrealista, sobre todo en el segmento final, proporcióna a las imágenes una ferocidad inusual en el cine soviético, abierto en esos años a la mayor permisividad del gobierno de Gorbachov. Nunca antes un relato de género de la abundancia ostentada en las producciones de su estudio (Mosfilm) había construido, casi con ensañamiento, un retrato destructor que metafORIZA el sacrificio de pueblos y comunidades diezmadas, e incluso a las víctimas del genocidio judío en los campos de concentración y las cámaras de gas.

Haciendo uso de la cámara subjetiva desde la mirada de un niño, *Ven y mira* se eleva a la categoría de un relato de horror, de una manera distinta de, por ejemplo, *Apocalipsis ahora* o *Johnny tomó su fusil*, entre las seleccionadas en esta antología. Tanto que se podría discutir la mayor pertinencia

Foto:
Ven y mira



Fuente: FILMGRAB



de su ubicación genérica, pues es en el tratamiento, y no en el tema propuesto, donde se concreta la identidad propia de una película.

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

Un asunto que en los últimos tiempos ha tomado un enorme relieve, el de los desaparecidos y enterrados anónimos en las guerras —y en las represiones de gobiernos totalitarios—, es el que asume *La vida y nada más*. Es una historia situada en el norte de Francia en 1920, en torno a la búsqueda de cadáveres de soldados, que conduce al descubrimiento de varios otros desaparecidos durante la Gran Guerra. La película de Tavernier combina la elegancia del estilo del realizador con la dureza de un panorama geográfico y una búsqueda luctuosa, lo cual constituye una referencia para esa corriente de obras que indagan, ya sea en el campo de la ficción o la no ficción, en una de las tareas más penosas de las posguerras y posrepresiones: la búsqueda de restos humanos.

Philippe Noiret, habitual protagonista en varias cintas de Tavernier, y Sabine Azema interpretan los roles protagónicos de una cinta que no apunta, ciertamente, a levantar la figura de los actores, sino que se aboca al desarrollo de un relato sobre personajes que activan un recorrido investigativo de tonalidades muy discretas, pero a la vez elocuentemente desoladoras.

Foto:
*La vida
y nada más*

Cartas de Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, Clint Eastwood, 2006)

No deja de ser curioso que un realizador tan identificado con su propio país e historia como Clint Eastwood asuma el punto de vista de los sacrificados defensores de la isla de Iwo Jima, con un conjunto de intérpretes casi en su totalidad japoneses y, obviamente, en una película hablada en japonés, pese a que la producción es íntegramente norteamericana. No parece, asimismo, la obra de un convencido republicano, aunque ya *La conquista del honor (Flag of Our Fathers, 2006)*, que fue la primera parte del díptico que forma con *Cartas de Iwo Jima*, cuestiona la versión oficial de la foto histórica captada en el momento en que se clava la primera bandera luego del triunfo en la isla. *Cartas de Iwo Jima* es, además, una suerte de reparación de la imagen del soldado o del oficial japonés que la producción norteamericana había desplegado en la mayor parte de las películas sobre la guerra en las islas y el océano Pacífico a partir del ataque a Pearl Harbor.

No es difícil entrever en las decisiones extremas de los oficiales del Imperio japonés esa carga de lucidez, integridad o consecuencia cerril propia de los protagonistas del cine de Eastwood. Sin embargo, ello no es óbice para que esos jefes, y también los subordinados, posean una identidad propia y diferenciada. Eastwood se pone en la piel de esos militares en el límite de la existencia. ◻