

La historia a través del cine

Las dos guerras mundiales



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARABAKO CAMPUSEKO ERREKTOREORDEZTA
VICERRECTORADO DEL CAMPUS DE ALAVA

Unibertsitate Hedakuntza
Extensión Universitaria

Diputación
Foral de Alava
Departamento de Cultura



Arabako Foru Aldundia
Kultura Saila

La Historia a través del cine

Las dos guerras mundiales

La Historia a través del cine

Las dos guerras mundiales

Santiago de Pablo
(editor)

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL



La publicación de este libro ha sido posible gracias a la colaboración del Centro Cultural Montehermoso (Ayto. de Vitoria-Gasteiz) y el Instituto Valentín de Foronda (UPV/EHU).

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-8373-929-7

Depósito legal/Lege gordailua: BI - 848-07

Fotocomposición/Fotokonposizioa: Ipar, S. Coop.
Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

ÍNDICE

Presentación	9
Una versión caballeresca: La «guerra de guante blanco» o <i>La gran ilusión</i> <i>Gloria Camarero Gómez-Arteaga</i>	15
<i>Adiós a las armas</i> (1932) una metáfora antibelicista <i>Mikel Urquijo Goitia</i>	47
Una generación destruida por la guerra: <i>Sin novedad en el frente</i> (Lewis Milestone, 1930) <i>Pablo Pérez López</i>	63
<i>Ararat</i> (Atom Egoyan, 2002): ese «algo»... y la forma de contarlo <i>José Cabeza San Deogracias</i>	85
<i>Die Brücke (El Puente)</i> , 1945 y la difícil memoria de la Alemania de posguerra <i>Xosé M. Núñez Seixas</i>	109
<i>Hermanos de sangre (Band of Brothers)</i> , 2001): de héroes y soldados <i>Alejandro Pardo</i>	129

<i>Los invasores (49th Parallel, 1941): las paradojas de la propaganda bélica</i>	
<i>Llorenç Esteve</i>	171
<i>Adiós muchachos o la aventura de los judíos en la Francia de Vichy</i>	
<i>Mikel Aizpuru</i>	197

PRESENTACIÓN

Con la publicación de este libro damos continuidad a una iniciativa que surgió en octubre de 1998, con motivo de la celebración en Vitoria-Gasteiz de las I Jornadas *La historia a través del cine*, que en aquella ocasión versaron sobre Europa del Este y la caída del muro de Berlín. Desde entonces, el Instituto Universitario de Historia Social Valentín de Foronda —gracias a la ayuda del Vicerrectorado del Campus de Álava de la Universidad del País Vasco, de la Diputación Foral de Álava y en especial del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, a través del Centro Cultural Montehermoso— ha seguido organizando anualmente estas Jornadas, dedicando cada una de ellas a un aspecto monográfico de la historia contemporánea universal o de España.

De esta forma, desde la Universidad del País Vasco seguimos contribuyendo —por medio de la docencia, la investigación y la extensión universitaria— a un campo en torno al cual cada vez es mayor el interés de los estudiantes y profesionales de la historia. En efecto, las relaciones entre la historia y el cine han recorrido ya bastantes años desde aquella época en la que los historiadores *serios* miraban con desprecio, con humor o con sospecha a quienes se atrevían a introducirse en el terreno audiovisual. En la actualidad, éste ha llegado a ser una nueva forma no sólo

de enseñar sino también de investigar y de explicar la historia. Gracias a la labor de algunos de los que han ido pasando por las sucesivas Jornadas sobre *La historia a través del cine* (como José María Caparrós Lera, Valeria Camporesi, Josetxo Cerdán, Magí Crusells, Rafael de España, Luis Fernández Colorado, Ángel Luis Hueso, Pilar Martínez-Vasseur, Julio Montero, María Antonia Paz o María Pilar Rodríguez), el análisis del cine en relación a la historia contemporánea se ha *normalizado* en el mundo académico español. En diversas universidades se celebran encuentros y foros como el que cada año tiene lugar en Vitoria, destacando entre ellos los realizados en el Centro de Investigaciones Film-Historia de la Universidad de Barcelona, en la Universidad Complutense y en la Universidad Carlos III de Madrid.

En este volumen se publican las aportaciones presentadas a las jornadas de 2004 y 2005, que tuvieron por tema la Primera y la Segunda Guerra Mundial, con un total de ocho colaboraciones en torno a estos dos grandes conflictos bélicos. En efecto, en la compleja y a veces trágica historia del siglo XX, pocos acontecimientos históricos han marcado más el desarrollo histórico y la conciencia social de la humanidad que las dos guerras mundiales. El cine no podía ser ajeno a estos hechos y de ahí el sinfín de películas, documentales y argumentales, producidas en torno a estas guerras, incluso de forma coetánea a cada uno de ellas. Esta enorme cantidad de filmes nos obligaba a realizar una selección mayor que en otros casos, teniendo en cuenta que era imposible abarcar todos y cada uno de los aspectos de la Gran Guerra y de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, en el caso de esta última nos centramos en el desarrollo de la guerra en Europa, dejando fuera otros escenarios también interesantes, pero que hubieran dispersado en exceso el análisis, como la guerra en el Pacífico. También hemos optado por no incluir algunas de las pelí-

culas más conocidas que reflejan estos hechos históricos, pero que precisamente por su carácter casi paradigmático han sido analizadas en muchas ocasiones por los historiadores: el caso más claro es el de *Senderos de gloria* (1957) de Stanley Kubrick, sin duda *la película* sobre la Primera Guerra Mundial.

Por el contrario, hemos intentado que quedaran recogidos diversos enfoques, cuestiones, épocas, países productores, etc. Así, hay películas producidas en Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Alemania y Canadá. En cuanto a la época de producción, el arco cronológico va desde 1930 hasta 2002. Por lo que respecta a los contenidos, junto a películas de género bélico, hay otras que pueden ser calificadas como atípicas y desde luego están muy alejadas de las convenciones de este género. Algunas nos hablan más de aspectos militares, otras de cuestiones políticas, sociales, ideológicas o de la construcción de la memoria histórica. Asimismo, entre los autores hay tanto especialistas en Historia Contemporánea como profesores de Comunicación Audiovisual o de Historia del Arte. Lógicamente, el enfoque de cada uno de ellos está más escorado hacia su propia especialidad, lo cual no deja de ser una manifestación de las diferentes posibilidades de análisis que representa el cine en relación con la historia y con la sociedad que produce y consume los filmes.

Además, por vez primera incluimos en el análisis una serie de televisión, formato sobre el que todavía es difícil encontrar acercamientos en los estudios en torno a las relaciones entre historia y cine. Sin embargo, no tiene mucho sentido metodológico reducir el estudio de estas relaciones al cine convencional, máxime ahora que los formatos audiovisuales son cada vez más amplios e intercambiables. Así lo demuestra el hecho de que las recientes VI Jornadas Internacionales de Historia y Cine, celebradas en la Universidad Complutense en noviembre de 2006, incluyeran

una sección sobre videojuegos. Esta inclusión dejará sin duda —nunca mejor dicho— *en fuera de juego* a muchos historiadores *tradicionales*, pero es una manifestación más de cómo la historia no puede dejar fuera de su ámbito de estudio aspectos que en la actualidad tienen una enorme influencia sobre el conocimiento histórico que recibe la sociedad, y en especial entre la gente joven.

Cuatro películas nos acercan a la historia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): Gloria Camarero Gómez-Arteaga (Universidad Carlos III) analiza una de las obras más conocidas de Jean Renoir, *La gran ilusión* (1937). Mikel Urquijo Goitia (Universidad del País Vasco) y Pablo Pérez López (Universidad de Valladolid) se acercan a otras dos películas de gran impacto en el período de entreguerras, ambas basadas en obras literarias: *Adiós a las armas* (1932) de Frank Borzage y *Sin novedad en el frente* (1930) de Lewis Milestone. Por último, José Cabeza analiza un largometraje reciente, *Ararat* (2002) de Atom Egoyan, en torno a la memoria del genocidio armenio durante la Gran Guerra.

Otros tres filmes y una serie televisiva sirven a cuatro autores para analizar la historia y la visión audiovisual de la Segunda Guerra Mundial. El historiador Llorenç Esteve estudia las paradojas de la propaganda bélica a través de *Los invasores* (1941), de Michael Powell. Xosé M. Núñez Seixas (Universidad de Santiago de Compostela) centra su análisis de *El Puente* (1959) de Bernhard Wicki en la difícil memoria de la Alemania de posguerra. Alejandro Pardo (Universidad de Navarra) estudia cómo la serie de televisión *Hermanos de Sangre* (2001), producida por Tom Hanks y Steven Spielberg, reflejó la historia real de una compañía norteamericana en la batalla por Europa de 1944-1945. Por último, Mikel Aizpuru (Universidad del País Vasco) se acerca a la situación de los judíos, a la resistencia y al colaboracionismo en la Francia del mariscal

Pétain por medio de *Adiós muchachos* (1987) de Louis Malle.

Como ya hemos adelantado, se podían haber elegido muchas otras películas sobre las dos guerras mundiales. Aquí no hemos pretendido ni mucho menos cubrir en su totalidad el análisis de cómo el cine ha reflejado estos dos momentos históricos, que ya cuentan en su haber con una importante bibliografía especializada. Nuestra intención, mucho más modesta, ha sido aportar diferentes puntos de vista —centrados en este caso en los dos grandes conflictos bélicos del siglo XX— a una corriente historiográfica que ya está dando frutos de gran valor. En próximos años, con nuevos números monográficos de esta serie, esperamos seguir estudiando cómo el cine se ha acercado a los grandes procesos históricos de la edad contemporánea.

Santiago de Pablo

UNA VERSIÓN CABALLERESCA: LA «GUERRA DE GUANTE BLANCO» O LA GRAN ILUSIÓN

Gloria Camarero Gómez-Arteaga

Universidad Carlos III de Madrid

1. Génesis e historia

Corría el año de 1937 cuando Jean Renoir (1894-1979) realizó *La gran ilusión*, que sería la película que más fama le reportaría y también la preferida por el gran público. En esa fecha, este director francés era ya una figura muy reconocida en el mundo del celuloide y se le consideraba un integrante destacado del cine frentepopulista¹.

¹ Sobre Jean Renoir puede consultarse: AA.VV. *Jean Renoir*. Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 1994. BAZIN, A. *Jean Renoir. Periodos, Filmes y documentos*. Paidós. Barcelona, 1999. BERTIN, C. *Jean Renoir, cineaste*. Gallimard. París, 1944. BESSY, M. y BEYLIE, C. *Jean Renoir*. Pygmalion. París, 1989. BRAUDY, L. *Jean Renoir. The world of his films*. Doubleday. Nueva York, 1972. CAULIEZ, A. J. *Jean Renoir*. Editions Universitaires. París, 1962. CUROT, F (dir.). «Renoir en France». *Cahiers*, 1, 1999. Centre d'Etude du XXe siècle. Publications de l'Université Paul Valéry Montpellier III. Montpellier, 1999. DE VINCENTI, G. *Jean Renoir. La vita i film*. Marsilio Editori. Venecia, 1996. DURGNAT, R. *Jean Renoir*. University of California Press. Berkeley, 1974. FAULKNER, CH. *The social cinema of Jean Renoir*. Princeton University Press. Princeton, 1986. FERNANDEZ CUENCA, C. *Jean Renoir*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1966. HAFFNER, P. *Jean Renoir*. Editions Rivages. París, 1988. LEPHOHON, P. *Jean Renoir*. Editions Segners. París, 1967. PELAYO, A

Fue entonces cuando se interesó por el alcance de la I Guerra Mundial y decidió situar la acción de *La gran ilusión* en dicha contienda, que conocía de primera mano porque había servido en el ejército francés como piloto en las tareas de reconocimiento de las líneas alemanas e incluso había estado preso en un campo alemán, entre 1916 y 1918. Esto último incrementó su curiosidad por el tema de las evasiones que podían protagonizar los soldados aliados.

Así, guerra, aviación, campo de prisioneros y huida, son elementos que estaban en su recuerdo y que están en la base argumental de la película. Con ellos elaboró el guión, en colaboración con Charles Spaak, y utilizando los datos de una investigación realizada en *La Liga de Evadidos*. Pero, sobre todo, se basaron en testimonios reales de prisioneros de guerra y, especialmente, en lo que le contó el general Pinsard, al que Renoir había conocido en 1914, cuando este era capitán y pilotaba los cazas de la aviación francesa. Se reencontraron en 1934, durante el rodaje de *Toni*, y el militar le explicó su aventura durante la contienda: «Había sido derribado siete veces por los alemanes. Las siete veces se las había arreglado para aterrizar sano y salvo. Las siete veces había logrado evadirse»².

(ed.). *Jean Renoir. Una mirada sobre el hombre*. XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid. Valladolid, 1971. Publicación: Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1973. POULLE, F. *Renoir 1936 ou Jean Renoir pour rien. Enquête sur un cineaste*. Editions du Cerf. París, 1969. QUINTANA, A. *Jean Renoir*. Cátedra. Madrid, 1988. SERCEAU, D. *Jean Renoir, l'insurgé*. Le Sycomore. París, 1981. SERCEAU, D. *Jean Renoir*. Edilig. París, 1985. SERCEAU, D. *Jean Renoir. La sagesse du plaisir*. Editions du Cerf. París, 1985. SESONSKE, A. *Jean Renoir, the french. Films, 1924-1939*. Harvard University Press. Londres, 1980. VENEGONI, C. F. *Jean Renoir*. La Nuova Italia. Florencia, 1975. VIRI-BABEL, R. *Jean Renoir. Le jeu et la règle*. Denoël. París, 1986.

² RENOIR, J. *Mi vida y mi cine*. Akal. Madrid, 1993. Pág. 146

El relato debió impresionar tanto al director que, todavía en 1962, retomó el tema de la evasión de prisioneros en *Le caporal épingle*, basada en la novela de Jacques Perret. En este caso, la acción se sitúa en la II Guerra Mundial y cuenta la historia de un joven soldado del ejército francés hecho prisionero por los nazis después de la derrota de 1940, que intentó escapar cinco veces y lo consiguió la sexta.

La similitud con *La gran ilusión* es evidente³. De nuevo, la conquista de la libertad. Por ello, esta se llamó inicialmente «Les évasions du capitaine Maréchal» y una vez terminada, montada y subtitulada, el propio Renoir le puso este título, que tomó del famoso libro del sociólogo inglés y Premio Nobel de la Paz, Norman Angell, publicado en 1910 y que versaba sobre la utopía de las guerras económicas.

El argumento es una simple historia de huida, pero con unas connotaciones especiales, que han permitido y siguen permitiendo múltiples interpretaciones. Durante la Gran Guerra, Boieldieu y Maréchal están en una misión de reconocimiento aéreo más allá de las líneas alemanas, cuando son derribados y conducidos al campo de prisioneros alemán de Hallsbach. Allí, los dos militares franceses se encuentran con otros detenidos: un actor de teatro en los *Bouffles du Nord*, un maestro de escuela, un ingeniero del catastro y un judío, Rosenthal, hijo de un rico banquero. La gran ocupación nocturna del grupo consiste en hacer un túnel que les permita escapar. Pero antes de que eso suceda son trasladados a otros campos. Maréchal, Rosenthal y Boieldieu coinciden en uno especialmente reservado para especialistas en fugas. Es una fortaleza medieval, la prisión de Wintersborn, mandada por Von Rauffenstein, el

³ DANIEL SERCEAU ha estudiado las relaciones entre «Le caporal épingle-La grande illusion». En *Jean Renoir. La sagesse du plaisir*. Editions du Cerf. París, 1985. Pp. 203-218.

mismo comandante alemán que había capturado a Maréchal y a Boieldieu. Los dos primeros consiguen huir, gracias a que Boieldieu les cubre las espaldas y obliga a Von Rauffenstein a que le dispare. Los fugitivos se refugian entonces en una granja habitada por una joven alemana, llamada Elsa, viuda de guerra que vive con su hija pequeña. La noche de Navidad consume el amor con Maréchal. Sin embargo, este y Rosenthal abandonan el lugar y siguen su camino. Los vemos en algún sitio de la montaña, cubierta totalmente de nieve. Una patrulla alemana les distingue y uno de los soldados se dispone a disparar. Pero otro se lo impide y le advierte: *Déjalos, están en Suiza*. La respuesta de este es contundente: *Mejor para ellos*⁴.

La sencillez narrativa del texto no impidió que fuese acusado de plagio por Jean des Vallières. Este alegó que muchas escenas del film eran copia de su novela *Le Cavalier Scharnhorst*, publicada en 1931 por Albin Michel⁵. El asunto llegó hasta los tribunales y el 28 de julio de 1937 emitieron dictamen exculpatorio de la acusación.

Se desarrolla en tres partes que corresponden al recorrido realizado por Maréchal, desde que es hecho prisionero hasta que alcanza la frontera suiza. Cada una transcurre en un espacio diferente (Hallsbach, Wintersborn y la granja de Elsa) y se organizan en torno a una celebración también distinta: La fiesta teatral de la primera parte, el motín musical con flautas y cacerolas de la segunda y la cena de Navidad de la tercera. También en cada una de ellas hay un momento de tensión. Son situaciones que aumentan la intriga y que dejan al espectador casi sin respiración, como

⁴ Estas y todas las siguientes referencias a los diálogos están sacadas del guión de la película. RENOIR, J. *La gran ilusión*. Aymá. Barcelona, 1966.

⁵ El propio Jean Renoir ha detallado qué escenas de su película se cuestionaron por esa razón. THOMPSON, D. y LOBIANCO, L. (eds). *Jean Renoir. Correspondance (1913-1978)*. Plon. París, 1998. Pp. 45-58.

un *Mc Guffin* de Hitchcock. En el primer espacio, sería cuando el actor Cartier tiene problemas en la excavación del túnel, pero se le pasan pronto con un buen trago de coñac de *Fouquet's*. En la fortaleza de Wintersborn está en el desarrollo de la estrategia de Boieldieu y en la huida de Maréchal y Rosenthal, dentro de una oscuridad que enfatiza el suspense. Por último, en la granja de Elsa se produce con la llegada de los soldados alemanes que, luego, se limitan a preguntar cuántos kilómetros hay hasta el pueblo siguiente.

Todas tienen el mismo significado. Son «sitio de tránsito», lugares en los que siempre sucede lo mismo: Maréchal llega, se adapta y lo abandona. El paso de una a otra está muy marcado visualmente y viene dado por traveling lateral sobre los paisajes exteriores vistos desde un tren en marcha. Son elipsis que testimonian el «cambio» y la relación del tiempo fílmico con el tiempo real. Por ello, incorporan encadenados, fundidos e imágenes fijas sobre rótulos, que tienen el valor de planos de situación.

2. La Guerra que no fue

La gran ilusión es una película de guerra, pero no reúne las características del género bélico. Prácticamente todas las que recrean la I Guerra Mundial, incluso las de tono pacifista como *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone. 1930), *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick. 1957), *Hombres contra la guerra* (Francesco Rosi. 1970) o *Johnny cogió su fusil* (Daltón Trumbo. 1971), muestran los aspectos más tenebrosos y tradicionales. Nunca faltan las alambradas y el fango. Tampoco el llanto, la angustia y la soledad de los combatientes. No es el caso de esta, que transcurre en presidios para oficiales y no en el frente. Aquí no vemos trincheras, combates, bombardeos, heridos

ni torturas. Renoir oculta los horrores de la guerra, no las consecuencias. Si los hubiese mostrado se hubiese confabulado más con la opinión crítica hacia la contienda de la izquierda francesa y que estaba totalmente consolidada en 1937. Pero, no lo hizo porque la guerra que el presenta es una guerra de «guante blanco», hecha *con educación*, que dice Boieldieu.

Así, los guardianes se comportan como anfitriones. Los oficiales se entienden. *Si son oficiales están invitados a comer*, dice Von Rauffenstein y cumple su palabra con los detenidos Boieldieu y Maréchal, tras ser capturados. Los miembros de la mesa, con las autoridades militares alemanas al frente, rinden homenaje, de pie, a otro capitán francés cuyo avión acaban de derribar los propios alemanes: ¡*Qué la tierra sea leve a nuestros valientes enemigos!*, exclama el citado comandante, a la vez que se muestra la corona de flores que le han enviado con la siguiente inscripción: *Al capitán Crussol de la aviación francesa, caído en combate el 19 de marzo de 1914. De parte de los oficiales de la escuadrilla alemana FS27*. Esta fecha, que marca el principio de la película, es anterior al comienzo de las hostilidades⁶.

Se destaca el rango a través del símbolo inequívoco del guante blanco. Es el relato de un oficial sobre los oficiales. En efecto, Renoir había conocido a muchos oficiales de caballería durante la guerra, la mayoría de los cuales venían de la aristocracia y querían seguir creyendo en los viejos códigos del honor y del linaje. El combate, según ha destacado acertadamente, Marc Ferro, continuaba siendo,

⁶ El asesinato del archiduque Francisco Fernando, príncipe heredero del Imperio Austro-Húngaro, que fue el detonante de la contienda, se produjo el 28 de junio de 1914. Un mes después, Austria, contando con el apoyo alemán, declaró la guerra a Serbia y en los tres días siguientes (1 de agosto), el conflicto se extendió a Alemania, Rusia y Francia.

para ellos, un asunto en el que «regía la moral caballeresca» y, muchas veces, lo concibán como «un torneo en el cual el mejor es el que gana»⁷.

Estas son las ideas que defiende Von Rauffenstein. Sabe que las armas y las técnicas han cambiado, que se está produciendo una guerra «moderna» y lo dice: *En la actualidad, una guerra supone armar a una nación entera*. Pero se aferra a las antiguas reglas que marcan el orden aristocrático, aunque se derrumbe. A Boieldieu, también noble y militar de carrera del Estado Mayor, le sorprende esta guerra en la que *los niños juegan a soldados y los soldados juegan como niños*, pero comprende que no puede impedirse la marcha del tiempo y así se lo indica a Von Rauffenstein: *Ni usted ni yo podemos hacer nada para que el tiempo se detenga*.

La versión caballeresca de la contienda sólo existió en la mente de los representantes de dicho estamento. La guerra decimonónica terminó en Waterloo (1815) o en la batalla de Sedan (1870) de los prusianos contra los franceses. La I Guerra Mundial nunca lo fue. Gases, aviones y bombardeo de ciudades son pruebas evidentes de que estamos ante la «guerra del siglo XX» y también lo es su dramático balance: «10 millones de muertos, 20 millones de heridos, 70 millones de hombres movilizados, 8 naciones invadidas, 12 millones de toneladas de buques hundidas y unos 400.000 millones de dólares de gastos. Sólo en Francia, hubo 1.637 ejecuciones»⁸. Son las consecuencias que Lenin resumió en su famosa frase: «trabajadores del mundo, degollaos», en sustitución de «trabajadores del mundo, uníos» del *manifiesto comunista*, y que diri-

⁷ FERRO, M. *La Gran Guerra 1914-1918*. Alianza. Madrid, 1998. P. 178.

⁸ HALLE, J.C. «La verité de 1917». En *Le Nouvel Observateur*, 1986. Pp. 35-36. Recogido por CAPARROS LERA, J.M.^a. *Cien películas sobre historia contemporánea*. Alianza. Madrid, 1997. (1.^a ed), pp. 181 y 199.

gió, en 1919, a Kautsky, el cual había votado los créditos de guerra en Austria⁹.

Por todo ello, Truffaut considera que *La gran ilusión* estaba ya desfasada, en 1937, con respecto a su época, máximo si tenemos en cuenta que «un año después, en *El gran dictador*, Chaplin ya esbozaría un cuadro del nazismo y de las guerras que no respetan *las normas de educación*¹⁰. El director de *Los cuatrocientos golpes* olvida que Renoir se interesó aquí por otros aspectos: recreó la I Guerra Mundial e, intencionadamente, recogió unas posturas trasnochadas, las de los militares aristócratas, pero que existieron en aquel momento y que él pudo conocer directamente¹¹.

Sí es cierto que la consabida crueldad bélica queda amortiguada. El campo de Hallsbach parece un lugar de recreo. Está lejos de la imagen que tenemos de campo de prisioneros, que es la de los campos de exterminio nazis en la II Guerra Mundial. Este es un campo de oficiales. El ambiente no puede ser más distendido. Los prisioneros comen opíparamente y disfrutan de los excelentes manjares que le mandan a Rosenthal, sus padres, desde París. Todo lo que hacen resulta poco creíble y mucho más la práctica del túnel y la forma de liberarse de la arena resultante. Ningún preso podría sacarla, dentro de grandes sacos, en los paseos por el campo. Los barracones tienen muchas ventanas hacia fuera, de forma que el exterior se muestra para indicar que es algo alcanzable y representarse, así, el deseo de evasión que subyace en todo el relato. Por el contrario, las ventanas de la casa de Elsa están cerradas, simbolizando que en su mundo no cabe la po-

⁹ LENIN, V.I. *la revolución proletaria y el renegado Kautsky* (1919). Fundamentos. Madrid, 1975.

¹⁰ TRUFFAUT, F. *Prefacio*. RENOIR, J. *Op.cit.* (1993), p. 12.

¹¹ La situación se prolongó en el tiempo. Prueba de ello es que todavía en II Guerra Mundial los soldados prusianos que estaban en Stalingrado llamaban a sus oficiales por el rango de sus títulos nobiliarios y no militar. BEEVOR, A. *Stalingrado*. Crítica. Barcelona, 2005.

sibilidad de huida. «Su prisión es interior»¹² y sólo se abre cuando ha consumado su amor con Maréchal. Entonces se ha liberado de ella misma. Pero vuelven a cerrarse.

La realidad de los combates se omite y se limita a mostrar las consecuencias. Lo hace, básicamente, en la persona de Elsa, a la que vemos constatar, ante unas fotografías de su marido y de sus hermanos y cuñados, que su soledad se debe a la muerte de todos estos en la contienda, concretamente en las batallas de Verdún, Lieja, Charleroi y Tannenberg. *La mesa cada vez es más grande*, dice, haciendo una referencia implícita a lo que supone una guerra. Renoir ha buscado la identificación del espectador con el personaje¹³. No hay descripción de las batallas libradas. Únicamente se citan estas y un episodio concreto de Verdún, la batalla que inspiraría, a su vez, *Senderos de gloria*. Se trata de la liberación por parte de los franceses del fuerte de Douaumont, que había sido tomado por los alemanes, y su posterior caída¹⁴. Maréchal celebra la conquista cantando *La Marsellesa* con todos los prisioneros del campo eufóricos. Chardère ve en este pasaje una nueva transgresión de la historia. La realidad era otra: «En 1916 y 1917, la moral de la tropa francesa estaba en muy baja forma. Regimientos enteros se negaban a combatir. La insurrección se castigaba con la muerte. Era el precio que pagaban por una guerra que no les concernía»¹⁵.

¹² El significado de las ventanas lo ha estudiado A. MASSON. «La grande illusion. Fenêtres». En *Positif*, n.º 395, 1994. Citado por QUINTANA, A. *Jean Renoir*. Cátedra. Madrid, 1988. Pág. 157.

¹³ Vid. CURCHOD, O. *La grande illusion*. Nathan, París, 1994.

¹⁴ Los alemanes se hicieron con Douaumont al comienzo de la batalla de Verdún, en febrero de 1916. Los franceses lo recuperaron en mayo y volvieron a perderlo en junio. Estos hechos (24 mayo 1916-22 junio 1916) son los que recoge la película y se saldaron con la pérdida de 100.000 soldados franceses.

¹⁵ CHARDERE, R. «Jean Renoir». En *Premier Plan*, n.º 22-24, 1962. P. 235.

En cualquier caso, el concepto de la Gran Guerra que se nos plantea en *La gran ilusión* es resultado de lo que el director pudo ver durante la misma, es decir de su propia experiencia bélica, que no fue totalmente negativa; pero revisada a la luz de los criterios que sobre ella regían en el espacio y tiempo de su realización, y, además, está el deseo de hacer algo distinto a lo habitual en este tipo de obras. Así, su protagonista es un piloto, que era lo que él había sido durante el conflicto, aunque en esto no resulte demasiado original¹⁶. Reconoció que miró en una dirección predeterminada: «elegí un ambiente excepcional. En la aviación se duerme en una cama, se come sentado en una mesa. No tiene nada que ver con el barro de las trincheras y las comidas rociadas de tierra por las explosiones de los obuses. Los aviadores tenían suerte, eran unos privilegiados. Lo sabían. Sabían también que no serían ellos los que cambiarían aquella diferencia monstruosa. Después, llevo a mis personajes a los campos de prisioneros. Allí también se disfrutaba de una vida especial. El gran lujo, comparado con las condiciones de vida de la infantería. No quise rodar las miserias de esta última»¹⁷. Del mismo modo, pretendió acabar con los tópicos: «El heroísmo, el orgullo, el *poilu*¹⁸, los *boches*¹⁹, las trincheras... El mosquetero y el *soltato tel Imperio* se lo pasaban en grande y abusaban del favor del público. Si exceptuamos *Sin novedad en el frente*, nunca

¹⁶ Los pilotos se habían convertido en las figuras ideales para encarnar la mística de la guerra y habían sido llevados a la pantalla con bastante frecuencia, especialmente en el cine norteamericano de los años veinte. La película *Alas* (William A. Wellman. 1927), constituye un buen ejemplo. El cómic tampoco sería ajeno a la tendencia y el gran mito de la aviación alemana de la I Guerra Mundial, Manfred von Richthofen, el *Barón Rojo*, canaliza los sueños de *Snoopy*.

¹⁷ RENOIR, J. *Op.cit.* (1993), pp. 141-142.

¹⁸ Soldado francés de la Gran Guerra.

¹⁹ Alemanes.

conseguí ver una película que me ofreciera una interpretación verosímil de los combatientes. Unas veces se naufragaba en el drama y ya no se salía del fango, lo que resultaba a todas luces exagerado. Y otras veces, la guerra se convertía en un decorado de opereta para héroes aparentes: el valiente tendero vestido provisionalmente con un uniforme que no había pedido, empezaba a hablar un lenguaje heroico-realista completamente inventado por los escritores de la retaguardia. Una de las invenciones de la retaguardia que más hacía reír a *aquellos hombres sencillos* eran las sesiones de teatro para la tropa»²⁰.

En la mezcla de todos estos ingredientes radica el sentido y el significado de la película, aunque en ella haya *sesiones de teatro para la tropa* y algunos de los personajes hablen de manera tan impropia para el caso, como lo hace **Arthur**, el guardián del campo de Hallsbach, que despide a los prisioneros con un: *Señores. Les deseo buen viaje y espero que encuentren bien a sus esposas*. El deseo, a veces, no coincide con la realidad.

3. Los personajes: ideas, nacionalidades y clases sociales

Las ideas subyacentes de la película se transmiten a través de los personajes. Renoir no filma ideas, sino hombres y mujeres que las tienen y que son capaces de expresarlas. Salvo Elsa, todos pertenecen a la comunidad artificial de los campos de prisioneros. Ninguno es protagonista excluyente ni tendría razón de ser en su individualidad, porque tienden a definirse en oposición o como complemento de otro. Este concepto se recoge en la técnica de filmación, de forma que la cámara no se detiene demasiado en un actor concreto, sino que acompaña a todos y va pasando de uno a otro, con

²⁰ RENOIR, J. *Op.cit.* (1993), p. 139.

gran reiteración de panorámicas²¹. Este es uno de los movimientos de cámara más repetido. Por ello, podríamos decir, salvando distancias, que antecede a la *Nouvelle Vague* y no es de extrañar la admiración que sus principales representantes, como Truffaut o Godard, sintieron por Renoir.

Todos los personajes están perfectamente caracterizados y el decorado contribuye a ello. Los objetos que aparecen en la habitación de Von Rauffenstein de la fortaleza de Wintersborn, con cuya imagen se abre la segunda parte de la película, definen perfectamente la personalidad de este. Son, fundamentalmente: un cubo con una botella de champán, un crucifijo, el retrato del Káiser, sables, la fotografía de una mujer y las memorias de *Casanova* como libro de cabecera. La cámara se detiene en cada uno de ellos, los muestra y los pone en comunicación con la figura de su propietario mediante una conseguida panorámica de valor descriptivo. La luz no entra por las ventanas sino que procede del interior del cuarto. Es muy contrastada y permite que las sombras se proyecten con fuerza en las paredes. Hay, en este caso, una alusión clara al cine expresionista alemán que tiene el valor de referenciar el lugar donde transcurre la acción, lo mismo que la presencia del gótico alemán en la misma capilla-dormitorio, la cual ayudó a diseñar el propio Stroheim. Estamos en Alemania. Ese es el mensaje.

Alemanes: Reciben un trato de favor, lo que no deja de ser sorpresivo y también excepcional, al menos aparentemente, porque la mayor parte de las producciones cinematográficas de los países que en la I Guerra Mundial habían luchado contra ellos, fueron criticas²². Aquí están

²¹ Vid. ZUNZUNEGUI, S. «Movimientos de cámara y diálogos en Renoir». En *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós. Barcelona, 1996. Cap. 2.

²² Cabría citar *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram. 1921) o las críticas del Káiser que realizó también el cine norteamericano de posguerra y que tuvieron mucho éxito, como *The Kaiser, the Beast of Berlin*

representados por los guardianes, algunos soldados, el comandante Von Rauffenstein y Elsa. Los primeros tienen un comportamiento tan ejemplar en todos los sentidos que los propios presos destacan la *honradez de la gente que nos vigila*. La frase puede interpretarse como un adelanto a lo que los franceses dirían de los alemanes durante los primeros meses de la Ocupación. La actitud de **Von Rauffenstein** es modélica. La educación y las buenas maneras son sus señas de identidad. Los soldados sólo aparecen, muy fugazmente, mientras hacen la instrucción en los alrededores del campo de Hallsbach. Maréchal dice: *El ruido de sus pasos... es el mismo en todos los ejércitos*.

Pocos serían los franceses que se pronunciasen de ese modo después de la II Guerra Mundial. A partir de ahí, los pasos ya no serían iguales y no haría el mismo ruido el paso de un soldado francés que el de un soldado alemán. Por ello, la frase se recortó en 1946, quitando *es el mismo en todos los ejércitos*. Pero, incluso mirando a los años treinta, cuando se incluyó, la expresión resulta chocante porque los alemanes no estaban nada bien vistos en Francia y existía un fundado temor ante su expansión, que se había intensificado tras la llegada de Hitler al poder. Ejemplo de ello, fue la cantidad de pactos que suscribió entonces el gobierno francés, junto a Italia, Gran Bretaña y la Unión Soviética, contra el rearme alemán o en busca de seguridad colectiva ante una amenaza de agresión alemana²³. Lo que vemos es producto de la opinión que Renoir tenía de los soldados alemanes y que había nacido de las relaciones surgidas durante la guerra: *Profesábamos un cierto afecto a los soldados*

(Rupert Julian. 1918), *The Kaiser's Finich* (Jack Harvey. 1918) o *Kaiser's Shadow* (Roy William Neill. 1918).

²³ Dichos acuerdos pueden consultarse en: J.C. PEREIRA CASTAÑARES y P.A. MARTÍNEZ LILLO. *Documentos básicos sobre historia de las relaciones internacionales (1815-1991)*. Complutense. Madrid, 1995. P. 280.

*alemanes del frente que lo pasaban tan mal como nosotros. Ellos eran nuestros hermanos de casta*²⁴.

Semejante contradicción se da en la figura de **Elsa**, que siendo alemana se enamora de un francés en plena contienda. Sorlin ha destacado la transgresión que ello supone: «Los alemanes en las películas siempre sabían donde estaban. El piloto de *Patrioten* (1937), que se ve obligado a contactar con familias francesas, jamás se siente tentado por las chicas ni interesado en la vida local. Sólo piensa en volver a su patria. En *La gran ilusión* el prisionero de guerra francés se esconde en una granja alemana, se enamora de la granjera alemana y se comporta como si fuese un granjero alemán. La señora alemana, se comporta como si fuese una señora francesa y corresponde a ese amor»²⁵. La justificación podría radicar en que en ese año de 1937, los presupuestos que habían marcado la I Guerra Mundial estaban en revisión y Elsa ya no interpretaba el papel de espía que era el que le hubiese correspondido en la cinematografía más tradicional de guerra entre alemanes y franceses.

Ingleses: Sólo hay una escena en la que aparecen tratados de forma positiva y es cuando se unen al canto de *La Marsellesa* y uno de ellos, vestido de mujer, se quita la peluca para participar en la celebración. Todas las demás alusiones son negativas: llegan al campo de prisiones de Hallsbach con raquetas de tenis en la maleta, lo que indica que se toman, desde su puesto de «oficiales», la guerra como un juego. Los prisioneros franceses no se comunican con ellos y no llegan a informarles de que hay hecho un túnel que pueden utilizar para escapar. En realidad, se les presenta como si no fuesen «aliados», y es que entonces, el gobierno de Vichy estaba ya a la vuelta de la esquina.

²⁴ RENOIR, J. *Op. cit.* (1993), p. 143.

²⁵ SORLIN, P. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Paidós. Barcelona, 1996. P. 46.

Rusos: Ocupan una sección en la fortaleza de Wintersborn y protagonizan una revuelta que da pistas a los presos franceses sobre cómo deben organizar su huida. La comunicación entre unos y otros es fluida y, según Alegre²⁶, «un guiño de complicidad al mensaje del Frente Popular: *Todos unidos con la URSS contra el fascismo*».

Judíos: Sólo están representados por el personaje de **Rosenthal**, que se incluyó posteriormente para añadir la idea de raza a la idea de clase. No oculta su condición e incluso establece paralelismos con el *Niño Jesús*, cuando ponen el *Belén* en casa de Elsa. Representa la alta burguesía liberal y es un judío muy particular, que ha hecho la guerra como cualquier otro francés. Su presencia podría responder al objetivo de contrarrestar la campaña antisemita organizada entonces contra León Blum y el Frente Popular, de tal forma que estamos, ante «una respuesta a las calumnias del *Gringoire* y las publicaciones *maurrasianas*»²⁷. Todo esto se manifiesta en la discusión que mantiene con Maréchal durante la huida. El mecánico reconoce ser antisemita y lo expresa con un *nunca he soportado a los judíos*. Pero, enseguida recapacita, reprime sus impulsos y se convence de que esa actitud suya no tiene una base real, porque *lo importante es lo que uno hace y no lo que uno cree*, y le dice a Rosenthal, *tú has sido un buen amigo*.

En el ambiente de 1937 este enfoque satisfacía plenamente a las víctimas del racismo. Pero la presencia de Rosenthal ha permitido también otras interpretaciones en otros momentos, porque en su comportamiento hay ambigüedad. Es distinto al resto de los prisioneros y ello hace que no pase desapercibido. En la vida civil tenía un taller de cos-

²⁶ ALEGRE, S. «Re-lectura de *La Grande Illusion* (1937) de Jean Renoir». *Film&Historia*, n.º 1, 1991. P. 31.

²⁷ FERRO, M. *Historia contemporánea y cine*. Ariel. Barcelona, 1995. (1.ª ed), p. 165.

tura. Es el único que recibe comida y correspondencia. Es el único que tiene tabaco y no pone reparos en repartirlo con los compañeros. Esa generosidad natural tira por tierra el mito de la avaricia de los judíos. Además es divertido y muy emotivo, tanto que es el que más se emociona, incluso se le salta una lagrimea, cuando Maréchal sale de la celda de castigo. Pero, también se le atribuyen connotaciones negativas. Presume de tener una familia que se ha hecho rica en una sola generación y su «patriotismo» resulta bastante interesado, porque su deseo de escapar y volver a Francia es para salvar su patrimonio. Sus compañeros le desprecian con frecuencia: Cartier dice: *¿Deportista este?... ¿Si ha nacido en Jerusalén*, y Maréchal, *¡Vamos... que es de la vieja nobleza bretona!*, sarcasmo que revive una antigua polémica de entonces sobre si es mejor un bretón que un judío. Todo ello, refleja el profundo antisemitismo que existía en Francia y que el Frente Popular quiso corregir. Pero, la ambivalencia del personaje contentó a unos y a otros.

Obremos: Están presentes a través de la figura de **Maréchal**, el mecánico parisino ascendido a oficial, bromista, valiente y luchador. Está caracterizado en base a todos los tópicos posibles: No va nunca al teatro: *es muy serio*, dice. Adora el *Tour* y no le interesa nada el arte. Así, pasa totalmente de los comentarios referentes a la cronología de los detalles de los muros del castillo de Wintersborn, que le hace Demolder, el profesor de griego. Se le presenta como inculto: *El catastro... ¿qué es el catastro?*, pregunta al ingeniero, y al mismo Demolder, *¿Quién es Pindaro?* Se define por oposición a las otras dos clases sociales: nobleza (Boieldieu) y burguesía (Rosenthal). Sus gustos son distintos. Aquellos son unos enamorados de *Maxim's* y de otros locales elegantes de París. Maréchal reconoce que no ha estado nunca en esos lugares y que prefiere *cualquier pequeña taberna barata donde pueda encontrar un buen vino*.

Nobles: Uno de ellos está representado por **Boieldieu**. Es un aristócrata de gustos y maneras, hasta el extremo de admitir que llama a su madre y a su esposa de usted como señal de clase. Pero no es un aristócrata de ideas y reconoce que su palabra vale tanto como la de Maréchal o la de Rosenthal. El otro noble, también militar de carrera, es **Von Rauffenstein**, personaje que interpreta Eric von Stroheim, proscrito entonces en Hollywood. El hecho de que este aceptase trabajar en el film cambió los planes de Renoir y dada la admiración que sentía por él²⁸, engrandeció su personaje y lo transformó en fundamental y dominante. 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»²⁹. Pero, además facilitó el desdoblamiento del tema del aristócrata entre el capital francés y el comandante alemán. Como dice Bazin, este «desdoblamiento permite un dialogo y una meditación sobre la nobleza bastante más sutiles que la simple antítesis entre Maréchal y Boieldieu»³⁰.

El alto mando militar de Wintersborn y el oficial francés preso se unen por su pertenencia a la misma clase social. Entre ellos hablan inglés, que no es la lengua materna de ninguno de los dos, sino una «lengua de clase», que les aísla y diferencia del resto de la sociedad plebeya, la cual, lógicamente, no sabe hablarla. Von Rauffenstein permanece siempre erguido. Está obligado a llevar un rígido corsé para aliviar las consecuencias de las heridas que ha sufrido

²⁸ Jean Renoir lo consideró siempre su maestro. Reconoció que *Esposas frívolas* (1921) y *Avaricia* (1923) le influyeron mucho. La primera marcó un antes y un después en su vida y fue el detonante que le hizo dejar su actividad de ceramista y dedicarse al cine.

²⁹ KOBAL, J. *Las cien mejores películas*. Alianza. Madrid, 2003.

³⁰ BAZIN, A. *Jean Renoir. Periodos, Filmes y documentos*. Paidós. Barcelona, 1999. P. 63.

en la columna vertebral. Su uniforme es auténtico, pero de una brillantez impropia en el comandante de un campo de prisioneros durante la guerra. Renoir tuvo necesidad de esa riqueza teatral para contrarrestar la grandiosa sencillez de los franceses. Muestra debilidad por Boieldieu y ello se ha considerado indicativo de una soterrada homosexualidad³¹. Sabe que sea cual sea el resultado de la guerra significará el final de su clase, pero se aferra a la tradición. Boieldieu entiende que ni Von Rauffenstein ni él son ya necesarios.

En el primer guión, Boieldieu no moría, sino que incluso se citaba en *Maxim's* con Maréchal para la primera cena de Nochebuena de la Paz. Pero esa Navidad de 1918, su mesa reservada con tanta antelación permanecía vacía. Quedaba claro que no se verían más por la sencilla razón de que fuera de los tiempos de guerra, las diferencias de clase resultan insalvables. En la versión definitiva, el aristócrata oficial francés muere a causa de los disparos que le propina el propio Von Rauffenstein, cuando intenta escapar, bajo las notas de *Il était un petit navire*. Fallece en la capilla-dormitorio de este. El comandante alemán le cierra los ojos y corta el geranio que colgaba de su ventana, *la única flor de la fortaleza*, en señal no sólo de la muerte de esa efímera amistad, sino del final de su clase social y del concepto de guerra en el que creyó. Es una de las escenas más bellas de la película y también más simbólica.

Otros: Son el resto de prisioneros: el actor, el ingeniero, el maestro de escuela y el profesor de griego, y encuentran su razón de ser en el oficio que desempeñan. Intervienen como profesionales. El actor **Cartier** pone la nota de humor y debe su existencia al hecho de que se realicen

³¹ Esta es una opinión bastante extendida y se recoge ya en *Analyse des films de Jean Renoir par des élèves de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. La Grande Illusion. Fiche Filmographique*. Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. París, 1966. P. 67.

representaciones teatrales en Hallsbach, que él organiza. El ingeniero está en la película porque se tiene que hacer un túnel. Presta sus conocimientos a la causa común de conseguir la evasión. Mayor significado tienen los dos profesores. El maestro de escuela es un perdedor y distinto al resto: vegetariano, le ha dejado su mujer y el mismo se considera *cornudo*. Se le pone de payaso y de payaso es el estilo del cuello que le prueba Rosenthal para la representación teatral. **Demolder** es la antítesis a la incultura de Maréchal. Sabe de arte, es el único que se opone a que los rusos quemaran los libros y traduce constantemente a Pindaro, lo que hace que le consideren raro y algo loco. Los dos suscitan la risa de sus compañeros y concretan el desprecio hacia los intelectuales que se da en la película y que, como ha indicado Marc Ferro, la hacen resultar, en ese sentido, «apología virtual del espíritu de Vichy»³².

4. 1937: Hitler, Mussolini, Roosevelt

Una película no informa sólo de los hechos narrados, sino de la época en que se hizo. Es lo que dice Caparrós Lera: «Toda película es un testimonio de la sociedad de su tiempo»³³, el reflejo de la sociedad que la ha realizado. Por ello, la visión que *La gran ilusión* ofrece de la I Guerra Mundial es la existente en Francia en 1937, con sus variantes. Así, la de un Frente Popular que camina hacia su propia crisis, la de un Jean Renoir, próximo al Partido Comunista y que se disponía entonces a rodar *La Marsellesa*, y la resultante del impacto que causan los totalitarismos emergentes. El gobierno del Frente Popular, que había ganado las elecciones francesas en mayo de 1936, luchaba por fortalecer

³² FERRO, M. *Op. cit.* (1995), p. 167.

³³ CAPARROS LERA, J.M.^a *Op. cit.* P. 14.

las bases de su política, pero tenía los días contados. Desde mayo de 1938 volvió a gobernar una coalición de moderados y radical-socialistas, que ya había inspirado la política de la Unión Nacional antes de 1936. Francia iría precipitándose hacia el gobierno de Vichy. Mientras tanto, Hitler y Mussolini consolidaban sus posiciones. En Alemania el partido nazi había llegado ya al poder y se disponía a tomar Austria y Checoslovaquia. Italia invadía Abisinia. Las Brigadas Internacionales se incorporaban a la Guerra Civil Española en el frente de Madrid.

La película se estrenó el 4 de junio de 1937 en el cine Marivaux de París. Hacía tres días que se había inaugurado en esa ciudad la Exposición Internacional y en el Pabellón de la República Española se exhibía *El Guernica* de Picasso. El éxito fue clamoroso y se convirtió en el film más visto, en Francia, de ese año. En Alemania la cosa fue distinta. Las autoridades hitlerianas la prohibieron, porque «enervaba el espíritu nacional, presentaba a los judíos como tipos amables y mostraba a una alemana que no tenía reparos en entregarse carnalmente a un prisionero francés». Goebbels la designó «el enemigo cinematográfico número uno» y la actriz Dita Parlo fue condenada en su país por haber interpretado ese papel «traidor y vergonzoso»³⁴.

En Italia, Mussolini llegó a decir que era una «bellísima película»³⁵. Solicitó conocer a su director y mandarlo a dar clases de puesta en escena en el *Centro Sperimentale de Roma*. Renoir aceptó. Todavía no había estallado la II Guerra Mundial y el gobierno francés estaba dispuesto a hacer cualquier cosa para asegurar la neutralidad de sus vecinos.

³⁴ SAND, S. *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Crítica. Barcelona, 2005. P. 102.

³⁵ *Cinemaszino*. 28 de octubre de 1937. Recogido por G. DE VINCENZI. *Jean Renoir. La vita i film*. Marsilio Editori. Venecia, 1966. P. 159.

Tenía la esperanza de que a fuerza de amabilidad el Duce se mantuviese fuera del conflicto. Se presentó a la *Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia*, de 1937, y estuvo a punto de llevarse el Primer Premio, o sea *La Coppa Mussolini*. Pero la presión política del momento impidió que se premiase una película «democrática y pacifista»³⁶. El galardón fue para *Carnet de Bal*, de Julien Duvivier, y se creó un premio especial para esta, el *Premio al mejor conjunto artístico*, que mitigó la mala conciencia del Jurado. Sin embargo, a los pocos meses, se prohibió en Italia, según unas consideraciones que publicó Luigi Freddi³⁷, Director General de Cinematografía desde 1934 hasta 1939, y entre las que estaba la acusación de plagio, «con orientación muy distinta», de la obra italiana, *La guarnizione incatenata*, de Alberto Colantuoni.

En Bélgica, el ministro socialista Paul-Henri Spaak, hermano del coguionista, la vetó por la misma razón que la Warner la rechazó en los Estados Unidos: por ser «demasiado patriotista». Y dos años después, se desaconsejaba su proyección en Francia. Más curioso es lo que pasó en España. Aquí se estrenó con casi quince años de retraso y en el doblaje se camufló la condición racial de Rosenthal, traduciendo «Jehová» por «Mahoma», con lo cual el personaje pasaba de judío a musulmán³⁸.

Pero, el mayor éxito entonces lo alcanzó en los Estados Unidos. Obtuvo el *Premio al Mejor Film Extranjero* (Nueva York. 1938) y permaneció quince semanas en un mismo cine

³⁶ SAIITA, L. «Constantes ideológicas y estéticas en el cine de Jean Renoir». En PELAYO, A (ed.). *Jean Renoir. Una mirada sobre el hombre*. XII Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid. Valladolid, 1971. Publicación: Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1973. Pp. 115-126.

³⁷ FREDDI, L. *Il cinema*. L'Arnica. Roma, 1949. Pp. 163-169.

³⁸ FERRO, M. *Op. cit.* (1995), p. 166. Nota del traductor.

de esa ciudad³⁹. Cuando Roosevelt la vio, el 11 de octubre de 1937 en la Casa Blanca, dijo la famosa frase de «Todos los demócratas del mundo deberían ver esta película»⁴⁰.

Con todo, en aquel momento se vislumbró ya que la versión que se ofrecía de los alemanes era demasiado favorable y el relato parecía anunciar las alianzas franco-alemanas que se producirían durante la Ocupación y el gobierno de Vichy. Estas críticas se incrementarían, lógicamente, después de la II Guerra Mundial. Pero, ya estaban ahí y Renoir tuvo que justificarse. Lo hizo en 1938, en la presentación de la película en Estados Unidos, de la siguiente manera. «Realicé esta película porque soy pacifista. Para mí un verdadero pacifista es un francés, un americano, un alemán auténticos. Llegará el día en el que los hombres de buena voluntad se encontrarán en el terreno neutral del entendimiento. Por molesto que sea, Hitler no cambia mi opinión sobre los alemanes. Me gustaría que un alemán después de ver la película dijese: los franceses son buena gente. Igual que nosotros, tenían necesidad de amor y, sobre todo, de amistad. Desgraciadamente, los alemanes no pueden verla. *La grande illusion* ha sido desterrada del *Gran Reich*. Por casualidad, cuando los nazis entraron en Viena se estaba proyectando mi película. Rápidamente la prohibieron. Ello me llena de orgullo»⁴¹. Así estaba el mundo en 1937.

5. El mundo en 1946 y 1958

Las críticas que suscitó *La gran ilusión* en los siguientes momentos informan también de los trasfondos ideoló-

³⁹ VIRI-BABEL, R. *Jean Renoir. Le jeu et la règle*. Denoël. París, 1986. P. 193.

⁴⁰ FANES, F. «La Gran Ilusión». 100 películas míticas». En *La Vanguardia*. Barcelona, 1986.

⁴¹ RENOIR, J. *Ecrits. 1926-1971*. 1989. Pp. 315-317.

gicos que rigen estos, porque todo film habla de la época que recrea, de la que lo crea y también de la que lo recibe, a través de las valoraciones que se hacen entonces.

Al terminar la II Guerra Mundial se repuso la película en una versión cortada y con poco éxito comercial. Renoir estaba en Estados Unidos y aceptó los cortes que recomendó Charles Spaak. Lógicamente, se suprimieron los diálogos ofensivos hacia Rosenthal, las situaciones que mostraban de forma excesivamente favorable a los soldados alemanes y las escenas de amor entre Maréchal y Elsa. Después de la experiencia de la Ocupación y la Resistencia, estos episodios eran improcedentes en todos los sentidos. Pese a ello, la izquierda siguió viéndola «antisemita» y «colaboracionista». Concretamente, Georges Altman, desde las páginas de *Franc-Tireur*, consideró que era «una recompensa a todas las colaboraciones difusas, a todos los abandonos». Y dijo más: «No hay derecho a evocar hoy, a dos años de las SS y de los hornos crematorios, el arte para mostrar la amistad franco-alemana. La sangre está demasiado cerca»⁴².

La propaganda del film destacó entonces su pacifismo y el cartel anunciador fue muy significativo de ello. Presentaba la imagen de un soldado alemán, de cuyo pecho salía la Paloma de la Paz en medio de una alambrada. Se había realizado con las tintas planas y los rasgos geométricos que conformaban la estética característica del periodo para este tipo de obras y que venía dándose ya desde los famosos fotomontajes de los dadaístas alemanes. Renoir insistió en que el motivo de llevar la I Guerra Mundial a la pantalla en 1937 fue recordar sus propias vivencias y restó importancia a los aspectos más espinosos del relato, como la visión positiva de los alemanes y la relación amorosa entre «enemigos de guerra». Así, recordó: «Intenté olvidar los casi veinte años

⁴² ALTMAN, G. «Franc-Tireur». 29 de agosto de 1946. Recogido por CLAUDE BEYLIE. *Jean Renoir*. Pygmalion. París, 1989.

de paz que habíamos vivido y reencontrar mi mentalidad de chico de veinticinco años, lanzado a la vorágine con otros camaradas de la misma edad. La clase 14. Los franceses de esta película son buenos franceses, los alemanes son buenos alemanes. Alemanes antes de la guerra del 39, de la guerra en la que fueron miserablemente conducidos por el Tercer Reich a violar las reglas más elementales de la humanidad. *La gran ilusión* es sólo una evocación de la Guerra 14-18, en la que hay una historia de amor, pero tan simple que ni siquiera es una historia»⁴³.

En 1958 pudo exhibirse completa y reconstruida, gracias al trabajo que hicieron Jean Renoir y su montadora, Renée Lichtig, a partir de un negativo secuestrado por los nazis y encontrado en Munich, en casa de Henri Langlois, por los servicios cinematográficos de la armada americana. Fue entonces cuando, en Bruselas, un Jurado Internacional compuesto por 117 críticos designó *La gran Ilusión* como la quinta mejor película de la historia el cine, después de *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein. 1925), *La quimera del oro* (Ch. Chaplin. 1925), *Ladrón de Bicicletas* (V. de Sica. 1948) y *La pasión de Juana de Arco* (C. Dreyer. 1928).

Europa había cambiado. Hacía más de diez años que había terminado la II Guerra Mundial y se avanzaba a un futuro común. En ese contexto, no es de extrañar que el director presentase su obra como «algo que anunciaba la Europa de hoy, la Europa del Mercado Común»⁴⁴. La crítica francesa quitó importancia al hecho de que recogiese un acontecimiento bélico concreto y se centró en mostrarla, básicamente, como una «película de amor entre un soldado francés y una campesina alemana, en la cual se exalta, por

⁴³ RENOIR, J. *Op. cit.* (1989), pp. 316-318.

⁴⁴ BAZIN, A. *Telerama*. Recogido por CHARDERE, R. *Op. cit.* P. 235.

encima de todo, la fraternidad humana»⁴⁵. De forma parecida se pronunció André Bazin: «la amistad y la fraternidad quedan por encima de la guerra, las clases y las fronteras»⁴⁶. Ya no interesaba mucho ver desde «donde se miró», es decir los criterios ideológicos presentes en la Francia de 1937. Sólo se quería destacar cómo transcurrió «lo que se miró», o sea los hechos narrados fuera del contexto de la creación.

6. La ambigüedad aparente y su justificación

Independientemente de las opiniones que haya podido suscitar la película en los diversos momentos, lo cierto es que permite interpretaciones contrapuestas, precisamente porque responde al propio deseo de su director de «mantener oculto lo esencial». Renoir había dicho: «La salvación consiste en presentar un envoltorio que les guste a todos, de tal manera que lo esencial permanezca oculto y sólo sea descubierto por los espectadores particularmente dotados. Reconozco que es hipocresía, pero cuando se quiere hacer tragar ciertas verdades es preciso envolverlas con oropeles que resulten familiares»⁴⁷.

¿Qué verdades pretende *hacer tragar*? ¿Ante qué *gran ilusión* estamos? Caben varias respuestas. En primer lugar, podría radicar en lo personal y aludir a la *ilusión* de Maréchal por reencontrarse con Elsa y recuperar su historia de amor, ese amor que, como ha dicho André Bazin, «no tiene mañana»⁴⁸. También, sería posible que se identificase con los objetivos de la guerra, en cuyo caso estaríamos ante un

⁴⁵ DE BARONCELLI, J. «Le Monde». 7 de octubre de 1958.

⁴⁶ BAZIN, A. «Le Parisien Libéré». 14 de octubre de 1958.

⁴⁷ RENOIR, J. *Op. cit.* (1993), p. 84.

⁴⁸ BAZIN, A. *Telerama*. Recogido por CHARDERE, R. *Op. cit.* P. 243.

mensaje belicista; o por el contrario, con el sentimiento de los combatientes, que esperan que esta contienda *sea la última* y así lo dice Maréchal a Rosenthal poco antes de llegar a la frontera suiza, en unos escenarios naturales dotados de efectos lumínicos comparables a los de la pintura impresionista y que parecen cuadros salidos de la mano del mismo Auguste Renoir, el padre del director. Dicha probabilidad, *la ilusión de la paz* que es la que defiende Sadoul⁴⁹, nos situaría ante una concepción pacifista. Pero, todavía hay más posibilidades y *la ilusión* podría estar en la unidad nacional o en la lucha de clases.

El debate entre si es la pertenencia a una nación o a una clase social lo que une / separa a los personajes de la película se abrió ya en 1937, cuando se estrenó en París. La crítica, se pronunció en un sentido u otro, según fuese su posicionamiento ideológico. Así, «La prensa de extrema derecha vio el film como una defensa del patriotismo que hacia que cada individuo se sacrificase por su país. Hombres que pensaban que eran diferentes, descubren que son franceses antes que nada. Para la de la extrema izquierda, a la inversa, *la ilusión* es la de la unidad nacional y las divisiones sociales son más fuertes que la aparente cohesión nacida del patriotismo»⁵⁰.

Renoir creía que el mundo se dividía horizontalmente, por afinidades y no, verticalmente, por fronteras. Ese sentimiento queda muy claro en la frase que dice Rosenthal a Maréchal, poco después de abandonar la granja de Elsa: *Las fronteras las dibujan los hombres. A la naturaleza no le importa nada*. Las afinidades vienen dadas por la clase social, que es un elemento de aproximación / diferencia-

⁴⁹ SADOUL, G. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI. Madrid, 1991 (12.^a ed.), p. 255.

⁵⁰ SORLIN, P. *The film in history. Rastaging the past*. Blackwell. Oxford, 1980. Pág 146. Recogido por ALEGRE, S. *Op. cit.* P. 26.

ción fuerte en el film. Ya al principio, en la comida que da Von Rauffenstein a Boieldieu y a Maréchal, tras haberlos hecho prisioneros, los dos primeros comparten confianzas, mientras que este último lo hace con un piloto alemán, mecánico como él en la vida civil. La clase social está por encima de la nacionalidad y es también lo que une a Elsa y Maréchal o separa a este de Boieldieu, aunque los dos sean franceses. El noble expresa esa realidad y cuando ambos personajes se encuentran por última vez antes de la evasión, ofrece un cigarrillo a Maréchal, pero lo rechaza: *No gracias. El tabaco inglés me hace daño en la garganta.. Ah!, decididamente*, responde Boieldieu, *el tabaco, los guantes, todo nos separa*.

Sin embargo, en otros momentos la identidad nacional se antepone a la clase social. Cantando *La Marsellesa* en el teatro del campo de prisioneros de Hallsbach, Maréchal identifica su existencia al triunfo de su Nación. Pero lo más representativo está en el comportamiento final de Boieldieu, que es el de un buen francés, el de un patriota. Así, se aparta de Von Rauffenstein y se sacrifica por sus compañeros, un obrero y un burgués, con los que no comparte clase sino patria. Por ello, algunas opiniones ya citadas, consideraron que *La gran ilusión* era «demasiado patriotista».

Esta ambigüedad es solo aparente y está justificada. Traduce las posturas que tomaron muchos de los intelectuales de izquierdas en los años treinta. Como dice Shlomo Sand⁵¹: «La izquierda francesa, y concretamente la corriente comunista, con la que Renoir se sentía más identificado, había adoptado desde el final del conflicto una actitud crítica para con la Gran Guerra: aquella guerra nacionalista servía, de hecho, a los intereses de las fuerzas imperialistas, unos intereses diametralmente opuestos a los de las clases obreras». Además, «la llegada de Hitler al poder en 1933,

⁵¹ SAND, S. *Op. cit.* P. 103.

el aplastamiento de la izquierda y las amenazas del nuevo canciller hacia los países vecinos habían comportado un cambio en la sensibilidad política francesa y en la memoria colectiva del país. La mayor parte de la izquierda volvió a hacer frente común, como en el siglo XIX, en torno a la idea de unión nacional y los comunistas adoptaron el himno nacional como símbolo por excelencia de la identidad cultural».

Por todo ello, en *La gran ilusión* las diferencias de clase son tan importantes como las diferencias nacionales, y la solidaridad internacional y los personajes alemanes fueron retratados con cierta simpatía. No falta el canto de *La Marsellesa* ni tampoco la apuesta a favor de la clase obrera. En definitiva, Renoir, en ese sentido, no hace otra cosa que reflejar los debates ideológicos que sacudieron el mundo intelectual francés en la segunda mitad de los años treinta.

La película se posiciona con el obrero y, nuevamente, la realidad subyace bajo la apariencia. A primera vista, el film muestra cierta fijación por los valores tradicionales y la admiración «no se dirige al soldado raso, embarrado hasta el cuello en su trinchera, sino al *as* de la aviación, al *caballero de los cielos*»⁵². Hay una inclinación por el capitán aristocrático, que es capaz de dar su vida para facilitar la evasión de sus dos compatriotas y se convierte en héroe; pero muere. Renoir toma partido y mata al noble para ser fiel a su propia lógica social. La auténtica triunfadora es la clase obrera, que es lo que sucede en el cine «realista» francés del momento, con Duvivier y Carné. El personaje de Maréchal es predominante. El título primitivo se concretaba en él y lo interpreta uno de los actores más reconocidos de la cinematografía francesa de entonces: Jean Gabin, que fue un clásico en las películas de este director y que protagonizó trabajos tan representativos como *Los bajos fondos*

⁵² FERRO, M. *Op. cit.* (1995), p. 164.

(1936), *La bestia humana* (1938) o *French Cancan* (1954). Lleva la misma guerrera de aviador que había usado el propio director en la guerra y que había guardado al ser desmovilizado. Se le presenta como un valiente y nada doblegado al cautiverio. Es el único que tiene verdadera conciencia de prisionero e intenta escapar siempre, incluso perforando con una cuchara la pared de la celda de aislamiento en la que es recluido. También es el único que vemos herido y el que se muestra más contento-indignado con la toma-caída de Douaumont. Sólo él es castigado y sólo él encuentra el amor y alcanza la libertad, junto a Rosenthal. En definitiva, la opción tomada realmente resulta bastante clara: el obrero es el que vence todos los obstáculos, aunque para ello haya necesitado el sacrificio del aristócrata. El «idealismo romántico» y el «progresismo social», que ha destacado Gubern⁵³ respecto a la obra de Jean Renoir, se ponen de manifiesto en la concepción de este personaje.

Además, la guerra se cuestiona, aunque aparentemente pueda parecer lo contrario. Los personajes «de a pie» de *La gran ilusión* no la rechazan abiertamente, pero esperan que sea la última. Se marcan las diferencias entre los aristócratas militares profesionales y el resto de los hombres, empujados a la confrontación a pesar suyo. Para estos, la guerra es un paréntesis en sus vidas, *dura demasiado*, como dice el guardián que vigila a Maréchal en la celda de castigo, y se refieren con frecuencia a su pasado y a su futuro en su vida real, que es la vida civil. Aquellos ejercen su profesión y no desean ser *funcionarios* en la guerra sino *estar* en la guerra, como Von Rauffenstein.

Pero estas ideas se manifiestan de forma más clara todavía en la total separación que se indica entre los intereses del mando militar y los de la población civil. Elsa enumera

⁵³ GUBERN, R. *Historia del cine*. Lumen. Barcelona, 1997 (4.^a ed), p. 230.

las mayores victorias de su país producidas en agosto de 1914, al principio del conflicto: La llegada de los alemanes a Lieja, la destrucción de Charleroi por parte de la artillería pesada o la derrota de las tropas rusas en la batalla de Tannenberg. También hace referencia a Verdún, porque allí cayó su marido. No es casual que se centre la muerte de este en ese episodio, que supuso 280.000 bajas para los alemanes, entre fallecidos y heridos, y 350.000 para los franceses. Sacar a relucir los sucesos más sangrientos y la forma cómo se hace es poner la guerra en tela de juicio. Para Elsa, a diferencia de aquel, no representaron triunfo alguno, sino la pérdida de sus seres queridos. La realidad de la guerra fue esa: un nuevo reparto colonial y millones de muertos, lógicamente, muchos más soldados que oficiales.

La gran ilusión no la oculta y sigue siendo una película de culto. Para muchos cinéfilos españoles, fue de obligado cumplimiento en las sesiones de cineforum de los años sesenta. Pero debió dejar un sabor agridulce a su director, que le hizo decir: «A *La gran ilusión* le debo probablemente mi fama. También le debo muchos malentendidos. Pero me equivoqué en cuanto al poder del cine y, pese a su éxito, no detuvo la II Guerra Mundial»⁵⁴. Toda una declaración de intenciones que contribuye a clarificar los mensajes del film y sus significados.

Ficha técnica

Título original: *La grande illusion*. Título primitivo: *Les évasions du capitaine Maréchal*. Director: Jean Renoir. Ayudantes: Jacques Becker y Robert Rips. Producción: Les Réalisations d'Art Cinématographique. Productores: Frank Rollmer y Albert Fincovitch. Productor

⁵⁴ RENOIR, J. *Op. cit.* (1993), p. 209.

asociado: Alexandre Kamenka. Distribución: Cinédis, Filmsonor-Gaumont y Les Grands Films Classiques. Guión: Charles Spaak y Jean Renoir. Consejero técnico: Carl Koch. Director de fotografía: Christian Matras. Fotografía: Sam Levin. Música: Joseph Kosma, canción de Vincent Telly y Albert Valsien («Si te veux, Marguerite») y orquesta bajo la dirección de Émile Vuillermoz. Decorados: Eugène Lourié. Vestuario: René Decrais. Sastrería: Suzy. Cámara: Claude Renoir. Maquillaje. Raffels. Regidor: Pierre Blondy. Segundos operadores: Jean Bourgoïn y Ernest Borreaud. Scrip: Gourджи (Françoise Giroud). Sonido: Joseph de Bretagne. Montaje: Marguerite Renoir y Marthe Huguët. Fecha de rodaje: invierno de 1936-1937. Lugar de rodaje: Estudios Billancourt y Eclair en Epinay. Exteriores: Alsacia: Alrededores de Neuf-Brisach (Alto Rin), cuartel de Colmar y castillo de Haut-Koenigsbourg. Interpretes: Jean Gabin (teniente Maréchal), Pierre Fresnay (capitan De Boieldieu), Eric Von Stroheim (comandante Von Rauffenstein), Marcel Dalio (Rosenthal), Dita Parlo (Elsa), Julien Carette (el actor Cartier), Jean Daste (el maestro de escuela), Gaston Modot (el ingeniero) y Sylvain Itkine (el profesor de griego Demoldier) . Estreno: 4 de junio de 1937. Cine Marivaux de París.

ADIÓS A LAS ARMAS (1932) UNA METÁFORA ANTIBELICISTA

Mikel Urquijo Goitia¹

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Historia Contemporánea

«Menuda suerte tienen los caballos porque, aunque también son víctimas de la guerra, como nosotros, nadie les pide que estén de acuerdo con ella»

Louis-Ferdinand Céline

La película *Adiós a las armas* es una historia de amor ubicada en la I Guerra Mundial. Sin ningún género de dudas podemos ubicarla en la corriente cinematográfica antibelicista que se produce en los años treinta del pasado siglo. El guión, basado en la novela homónima de Ernest Hemingway, introdujo algunos cambios sobre la obra literaria original para adaptar la historia a la versión cinematográfica.

Esta película tuvo dos *remakes* posteriores. El primero en 1957, dirigido por Charles Vidor y protagonizado por Jennifer Jones y Rock Hudson, fue nominado para los oscars. El segundo en 1966, dirigido por Rex Tucker y protagonizado por Vanessa Redgrave y George Hamilton.

1. Los autores

Para comprender esta película tenemos que tener en cuenta a sus dos autores fundamentales. Por una parte, el

¹ Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación - Apartado 644 - E-48080-Bilbao. E-mail: mikel.urquijo@ehu.es.

creador de la historia, Ernest Hemingway, y por otra, el creador de la versión cinematográfica, Frank Borzage.

Ernest Hemingway (1899-1961) nació el 21 de julio de 1899 en Oak Park, un suburbio de Chicago (Illinois, EEUU) y se suicidó con una escopeta el 2 de julio de 1961 en Ketchum (Idaho, EEUU).

A lo largo de su vida compaginó su labor de novelista con la de periodista. En la I Guerra Mundial se alistó como voluntario para conducir ambulancias. Fue destinado en Italia, donde fue herido. Sin duda, esta experiencia fue la fuente para la posterior elaboración de la novela *Adiós a las armas* (1929). Tras la guerra se instaló en París donde inició su carrera literaria. A partir de este momento pasó largas temporadas en Florida, España y África. En la Guerra civil española desempeñó la labor de corresponsal de guerra, fruto de esta experiencia surgió la novela *Por quién doblan las campanas* (1940). Tras su paso por España continuó como corresponsal en la II Guerra Mundial. Tras esta tercera experiencia bélica se estableció en Cuba y posteriormente, en 1958, en Ketchum (Idaho, EEUU) donde se suicidó.

Su labor como periodista, sin duda influyó en su obra literaria. Si observamos sus novelas vemos como buena parte de ellas están basadas en su experiencia vital. A las dos citadas en los párrafos anteriores podemos añadir *Las verdes colinas de África* (1935) o *Las nieves del Kilimanjaro* (1938) basados en su experiencia africana o *El viejo y el mar* (1952) basada en la vida de un pescador cubano y por la que ganó el Premio Pulitzer de literatura en 1953. Al año siguiente recibió el Premio Nobel de Literatura.

El director, **Frank Borzage**, nació en Salt Lake City (Utah, EEUU) el 23 de abril de 1893 y falleció de cáncer en Hollywood (California, EEUU) el 19 de junio de 1962.

Director de 102 producciones entre 1916 y 1961 (57 películas mudas, 43 sonoras y 2 producciones para televi-

sión), actor en 82 entre 1912 y 1957, productor de 32 entre 1923 y 1958 y guionista de 5 entre 1916 y 1937.

Con 13 años, inicio su carrera en el mundo del espectáculo como actor de teatro. En 1912 llegó a Hollywood, donde debutó como actor de cine. Cuatro años más tarde comenzó a dirigir, labor que compaginó con la de actor. Su primer gran éxito cinematográfico le llegó con el drama *Humoresque* (1920). Continuó su prolífica carrera dirigiendo todo tipo de películas: *westerns*, melodramas, comedias, películas románticas, etc. Ganó dos óscars al mejor director en 1928 por *Seventh Heaven* (1927) y en 1932 por *Bad Girl* (1931). En los años 30 dirigió diversas películas antibelicistas como *A Farewell to Arms* (1932), *Secrets* (1933), *Man's Castle* (1933), etc.

2. El contexto en el que se ubica la película: la I Guerra Mundial

La historiografía ha situado el origen de la I Guerra Mundial en un contexto europeo en el que los estados del Viejo Continente se enfrentan progresivamente, en una escalada que llevará a la guerra. Las razones de esta conflictividad se observan en la confrontación de intereses territoriales en el nuevo mundo colonial, repartido en los últimos años del siglo XIX, en la lucha económica a la conquista de los mercados como base de desarrollo económico, en el reparto de las áreas de influencia en la península balcánica y en los irredentismos nacionalistas, que se habían recrudecido en la segunda mitad del ochocientos.

Las rivalidades entre las potencias europeas suponían un excelente caldo de cultivo para todo tipo de enfrentamientos. Francia no había olvidado su derrota en la guerra franco-prusiana en 1871 y deseaba recuperar Alsacia y Lorena en poder de Alemania. Italia consideraba incompleta

su unificación y aspiraba a anexionarse el Trentino y los territorios orientales del Friuli. Gran Bretaña veía con recelo el incremento del potencial alemán, especialmente en los mares. Rusia recelaba de Austria-Hungría por sus aspiraciones en los Balcanes. Alemania aspiraba a crear un espacio económico y territorial a medida de su potencia, asegurar su estabilidad territorial en Europa, conseguir la supeditación económica de los territorios vecinos (Francia, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Dinamarca) creando una Unión Económica de Europa Central bajo su liderazgo y forzar un nuevo reparto colonial, que le garantizase la creación de un imperio en el centro de África.

En este contexto de intereses encontrados la política de alianzas impulsada por el canciller Bismarck buscaba aislar a Inglaterra y Francia en el concierto europeo. Este sistema de alianzas trataba de defender los intereses de Alemania en el continente europeo, aunque con el inicio del siglo XX sus aspiraciones se extendieron al nuevo mundo colonial. Los acuerdos firmados cristalizaron en dos alianzas: la Triple Alianza (Alemania, Austria-Hungría e Italia) y la Triple Entente (Francia, Gran Bretaña y Rusia). Prefigurándose los dos bandos de la I Guerra Mundial.

Un espacio de crisis fue el territorio marroquí. El interés alemán en la zona frente a la presencia franco-española llevó a las crisis de 1905 y 1911 que se resolvieron de manera favorable a Francia (protectorado franco-español), aunque Alemania consiguió compensaciones territoriales en el Camerún, a costa de Francia. Aunque estas crisis se solucionaron sin llegar al enfrentamiento armado, contribuyeron a aumentar las tensiones entre las potencias imperialistas.

La península balcánica era una zona de conflicto entre el Imperio Ruso, el Otomano y el Austro-Húngaro desde las últimas décadas del siglo XIX. La debilidad del

Imperio turco motivaba las ambiciones de los imperios citados y de los nuevos estados de la zona Grecia, Bulgaria, Rumania, Serbia, nacidos de la lenta descomposición del Imperio Otomano, que buscaban su expansión. En los años precedentes a la I Guerra Mundial se produjeron las guerras balcánicas (1912 y 1913). En la primera el Imperio turco derrotado por la Liga balcánica (Serbia, Bulgaria y Grecia) apoyada por Rusia perdió todos sus territorios en Europa, salvo la región de Constantinopla y los estrechos. En la segunda, Bulgaria fue derrotada por Serbia y perdió territorios a favor de sus vecinos. Serbia que quedaba confirmada como potencia en la zona, y que aspiraba a agrupar a todos los eslavos del sur, miraba con recelo a Austria-Hungría por su dominio sobre Bosnia-Herzegovina.

En este contexto explosivo, el 28 de junio de 1914 fue asesinado en Sarajevo el heredero del Imperio Austriaco, Francisco Fernando, por un estudiante bosnio contrario al dominio austriaco de la zona. Austria-Hungría acusó a Serbia de complicidad en el asesinato y aprovechó la ocasión para declarar la guerra que reafirmaría su supremacía en los Balcanes. Rápidamente funcionaron las alianzas y se conformaron los bandos: Austria-Alemania y Rusia-Serbia-Francia-Reino Unido.

En este contexto explosivo se inició en 1914 un nuevo conflicto bélico que conmovió a sus contemporáneos de tal manera que la bautizaron como la *Gran Guerra*. Para entender este concepto debemos tener en cuenta sus magnitudes. Desde la época de Napoleón en Europa no había habido una guerra tan generalizada, no sólo se combatió en Europa, sino que abarcó a 35 estados de todos los continentes. Fue una guerra larga, más de cuatro años. Se utilizaron armas nuevas y más mortíferas: carros de combate, gases, artillería de mayor alcance y mayor calibre, lo que conllevaba un mayor poder destructivo, la aviación, etc.

Fue una guerra de trincheras, con una dureza extrema². Fue una guerra total, que implicó a civiles y militares y movilizó toda la economía en función de la guerra.

La guerra fue recibida con entusiasmo por los contendientes y en su inicio fue un conflicto de rápidos movimientos que condujo a los alemanes a las puertas de París. Pero tras las primeras derrotas los franceses consiguieron estabilizar el frente con la batalla del Marne (septiembre de 1914), con lo que se iniciaba otra fase de la guerra: la guerra de posiciones. En este periodo, se produjeron importantes batallas como las de Verdún y el Somme en Francia o Caporetto en el frente italiano, que supusieron grandes pérdidas humanas pero ningún avance sustancial en los frentes.

Cronología de la I Guerra Mundial en el frente italiano

28/06/1914	Asesinato de Francisco Fernando de Austria
28/07/1914	Inicio de la I Guerra Mundial
25/05/1915	Declaración de guerra italiana a Austria
08/1916	Los italianos toman Gorizia
1916	Batallas sobre el Río Isonzo
24/10-9/11/1917	Derrota italiana en Caporetto
24-31/10/1918	Victoria italiana en Vittorio Veneto
4/11/1918	Armisticio entre Austria e Italia
11/11/1918	Finaliza la I Guerra Mundial

² La sensación de la dureza extrema de la guerra de trincheras se puede apreciar en toda su crudeza en la exposición del Imperial War Museum de Londres en la que se ha recreado una trinchera con sus olores, sonidos, luminosidad, etc.

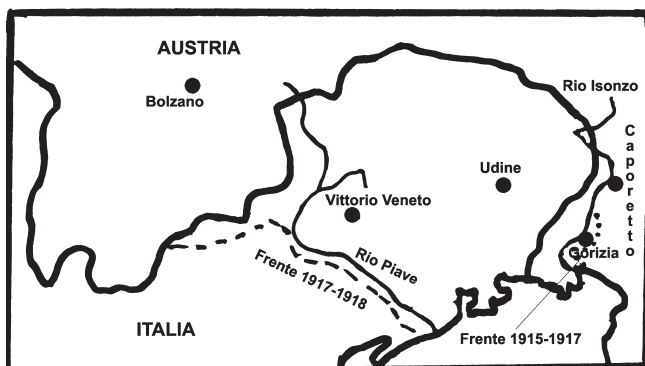
Italia que había permanecido neutral al inicio del conflicto entró en él en mayo de 1915. La entrada en guerra supuso la apertura de un nuevo frente en el sur para los austriacos. A partir del verano de 1915 italianos y austriacos se enfrentaron en once batallas en la zona del río Isonzo, cercana a la frontera entre los dos estados. La mayor victoria italiana fue la conquista de Gorizia, que se convirtió en un símbolo para el nacionalismo italiano. En el otoño de 1917 ambos ejércitos se enfrentaron en Caporetto, en el frente del Isonzo. La ofensiva austriaca rompió las líneas italianas, lo que supuso la retirada italiana hacia el oeste, hasta la línea del río Piave. Tras esta derrota italiana fue reforzado este frente con la ayuda de tropas francesas y británicas. En cualquier caso esta victoria austriaca no supuso un gran cambio en el curso de la guerra, aunque supuso la pérdida de 350.000 soldados para los italianos. En el año 1918 se desarrollaron durísimos combates sobre la línea del Piave, y en octubre de este año se produjo la victoria italiana en la batalla de Vittorio Veneto, que condujo a la firma del armisticio entre ambos contendientes el 4 de noviembre.

La guerra finalizaba en Italia con un costo de 650.000 muertos y un millón de mutilados.

La guerra también se extendió fuera del escenario europeo, convirtiéndose realmente en *mundial*. En África, hubo combates en Togo y Camerún. En el Pacífico colaboraron los japoneses en la ocupación de algunas colonias alemanas. El Imperio turco, aliado de los imperios centrales, combatirá a los rusos en Armenia, a los franco-británicos en los Dardanelos (Gallipoli) y a los británicos en Oriente Medio (recordemos la intervención de Lawrence de Arabia, magníficamente recreada en el cine). La guerra naval y submarina supuso un duelo entre Gran Bretaña y Alemania en la batalla de Jutlandia, y en el Atlántico, donde por primera vez los submarinos atacaban a los trans-

portes hacia Europa. La guerra se extendía por casi todo el mundo y afectaba a muchos millones de personas.

La guerra en Italia (1915-1918)



La Revolución Rusa llevó a la paz en el frente oriental (Tratado de Brest-Litovsk), lo que benefició a los imperios centrales. Pero la entrada en la guerra de los Estados Unidos este mismo año cambió el escenario. Su aportación en hombres y material reforzó a los aliados que avanzaron en todos los frentes. En Francia, en Italia, en los Balcanes y en Oriente Medio son derrotados los ejércitos de los imperios centrales. Ante esta situación el Imperio austro-húngaro se disolvía y su emperador abdicó. En Alemania, el emperador también abdicó ante las derrotas y la insurrección que proclamó la República. Acababa la *Gran Guerra*.

Este conflicto que había sido recibido con entusiasmo en los países contendientes se fue trocando en amargura. La prensa y la opinión pública, que recibieron con entusiasmo la llegada de una guerra que esperaban corta y

victoriosa, veían como la guerra de posiciones suponía una sangría humana desconocida en conflictos anteriores. Ocho millones de muertos y seis millones de inválidos eran un tributo de sangre desmesurado para los países contendientes. En Francia, 1.300.000 muertos suponían un 3,28% de su población en 1913 y en Italia los fallecidos suponían el 2% de su población.

La magnitud de la catástrofe convirtió a este conflicto en un símbolo de la brutalidad humana. El uso de la aviación y especialmente los gases transformaban la guerra, anunciando unos futuros conflictos mucho más mortíferos.

La paz también supuso una gran transformación de las fronteras políticas. A partir de 1918 se rehizo el mapa de Europa. Desaparecía el Imperio Ruso y aparecía el primer estado socialista de la historia. La derrota supuso la desaparición de los imperios alemán, austro-húngaro y otomano y la aparición de nuevos estados en Europa y Oriente Medio que transformaron el mundo. Esta transformación territorial responde a la eclosión del nacionalismo en los diversos estados europeos y será un motivo de desconfianza entre los mismos en el futuro. Algo que no debemos olvidar para la comprensión de los enfrentamientos y el belicismo de los años treinta.

3. El contexto en el que se hace la película: los años treinta

La película que comentamos se desarrolla en el frente italiano en la I Guerra Mundial pero se basa en una novela publicada en 1929 y se realiza en 1932, en un momento diferente, que debemos comprender para entender el significado de la misma.

En los años de la *Gran Guerra* el cine se había convertido en un instrumento de propaganda. Se estrenaban

películas de propaganda sobre el valor frente al enemigo de los propios soldados. En este periodo el desarrollo de la cultura de masas convertía al cine en un instrumento de difusión cultural que alcanza a gran parte de la sociedad.

Mientras entre las élites culturales tenían una importante presencia los sentimientos antibelicistas, las masas recibían mensajes culturales de un profundo sentimiento patriótico. En los años que duró el conflicto y en los inmediatamente posteriores resultaba difícil cambiar esto, un antibelicista podía ser considerado poco patriota. Pero el discurrir de los años cambió paulatinamente esta situación.

La euforia de los años veinte dio paso a una enorme desilusión en los treinta. La crisis del 29, no sólo supuso una enorme convulsión económica, sino que resquebrajó los fundamentos de las sociedades occidentales. La idea de un progreso imparable ligada al desarrollo industrial y comercial daba paso a un gran número de incertidumbres. En el ámbito ideológico, los sistemas democráticos entraban en crisis y surgían con vigor las propuestas anti-parlamentarias. Por una parte, el comunismo que tomaba como ejemplo la Unión Soviética de Stalin y por otra las propuestas fascistas, que miraban con envidia a la Italia de Mussolini.

Por otra parte, Europa se impregnaba de un creciente belicismo de la mano de los nacionalismos fascistas que reclamaban su expansión territorial para alcanzar la grandeza de sus *Pueblos*. Mussolini ansiaba crear un imperio emulando a los césares. Hitler reclamaba el *espacio vital* que necesitaba el *Pueblo* alemán para alcanzar su grandeza. La década de los treinta se impregnaba paulatinamente de un creciente belicismo que enfrentaría al mundo a otra guerra aún más grande y fracturaba las sociedades occidentales entre *rojos* y *pardos*, produciendo una creciente conflictividad social.

En este contexto histórico, y con la I Guerra Mundial más alejada en el tiempo, se inició la edición de una literatura popular antimilitarista y el mundo del cine produjo las primeras películas pacifistas. *Sin novedad en el frente* (dirigida por Lewis Milestone en 1930 y basada en la novela de E.M. Remarque, editada en 1929) o *Cuatro de infantería* (dirigida por Georg W. Pabst en 1930) son buenos exponentes de esta transformación en el mundo cinematográfico. A pesar de la continuidad del cine belicista estas nuevas propuestas obtuvieron una buena acogida en su momento. Un ejemplo serían los cien millones de espectadores que vieron la película de Milestone a lo largo de los años treinta.

4. La película

La película que a nosotros nos interesa, *Adiós a las armas*, se ubica en esta corriente de cine antibelicista. Como ya señalamos en los párrafos anteriores, el director, Frank Borzage, dirigió diversas películas antibelicistas como *A Farewell to Arms* (1932), *Secrets* (1933) o *Man's Castle* (1933).

Para este trabajo recurrió a la novela homónima de Ernest Hemingway que había sido publicada tres años antes. La adaptación al guión no fue sencilla, ya que los guionistas, Benjamin Glazer y Oliver H.P. Garrett, tuvieron que comprimir la historia para transformarla en película.

Pero esta labor no se realizó correctamente ya que no se entienden algunas situaciones. Viendo la película resulta incomprensible la detención del protagonista en el puente sobre el Piave en su retirada tras la derrota de Caporetto.

Dejando al margen estas cuestiones, considero que Borzage recoge con acierto el sentido de la obra de Hemingway. Por una parte, la historia de amor como hilo argumental y

por otra la reflexión que realiza el escritor americano sobre el sentido de la guerra.

El argumento

La película nos relata la historia de amor entre los dos protagonistas, el Teniente Frederick Henry (Gary Cooper) y la enfermera Catherine Barkley (Helen Hayes), al igual que en la novela, aunque la trama se simplifique en la película debido a las necesidades del medio cinematográfico. El teniente es un militar americano que se enrola en el ejército italiano en el servicio de ambulancias, algo similar a la actuación de Hemingway en la I Guerra Mundial. En su destino en el frente del Isonzo conoce a la enfermera Barkley de la que se enamora.

En su misión como sanitario es herido en el frente y hospitalizado. En este periodo se intensificará la relación amorosa entre los dos protagonistas. Esta parte de la historia se simplifica en la película para no prolongarla. Tras su recuperación volverá al frente y tras la derrota de Caporetto, en la retirada desertará.

En esta parte de la película la reducción de la historia para adaptarla hace incomprensible este fragmento. En la novela se narra cómo en su retirada al mando de tres ambulancias sufren diversas peripecias que les llevan a abandonar los vehículos y continuar a pie, deshaciéndose paulatinamente el grupo. Al cruzar el puente sobre el río los Carabinieri detienen a los oficiales que no van acompañados de sus tropas por considerarlos responsables de abandonar sus tropas y por tanto de la derrota. Al ver como fusilaban a uno de los oficiales detenidos el Teniente huye, arrojándose al río. En la película no se producen todas estas explicaciones por lo que la detención resulta un tanto incomprensible.

A partir de aquí la película narra su desertión, huída y reencuentro con la enfermera Barkley de una manera más breve que la novela. En la película ella va a Suiza ya embarazada y se reencuentran allí. En la novela el reencuentro se produce en Italia y su fuga será conjunta. El tiempo en Suiza es un periodo prolongado hasta la muerte de la protagonista.

Una última muestra de los cambios que sufre la historia de la novela para adaptarse al guión es el final de la película. Se realizaron dos versiones cinematográficas. En una no moría la protagonista y en la otra sí. Hemingway rechazó la primera, mientras el público prefirió el final feliz frente a la crudeza de la obra original.

¿Una historia de amor en la guerra o un rechazo a la guerra por amor?

La película de Borzage al igual que la novela original nos cuenta una historia de amor ubicada en el frente del Isonzo y el Piave (Italia) en la I Guerra Mundial. Pero estos dos elementos no son nada más que la estructura sobre la que se articula una reflexión sobre el sentido, o mejor el sinsentido, de la guerra.

La película se inicia con una mención a los que considera dos momentos gloriosos de la I Guerra Mundial: el Marne (1914) y el Piave (1918). Ambas batallas son un buen exponente de la crudeza de esta guerra y de la muerte de un gran número de combatientes.

Frente a esta afirmación que nos podría dar a entender que nos encontramos con una película dedicada a ensalzar las glorias guerreras y patrióticas a medida que avanza el *film* recibimos el mensaje opuesto: una crítica al sentido de la guerra.

El instrumento central de esta crítica será el protagonista que de la indiferencia pasará a la desertión. En la pri-

mera parte de la película y ya desde las primeras secuencias vemos cómo el protagonista parece ajeno a la dureza de la guerra. Él lleva a los heridos en las ambulancias y en su tiempo libre se divierte y no se cuestiona nada más. Pero a medida que se enamora germinará en él la duda sobre el sentido de la guerra.

Esta crudeza se muestra a lo largo de la película en el desprecio por la vida de los soldados³, las imágenes de los mutilados y heridos, o el uso de una técnica médica anticuada, causa de muchos fallecimientos en el quirófano. Todo ello se hace especialmente claro en una guerra de posiciones, que en el frente donde se ubica esta historia se puede ejemplificar en las once batallas sobre el Isonzo que reportaron unas ganancias territoriales escasas y un enorme número de muertos.

Esta realidad se le va haciendo viva al protagonista a partir de sus propias vivencias, pero también a partir de los comentarios de sus compañeros. Un soldado le dice: «Si nadie atacara se acabaría con esta guerra». O el capellán castrense que afirma: «Odio esta guerra». Frente a estas afirmaciones, que en la novela son más abundantes, encontramos el discurso oficial, el discurso patriótico que busca reforzar los sentimientos de lucha de los soldados. Un ejemplo de ello es la proclama del rey Víctor Manuel III a los italianos tras la derrota de Caporetto y la retirada al Piave:

«Al enemigo que, todavía más que sobre la victoria militar, cuenta con la disolución de nuestros espíritus y de nuestra unidad, se responda con una única conciencia, con una sola voz: todos estamos preparados para dar todo por la victoria, por el honor de Italia» (Noviembre de 1917).

El dilema entre el patriotismo del Rey y el antibelicismo de los soldados el protagonista, enamorado de la enfer-

³ Esta idea del desprecio por los soldados centra una de las grandes películas sobre esta guerra: *Senderos de Gloria* de Stanley Kubrick (1957).

mera Barkley, lo plasma en la siguiente pregunta: «¿Qué significa esta guerra para mí?».

La respuesta viene dada por su situación, alejado de su amor en una guerra a la que no le encuentra sentido, y por la amenaza para su vida que supone su detención en la retirada. El sinsentido de acusar a los oficiales de la derrota buscando un chivo expiatorio para salvar el «honor de Italia» conducirá al protagonista a la desertión y al repudio definitivo de la guerra.

El viaje finaliza, el oficial indiferente a la crudeza de la guerra se convierte en el desertor que escapa al absurdo de un conflicto que no entiende y que únicamente trae dolor y muerte.

Parafraseando al poeta, podríamos concluir que su opción es que *la vida vale algo cuando es para conseguir tener lo que uno disfruta y ama*.

Ficha técnica

Título original: *A Farewell to Arms* (Adiós a las armas).

Oscar a la mejor fotografía en 1933.

Año: 1932.

País: Estados Unidos.

Director: Frank Borzage.

Género: Drama.

Duración: 83 minutos (versión española) y 89 minutos (versión original).

Idioma original: inglés.

Color: Blanco y negro.

Sonido: Mono (Western Electric Noiseless Recording).

Producción: Paramount Pictures.

Productor: Edward A. Blatt.

Guión: Benjamin Glazer y Oliver H.P. Garrett, basado en la novela homónima de Ernest Hemingway.

Música: H. Hand, W. F. Harling, B. Kaun, J. Leipold,
P. Marquardt, M. Roder.

Fotografía: Ch. Lang.

Montaje: O. Lovering.

Actores: Helen Hayes (Catherine Barkley), Gary Cooper (Teniente Frederick Henry), Adolphe Menjou (Mayor Rinaldi), Mary Philips (Helen Ferguson), Jack La Rue (capellán castrense), Blanche Friderici (enfermera jefe), Mary Forbes (Sra. Van Campen) y Gilbert Emery (Mayor británico).

UNA GENERACIÓN DESTRUIDA POR LA GUERRA: *SIN NOVEDAD EN EL FRENTE* (LEWIS MILESTONE, 1930)

Pablo Pérez López

Universidad de Valladolid

Una guerra más absurda que horrorosa

La importancia histórica de la Gran Guerra (1914-1918), como la llamaron sus contemporáneos, es algo universalmente reconocido. Las preguntas acerca de ella son también preguntas acerca de algunos de los problemas más importantes que tenemos todavía hoy planteados. Bastaría decir que fue un conflicto que duró más de cuatro años,egó 10 millones de vidas y dejó más de 11 millones de heridos para ilustrar la dimensión de la tragedia. El mero enunciado del balance de pérdidas humanas reclama una reflexión: semejante hecho, protagonizado por las que se tenían —y siguen teniendo por muchas razones— por las más avanzadas naciones del planeta, precisa una explicación. En primer lugar, porque si no entendemos sus causas, podríamos volver a repetirla. Y en segundo porque unos hechos tan dramáticos y prolongados en el tiempo no pueden quedar sin consecuencias. Y así es. En mi opinión la Gran Guerra debe ser mirada como el origen de muchas circunstancias de nuestro modo de vivir actual. Dicho de otra forma, los cambios sociales y culturales que alumbró ese conflicto tan duradero, extenso e intenso, afectaron

hondamente a las sociedades que lo vivieron. Tan hondamente que todavía hoy perviven, y que todavía hoy nos cuesta dar cuenta de las razones de semejante desastre¹.

Me gusta evocar, para ilustrar la densidad del cambio provocado por la Gran Guerra, un texto de uno de los literatos que mejor han reflejado sus consecuencias, Joseph Roth:

«En aquel tiempo, antes de la gran guerra, cuando sucedían las cosas que aquí se cuentan, todavía tenía importancia que un hombre viviera o muriera. Cuando alguien desaparecía de la faz de la tierra, no era sustituido inmediatamente por otro, para que se olvidara al muerto, sino que quedaba un vacío donde él antes había estado, y los que habían sido testigos de su muerte callaban en cuanto percibían el hueco que había dejado. Si el fuego había devorado una casa en alguna calle, el lugar del incendio permanecía vacío por mucho tiempo, porque los albañiles trabajaban con circunspección, y los vecinos, a los que pasaban casualmente por la calle, recordaban el aspecto y las paredes de la casa desaparecida al ver el solar vacío. ¡Así eran entonces las cosas! Todo cuanto crecía necesitaba mucho tiempo para crecer, y también era necesario mucho tiempo para olvidar todo lo que desaparecía. Pero todo lo que había existido dejaba sus huellas y en aquel tiempo se vivía de los recuerdos de la misma forma que hoy se vive de la capacidad para olvidar rápida y profundamente.»²

¹ Para conocer su historia sigue siendo referencia inexcusable la obra de Marc Ferro, *La Gran Guerra (1914-1918)*, Madrid, Alianza, 2002. En cuanto a las consecuencias sociales más profundas de la guerra, me parecen especialmente lúcidos los resúmenes realizados por René Remond, *Introduction à l'Histoire de notre temps*, tome 3, *De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 1993; y Gonzalo Redondo, *Historia Universal*, tomo XII, *La consolidación de las libertades*, Pamplona, Eunsa, 1984.

² Joseph Roth, *La marcha Radetzky*, XVIII.

El final de la primera frase resulta estremecedor, y de eso, precisamente, trata la película que nos sirve para evocar cómo se ha visto en la gran pantalla este hecho capital de nuestra historia contemporánea. Ciertamente, aunque no faltan análisis históricos profundos acerca de la Gran Guerra, de sus causas, consecuencias y significado, la densidad de la cuestión abordada requiere también acercamientos que son más compatibles con las formas de trabajar de los artistas que con las de los historiadores. Quizá el arte sea más apropiado para hablar de los aspectos más dramáticos, que son muchos, de la cuestión que nos ocupa. Y en eso *Sin novedad en el frente* puede considerarse una obra maestra.

Con frase tomada de la entrada de la novela en que se inspira la película, se puede decir que ésta trata de la destrucción de una generación por la guerra. Pero mirando con algo más de amplitud cronológica, me parece que convendría hablar de la evidencia de la destrucción en Europa de algunos elementos humanos esenciales y la huella que esto dejó en la cultura occidental. Dentro de ella destacaría la conciencia que ésta adquiere de estar dañada en sus raíces: no cabe pensar otra cosa cuando se ha dado un fruto tan amargo como la Gran Guerra. Por eso se entiende que los historiadores, al hablar de las consecuencias de la prolongación de la guerra y de la intensidad con que se vivió, hablen de un cambio en las mentalidades.

Por lo que hace al aspecto estrictamente político, en su sentido más amplio, de proyecto de vida en común, en lo más profundo la Gran Guerra y *Sin novedad en el frente* hablan del fracaso del nacionalismo como religión de Estado, del fracaso de una cierta forma de entender la solidaridad nacional y el patriotismo, y de la muerte de un proyecto optimista que se suele identificar con el espíritu de progreso decimonónico, estrechamente vinculado al

proyecto nacional. *Sin novedad en el frente* habla, en definitiva, de cómo todo el esfuerzo por construir un mundo más habitable dio lugar a todo lo contrario, a una realidad que destruía o vaciaba de sentido algunos elementos de la vida de los hombres sin los cuales la vida no merecería ese nombre. Así lo resumía Remarque por boca de su protagonista al final de su novela:

«ahora estamos agotados, deshechos, calcinados, sin raíces ni esperanza. Ya no podemos encontrar el camino que nos conduzca a nosotros mismos.»³

Pero la vida no se detuvo, los hijos de los hombres de la Gran Guerra, nosotros, tenemos que vivir con esa herencia, de la misma forma que tuvieron que hacerlo los supervivientes, a pesar de estar destruidos. El propio Remarque evoca ese deseo irrefrenable de vivir pocas líneas antes de evocar la muerte de ese mismo personaje:

«No es posible que se haya desvanecido para siempre aquella ternura que llenaba de inquietud nuestra sangre, aquella incertidumbre, aquel encantamiento, aquel ansia de futuro, los mil rostros del porvenir, la melodía de los sueños y de los libros, el deseo y el presentimiento de la mujer... No es posible que todo haya perecido en los bombardeos, en la desesperación, en los prostíbulos para soldados.»⁴

Y ese es quizá el núcleo de ideas que novela y película plantean para la reflexión de quien se interese por esta historia: pensar la Gran Guerra es tanto como tratar de comprender cómo han surgido del mismo deseo de progreso humano las más absurdas formas de arrancar la vida de muchos y el sentido de la vida de todos.

³ Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente*, XII.

⁴ *Ibíd.*

Un director americano venido de los confines de Europa

Lev Milstein nació en Chisinau (Besarabia, Rusia en la época y ahora capital de Moldavia), el 30 de septiembre de 1895, hijo de un acaudalado industrial de origen judío⁵. Estudió en Bélgica y Alemania y emigró a los Estados Unidos en 1913, donde trabajó en una fábrica y luego como comerciante. Su primer contacto con la narración cinematográfica se produjo en tiempos de la Primera Guerra Mundial, época en la cual ayudaba a rodar los entrenamientos de las tropas americanas. Después de prestar servicio militar se fue a Hollywood, donde comenzó a trabajar como montador y luego como asistente de dirección y guionista, hasta que en 1925 fue contratado por Howard Hugues como director. Ganó el Oscar como Director de la Mejor Comedia en 1927, en la primera ceremonia de la Academia de Hollywood, con *Hermanos de armas* (*Two arabian nights*). Pero su fama mundial la alcanzó en 1930 con *Sin novedad en el frente* (*All quiet on the western front*), que le valió su segundo Oscar.

Los años siguientes fueron los mejores y más prolíficos de su carrera. En 1931 rodó *Un gran reportaje* (1931), la primera vez que se llevaba a la pantalla grande la obra teatral de Ben Hetch y Charles MacArthur *The Front Page*⁶. Durante toda la década de los 30, Milestone demostró su profesionalidad en diversos géneros, así rodó

⁵ La región balcánica de Besarabia pasó a poder de Turquía en 1503, en 1812 a Rusia y en 1920 a Rumanía. En 1940, de resultas del pacto entre Stalin y Hitler, fue ocupada por la URSS y en 1941 fue recuperada por Rumanía. En 1944 fue anexionada a la URSS. En la actualidad, su parte Norte forma la República de Moldavia y la Sur, litoral al mar Negro, está unida a Ucrania. La localidad de Chisinau es actualmente la capital de Moldavia.

⁶ Posteriormente trasladada al cine por Howard Hawks en *Luna Nueva*, y Billy Wilder en *Primera plana*.

meritorias películas como *Rain* (1932), film co-protagonizado por Joan Crawford y Walter Huston que adaptaba una novela de William Somerset Maugham, el musical con Al Jonson *Soy un vagabundo* (1933), la película de aventuras *El general murió al amanecer* (1936), protagonizada por Gary Cooper y Madeleine Carroll, o *La fuerza bruta* (1939), una gran adaptación de *De ratones y hombres*, texto escrito por John Steinbeck. En este decenio, Lewis Milestone se casó con la actriz Kendall Lee Glazner (*Rain*), con quien mantuvo un feliz enlace hasta 1978, año en que enviudó.

La trayectoria de Milestone en los años 40 deparó títulos muy estimables como los filmes bélicos *Edge of darkness* (1943), *The North Star* (1943), *The purple heart* (1944) y *A walk in the sun* (1946), la excelente película *El extraño amor de Martha Ivers* (1946), *Arco de triunfo* (1948) o *The Red Pony* (1949), otra traslación cinematográfica de una obra de Steinbeck.

En los años 50 y a pesar de que no abandonó el cine, rodando films como *La ley del látigo* (1952) con Maureen O'Hara o *El inspector de hierro* (1952), película que adaptaba «Los Miserables» de Victor Hugo, Lewis Milestone trabajó principalmente en el medio televisivo.

Sus últimas películas fueron *La cuadrilla de los once* (1960)⁷, y *Rebelión a bordo* (1962), film de aventuras protagonizado por Marlon Brando, nueva versión del motín de la Bounty.

Lewis Milestone fue un director de conocidas tendencias izquierdistas, que le colocaron en la órbita del comunismo. El clima liberal del *New Deal* y la nutrida emigración de alemanes exiliados en Hollywood en el curso de estos años había creado en esta ciudad un vivo ambiente

⁷ Película que conocería un remake posterior de Steven Soderbergh, *Ocean's eleven*

político antifascista, que tuvo ocasión de manifestarse en el curso de frecuentes declaraciones o mítines acerca de la guerra civil española y protestas contra la dictadura de Hitler (ya en mayo de 1939, antes de iniciarse la guerra, había aparecido el film *Confessions of a nazi spy*, de Anatole Litvak, que provocó una protesta diplomática del gobierno alemán). También una buena parte de la producción cinematográfica americana de los años treinta demostró una aguda sensibilidad hacia los problemas sociales y políticos (el desempleo, la crisis agraria, el gansterismo, la corrupción de la administración de la justicia o de los sistemas penitenciarios), y de esa década datan algunos de los más altos ejemplos ofrecidos por el cine social norteamericano: *Soy un fugitivo* (*I am a fugitive from a chain-gang*, 1932) de Mervyn Le Roy, *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) de Chaplin, *Furia* (*Fury*, 1936) y *Sólo se vive una vez* (*You only live once*, 1936) de Fritz Lang, *The Black Legion* (1937) de Archie Mayo, *Grapes of Wrath* (1940) de John Ford, etc.

En 1943 Milestone dirige *La estrella del Norte*, con guión de Lillian Hellman, presentando una visión bucólica e idealizada de la Unión Soviética, en la que la exaltación de la vida rural y sencilla se confundía con la del propio régimen soviético. Eran los tiempos de la Gran Alianza y Hollywood sintonizaba con el ambiente general de simpatía hacia el aliado ruso. Cuando la Guerra Fría sustituyó a la camaradería antinazi, el compromiso social de Milestone, su militancia y sus simpatías filosoviéticas le colocaron en el punto de mira del Comité de Actividades antiamericanas del Congreso.

En 1947 la Comisión presidida por J. Parnell Thomas expidió 41 citaciones destinadas a otros tantos profesionales del cine americano. De estos 41 convocados 19 decidieron oponerse a las actuaciones de la Comisión. Uno de estos llamados «testigos inamistosos» (*The unfriendly*

nineteen) fue Lewis Milestone⁸. A diez de ellos (*The Hollywood Ten*) se les tomó testimonio, y al negarse a declarar fueron acusados de desacato y condenados a diversas penas. Los otros nueve, entre los que estaba Milestone no tuvieron que hacerlo debido a la imprevista suspensión de las sesiones⁹. Esta situación le permitiría capear el temporal de la mejor manera posible y continuar trabajando para la industria cinematográfica, si bien su mejor momento había pasado ya.

Sin novedad en el frente se enmarca dentro de esa tendencia de preocupación social, de «compromiso» según la terminología al uso, típica de su director. Aborda además un tema, el de la guerra, que es una constante en su filmografía. Lejos de dejarse seducir por el aspecto romántico y de ofrecer una visión idealizada de los campos de batalla, Milestone subraya lo absurdo e inhumano de los conflictos bélicos y todo lo que tienen de deshumanizadores. Quizá influyera en ello su conocimiento de las trincheras francesas durante la Gran Guerra, pero sin duda es definitiva su inspiración en la novela de Remarque. Lo hizo así en *Sin novedad en el frente*, y volvió a hacerlo en *Un paseo bajo el sol* (*A walk in the Sun*, 1946), film basado en la novela de Harry Brown en el que narra la lucha de un comando norteamericano en la Italia de 1943 para lograr desactivar y alcanzar una granja que se encuentra ocupada por los nazis y volar el puente que se encuentra en su cercanía. Otro tanto hizo en *La*

⁸ Por orden alfabético eran además de Milestone: Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Bertold Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dmytryk, Gordon Khan, Howard Koch, Ring Lardner, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott y Dalton Trumbo. Trece de los diecinueve eran judíos. Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1987, p. 24

⁹ *Op. cit.*, p. 50.

cima de los héroes (Pork Chop Hill, 1959), ambientada en la guerra de Corea (ya en un momento en que la presión anticomunista estaba descendiendo en Hollywood), y en la que se presenta a una unidad norteamericana que debe combatir por conquistar una colina sin el menor valor estratégico.

La película

Ficha técnica

Producción: U.S.A. 1930 (Universal International. Carl Laemmle Jr.).

Dirección: Lewis Milestone.

Guión: Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbot, de la novela *Im Western Nichts Neues* de Erich María Remarque.

Diálogos: Maxwell Anderson, Georges Abbott, C. Gardner Sullivan.

Director de Diálogos: George Cukor.

Fotografía: Arthur Edeson.

Fotografía de Efectos Especiales: Frank H. Booth.

Dirección Artística: Charles D. Hall, W.R. Schmitt.

Montaje: Edgar Adams, Milton Carruth, Maurice Pivar.

Intérpretes: Lew Ayres (Paul Bäumer), Louis Wolheim (Katzynsky), John Wray (Himmelstoss), George Slim Summerville (Tjaden), Raymond Griffith (Gèrard Duval), Russell Gleason (Müller), William Bakewell (Albert), Scott Kolk (Leer), Walter Rogers (Bohm), Ben Alexander (Kemmerich), Owen Davis Jr. (Peter), Beryl Mercer (la madre de Paul), Edwin Maxwell (el padre de Paul), Harold Goodwin (Detering), Marion Clayton (hermana de Paul), etc.

Orígenes literarios: Remarque y el cine

La película está basada en la obra del mismo título de Erich Maria Remarque. Nacido en 1898 en Osnabrück (Alemania) en el seno de una familia acomodada, Remarque fue llamado a filas en 1916 para combatir en la Gran Guerra, en la que resultó herido de gravedad. Diez años después del fin del conflicto publicó *Im Westen Nichts Neues*, traducida al inglés un año más tarde como *All quiet on the western Front*. La novela tuvo un éxito internacional casi inmediato, lo que movió a Hollywood (en concreto a la Universal) a adquirir los derechos para la realización de una película.

Remarque tuvo que hacer frente en su patria a la creciente hostilidad de los nazis que condenaron su obra por ser contraria a los intereses de la patria. Para complicar las cosas en 1931 publicó una secuela de *Sin Novedad en el frente* titulada *Der Weg zurück* (traducida al español como *Después*) centrada en la experiencia de la traumática posguerra alemana. Esto provocó la ira de los nazis y el exilio de Remarque y su esposa a Suiza en 1932. En 1939 emigró a Estados Unidos, donde se nacionalizó en 1947. Su hermana, que permaneció en Alemania, fue asesinada por los nazis durante la guerra. En los Estados Unidos Remarque encontró trabajo precisamente como guionista en Hollywood. Su novela *Drei kameraden* (*Tres camaradas*), sobre la Alemania de posguerra, inspiró la película del mismo título de Frank Borzage (*Three comrades*, 1938). Tuvo un tempestuoso romance con Marlene Dietrich que le inspiró su novela *Arco de Triunfo*, llevada al cine en 1948, precisamente por Lewis Milestone y que trata sobre la vida en el París ocupado por los nazis. Suyo fue asimismo el guión de *Tiempo de amar, tiempo de morir*, dirigida por Douglas Sirk en 1958, que vendría a ser el equivalente de *Sin novedad en el frente*, pero en la Segunda Guerra

Mundial¹⁰. Remarque falleció en Suiza, donde pasó sus últimos años, en 1970¹¹.

Producción, premios y dificultades

La película contó con un presupuesto de 1,25 millones de dólares. Fue producida por la Universal, concretamente por Carl Laemmle Jr., hijo del dueño de la compañía. Las escenas de batallas fueron rodadas en un rancho de California y se emplearon más de 2.000 extras. Entre ellos estaba Fred Zinnemann.

Milestone reconcilió el realismo de lo descrito con el estilo deliberadamente lírico de los diálogos. También supo mezclar la extrema estilización de algunas interpretaciones con el simple naturalismo de otras. Usó sus medios técnicos con incomparable habilidad y le dio toda la fluidez de las películas mudas a una cámara que se desplazaba en travellings y en panorámica y volaba sobre los campos de batalla o la pequeña ciudad de la cual el protagonista y sus compañeros de colegio salen para la guerra. Al mismo tiempo Milestone exploró imaginativamente las posibilidades del montaje y del sonido, aunque hubo también una versión muda del film.

Ganó el Oscar a la Mejor película y el de Mejor director (el segundo de Milestone) y tuvo otras dos nominaciones: Guión adaptado y Fotografía. Fue un gran éxito de

¹⁰ En esta película Remarque aparece como actor, interpretando a un viejo profesor antinazi que es visitado por el protagonista en busca de ayuda. Vendría a ser la contrafigura del profesor Kantorek de *Sin novedad en el frente*.

¹¹ La página web del Erich Maria Remarque Friedenszentrums (<http://www.remarque.uos.de/>) contiene abundante información sobre el escritor y su obra, y pone a disposición de los usuarios una interesante base de datos sobre cine bélico y antibelicista en <http://www.krieg-film.de/>.

crítica y público en los Estados Unidos. No corrió, sin embargo, la misma suerte en Europa. A comienzos de diciembre de 1930, Joseph Goebbels montó con miembros de las SA una campaña continuada contra las exhibiciones de la cinta, arrojando petardos y miles de ratones en las salas. Finalmente la censura cedió a las presiones y prohibió la película. Después de Alemania siguieron Austria y Francia, en donde el veto sólo se levantó en 1963. Posteriormente, en los tiempos de la Guerra Fría, en los mismos Estados Unidos la película fue recortada varias veces e incluso editada de tal manera que pareciera una glorificación heroica, para adaptarla al clima de los días de la guerra de Corea.

La Gran Guerra vista por Milestone y Remarque

Entre los temas principales abordados en la película destacaría en primer lugar el horror de la Guerra. Sin duda el tema central de la película, como lo fue el del libro, era mostrar la locura de la guerra. El hecho de que se estrenara apenas doce años después de terminado el conflicto explica en parte el impacto que supuso ante la opinión pública. La segunda mitad de los años veinte registró precisamente el auge de los planteamientos pacifistas, al calor de la reflexión sobre lo vivido, la reconciliación alemana expresada en el Pacto de Locarno y con episodios tan significativos como el Pacto Briand-Kellog que ponía a la guerra fuera de la ley. Tras el hundimiento de la Bolsa de Wall Street a finales de 1929, el panorama empezó a cambiar. La crisis económica se convirtió en la principal preocupación y el auge del nazismo alemán pronto sembró de inquietud el escenario internacional, e hizo temer una nueva guerra.

Mientras otras películas de tema bélico habían puesto el énfasis en ideas tales como el honor, la gloria, el deber

o la aventura, *Sin novedad en el frente* muestra un retrato realista de la guerra, retratada como una carnicería desprovista de sentido, que anula las pretendidas razones por las que se emprendió. Como dice el personaje principal: «Vivimos en las trincheras y luchamos. Tratamos de no ser asesinados, eso es todo». Probablemente la Primera Guerra Mundial se prestaba más que cualquiera otra a esta visión, por la terrible crueldad de la guerra de trincheras, y la potencia que el desarrollo tecnológico había dado al armamento: gases, ametralladoras, alambradas, aviación, etc., que convirtieron los campos de batalla en auténticos mataderos de hombres.

En segundo término, el efecto de la guerra en los soldados. La película trata de mostrarnos el impacto que esa guerra brutal tiene en la generación de jóvenes soldados enviados a combatir en ella. Imbuídos de una educación patriótica, llegan al frente pensando en la guerra como algo heroico para encontrarse con la terrible realidad que va a desautorizar todas sus convicciones ciudadanas. Los hechos del frente desmienten lo que se pretende como verdad en la retaguardia, en un proceso doloroso que destruye todo el sistema de convicciones políticas de los combatientes, que sólo siguen adelante por lealtad. Pero una lealtad que si inicialmente tenía por objeto a la Patria, poco a poco solo encuentra justificación en la lealtad a los compañeros de combate del frente, especialmente a los de la propia unidad. De esa forma, algunos se adaptan como pueden, otros mueren y otros, aunque sobreviven quedan marcados para siempre tal como se dice en el rótulo del comienzo de la película, siguiendo casi al pie de la letra la entradilla de la novela que citábamos al principio: el relato de sus hechos de guerra es también el relato de su íntima destrucción en aras de una supervivencia que termina por parecer sin sentido.

Precisamente por eso, el contraste con la retaguardia es brutal. Los soldados están solos. Esto se ve claramente

en las escenas que suceden durante el permiso de Paul, cuando regresa a su hogar, donde su madre está profundamente preocupada, pero su padre se enorgullece de ver a su hijo de uniforme, y junto con sus amigos discute sobre un mapa la mejor manera de ganar la guerra, como si los soldados fueran meros peones. Y sobre todo, cuando regresa a su antigua escuela para ver cómo su profesor alecciona a nuevos alumnos, relatándoles el esplendor y gloria que les espera. Así, resulta que el soldado está dando su vida por un sistema de valores en el que ya no puede creer, precisamente por lo que se ha visto obligado a hacer para defenderlo. Por eso, paradójicamente el único lugar donde el soldado se siente comprendido es en el frente, donde están y han caído sus compañeros, los únicos iguales que le quedan. Se anuncia ya el drama de la posguerra donde la inadaptación de los millones de desmovilizados tendrá graves consecuencias, y será causa del surgimiento de los primeros grupos fascistas.

En tercer lugar está la cuestión del nacionalismo y sus consecuencias. No hay duda de que el auge de los nacionalismos europeos está en el origen de la Gran Guerra. La película muestra cómo a través de la educación se ha modelado a varias generaciones de europeos en el amor a la patria propia y en el menosprecio hacia la de los demás: *dulce et decorum est pro patria mori*¹². El nacionalismo alemán quizá fuera el más virulento de todos pero no era, desde luego, el único. Cuando estos jóvenes llegan al frente se dan cuenta de que los soldados de todos

¹² La frase es de Horacio, pero en relación con la Gran Guerra se hizo famosa con motivo del poema de Wilfred Owen (1893-1918) que tuvo por título las cuatro primeras palabras de la frase. La evocación del poeta latino y su exaltación del combate y el sacrificio por los intereses colectivos parece haberse vaciado de contenido con la Gran Guerra, de ahí la fuerza de la cita del clásico, que parece reforzar la impresión de gran ruptura cultural que tiene esta guerra.

los bandos han sido víctimas de la misma manipulación. Es significativo que Hollywood se incline por mostrar la guerra de trincheras desde el punto de vista alemán, enemigo de Estados Unidos durante la guerra. Al humanizar al adversario, se subraya, sin duda, la idea de que todos fueron víctimas de la locura de la guerra. «Es como una fiebre» dice uno de los soldados en una escena del film, con frase literal de la novela, que termina: «En realidad nadie la desea, pero se presenta de pronto»¹³. Ciertamente fue la literatura alemana la que le dio la oportunidad, y es interesante considerar que la literatura crítica con la guerra fue probablemente de menor calidad y menos intensa entre los vencedores.

En definitiva, con esta crítica del nacionalismo, de la gloria de la propia patria como objetivo colectivo, se ponía en entredicho la gran construcción ideológica secularizadora del siglo XIX. Si la idea de soberanía nacional había sido la gran aportación liberadora de la Revolución francesa, si en nombre de la libertad que conquistaban los ciudadanos frente al soberano absoluto se llamó a los pueblos a levantarse en armas, un siglo más tarde las naciones hijas de la Revolución habían entregado al dios sangriento del nacionalismo toda una generación de sus hijos, a sus hijos en armas, teóricamente llamados a defender su libertad y su progreso. La pregunta sobre si todo esto tenía sentido recibía una sonora respuesta negativa.

De ahí, por tanto, otra gran cuestión que se plantea en la película: la crisis de la civilización europea. Esta guerra no se puede mirar como una guerra más. Es una guerra que ha enfrentado a los países más avanzados del mundo de una forma salvaje y bárbara, teóricamente ajena a la civilización de la que se decían portadores y que les daba derecho a ordenar el mundo. Todos los valores de la civili-

¹³ Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente*, IX.

zación occidental, y especialmente los político-ideológicos acuñados en los últimos siglos, resultan puestos en cuestión. Los más optimistas dicen que la única justificación de tal horror sería que ésta fuera la guerra que pusiera fin a todas las guerras, algo que la historia enseña que tampoco fue verdad.

De ahí que muchos consideren el momento como la constatación palmaria de la «decadencia de Occidente». Casi enseguida, esa percepción del final de un mundo y el nacimiento de otro, da lugar al nacimiento de nuevas ideologías pilotadas por aventureros fanáticos y visionarios: el comunismo, los fascismos, etc. Pero la gran crisis de fondo, que volvió a manifestarse con la Segunda Guerra mundial, nos afecta todavía hoy: hemos comprendido el horror de la guerra, pero parecemos difícilmente capaces de descubrir los modos de construir un mundo en paz.

Esa cuestión, la de la paz, o mejor la del pacifismo o el antimilitarismo es otra de las consideraciones inevitables para quien ve *Sin novedad en el frente*. La película se decanta claramente por el mensaje pacifista más que por el antimilitarista. A diferencia de otras películas sobre la Gran Guerra como *Senderos de Gloria*, no hay apenas una crítica al estamento militar, sino a la guerra en sí y a quienes la provocan, los políticos ambiciosos, los reyes o los emperadores, y todo el aparataje ideológico que los sostiene. Es significativa la escena en la que los soldados proponen como forma de dirimir los conflictos internacionales un combate entre los líderes mundiales en calzoncillos y cobrando entrada. El combate por una causa parecería más humano si se hiciera hombre a hombre, y no mediante máquinas: es como la impugnación elemental de las sociedades de masas y de la mecanización deshumanizadora, que apela a lo primitivo como a lo puro, es —en definitiva— el cuestionamiento de los efectos del progreso material, técnico u organizativo, como único progreso humano.

Hay también una sugerencia en clave de lucha de clases, cuando alguien alude a que deben ser los industriales los que se beneficien de la guerra, mientras que los pobres de ambos bandos serán todos perdedores. Pero la cuestión queda diluida por la realidad de la vida militar y del frente tal y como la conocieron los combatientes como Remarque. Allí, como se ve en la novela, un sencillito cartero se convierte en opresor, y todos son igualados por la realidad cruel de los combates, sean estudiantes o peones campesinos. Si algo fue también la guerra, fue una lección de igualitarismo colectivista.

Estructura del relato

Se pueden distinguir cuatro partes bien definidas en la película. En la primera se nos presenta a los protagonistas escuchando un denso discurso en un decorado significativo: el plano muestra al profesor lanzando su arenga con un globo terráqueo encima de la mesa y a los alumnos escuchando con un mapamundi a sus espaldas: el retrato del imperialismo colonialista del momento. Encendidos, los alumnos se alistan seducidos por la soflama patriota del profesor.

En el campo de entrenamiento (posible fuente de inspiración para Kubrick en *La chaqueta metálica*) sufren las primeras vejaciones y comienzan a darse cuenta de que las cosas no van a ser tan sencillas como pensaban: es la crítica más palpable al sistema militar. Se nos muestra al cartero convertido en instructor, o mejor, corrompido por la función de instructor y la arbitrariedad que lleva aneja. La pasión alemana por los uniformes comienza a parecernos ridícula, lo mismo que nos lo parecerán otras pasiones a medida que avance el relato.

La segunda comienza con la llegada de los soldados al frente y las primeras bajas. Esas primeras acciones

bélicas —y su sinsentido— justifican las reflexiones sobre la responsabilidad de la guerra: ¿puede o no un país ofender a otro, una montaña alemana a una francesa? ¿Qué son los países? La visita en el hospital —por cierto, una catedral— al amigo herido, y el episodio de las botas, coloca al espectador ante el miserable egoísmo que acecha siempre al ser humano, incluso en los momentos de mayor sufrimiento, o de heroísmo. Las botas son aprovechadas como símbolo y como recurso narrativo para mostrar las sucesivas bajas que se van produciendo, la macabra siega de jóvenes alemanes.

La tercera se ocupa de la experiencia de las crueldades y horrores de la guerra de trincheras: soportar un insistente bombardeo de la artillería, combatir las ratas, y... pensar en el futuro tras la guerra. Un futuro que para muchos nunca llegará —son las escenas de combate en el cementerio del pueblo— y para los que llegue estará marcado por la tremenda experiencia de la guerra, resumida en la trágica escena del cráter en la que Paul mata a un francés al que acaba pidiendo perdón y llamando camarada, y en la relación con las campesinas francesas. La realidad del combate se contrapone así a una mirada a lo que era la vida ordinaria y ahora parece irreal: la imagen de una mujer en un cartel basta para evocarlo. Parece irreal frente a la realidad del frente que ha borrado todo lo demás. Y pese a todo, la vida sigue adelante, y los heridos siguen deseando sobrevivir: Paul lucha por la vida en el hospital y vence.

Finalmente, una cuarta parte incide de forma todavía más dramática en la ruptura producida por la guerra:

«Tampoco nos comprenderá nadie, porque por delante de nosotros crece una generación que, a pesar de haber vivido estos años con nosotros, ya tenía hogar y profesión y regresará ahora a sus antiguas ocupaciones, en las que olvidará la guerra; por detrás de nosotros crece otra, tal como éramos nosotros, que nos resultará extra-

ña y nos dejará de lado. Estamos de más incluso para nosotros mismos. Envejeceremos; algunos se adaptarán, otros se resignarán, y la mayoría quedaremos absolutamente desconcertados. Pasarán los años y, por fin, moriremos.»¹⁴

Esa es la idea melancólica y aporética que empapa las secuencias del permiso y la vuelta a un frente que sigue siendo una maquinaria devoradora de hombres cada vez más jóvenes. Hasta los viejos veteranos mueren y, por fin, lo hace el protagonista. En la escena final, sobre un fondo de tumbas desfilan los hombres destruidos de la generación de la guerra.

En cuanto a los personajes, *Sin novedad en el frente* es una película coral en su primera parte, que progresivamente se va centrando en la experiencia del joven Paul, interpretado por Lew Ayres, muy joven cuando protagonizó esta película, que significó un empujón en su carrera. Su actuación no se basa en una profundidad de diálogo, sino en saber decir la frase adecuada en el momento oportuno y sus gestos son más fuertes que sus palabras, su lenguaje corporal proyecta todo lo que quiere reflejar en pantalla.

El otro gran protagonista es Louis Wolheim (que poco después murió de cáncer) que da vida a Katcinski, un veterano curtido en mil batallas, con un gran carisma entre los jóvenes reclutas. La encarnación del «buen pueblo alemán», obediente, combatiente, sufrido y hábil para la supervivencia.

Los protagonistas van pasando por diversos magisterios: primero el del profesor en la escuela, luego el del cartero convertido en sargento que los prepara para ser soldados (y les advierte que deben olvidar todo lo que han aprendido hasta entonces) y luego el de Kat en el frente,

¹⁴ Erich María Remarque, *Sin novedad en el frente*, XII.

que les enseña como sobrevivir. Él sería el depositario de una sabiduría popular en la que parece intuirse una cierta capacidad de supervivencia, por encima de la insensatez de las grandes construcciones intelectuales que han engendrado la Gran Guerra.

Después de la Gran Guerra

Cuando se repara en la historia, y concretamente en la historia bélica posterior a la Gran Guerra, apenas puede evitarse pensar en el adagio ciceroniano de la historia como *magistra vitae* y concluir qué difícil nos es aprender ¡Qué sarcasmo la expresión francesa que llamaba a la Gran Guerra *la Der des Der, la Dernière des Dernières*, la última de las últimas! Diez años después de la novela de Remarque, nueve después de la película de Milestone, estalló una guerra que adquirió dimensiones más catastróficas que la Gran Guerra. Y eso si no consideramos la guerra chino-japonesa como el verdadero comienzo del segundo gran conflicto mundial. Ahora bien, tras esa, que muchos consideran una prolongación, o una continuación de la Gran Guerra, es verdad que las guerras y las maneras de actuar de los ejércitos, al menos en occidente, han cambiado de forma importante. Si se busca un discurso de exaltación patriótica que llame a la guerra como lo hacía el del profesor Kantorek en la película, se encuentra un cambio significativo: pocos Estados, sobre todo en los viejos, se atreven ya a formularlo; todos hablan más bien de combatir por la paz y la seguridad propia e incluso ajena. Pero el viejo discurso no ha muerto, sólo ha emigrado, ha servido de modelo a los que empujan a la guerra, o a la lucha armada en las guerrillas, en los movimientos de liberación nacional y en los Estados que han luchado en este tiempo por su independencia. Al parecer esa «lección» de

Occidente sí que ha resultado muy escuchada. La segunda mitad del siglo XX fue el gran momento de los movimientos armados de liberación contra el colonialismo, o contra el capitalismo en el caso de que se diera una revolución en una zona ya no dependiente de una metrópoli. La patria necesitaba ser un fenómeno revolucionario para justificar el *Dulce et decorum est*, y quienes debían volver a pronunciar ese discurso, aprendieron la lección, e inflamaron a sus jóvenes guerreros en nombre de la revolución. Y gracias a ese expediente, y a otras ingeniosas invenciones humanas, cada generación ha seguido pagando así su espantoso tributo a la guerra.

Otras películas sobre la Gran Guerra

Antes de estas otras películas se habían ocupado ya de la Primera Guerra Mundial. *The big Parade* (King Vidor, 1925), *What Price Glory?* (Raoul Walsh, 1926) o *Wings* (William Wellman, 1927)

La producción sobre la Gran Guerra fue luego eclipsada por la de la Segunda Guerra Mundial que ha sido verdaderamente inmensa, pero no obstante se han seguido haciendo películas. Casi todas ellas siguen en la misma línea de la obra de Milestone. Es decir toman el conflicto para ejemplificar la locura de la guerra, los excesos del patriotismo, nacionalismo, o militarismo. Quizá la única excepción a esta regla sea *El Sargento York* (Howard Hawks, 1941) en la que se narraba como un objetor de conciencia se convertía en héroe nacional y que constituía todo un alegato para que Estados Unidos se implicase en la Segunda Guerra Mundial, al igual que hiciera en la Primera. Se hizo una nueva versión de *Sin novedad en el Frente* dirigida por Dalmer Daves para la televisión en los años setenta, pero que se estrenó en cines en algunos países.

Entre el gran número de películas sobre la Gran Guerra cabe destacar también:

- *Adios a las armas* (Frank Borzage, 1932). Hay otra versión de Richard Attenborough en los noventa titulada *En el amor y en la guerra*.
- *Rey y Patria* (Joseph Losey, 1964)
- *Senderos de Gloria* (Stanley Kubrick, 1960)
- *Gallípoli* (Peter Weir, 1981)

ARARAT (ATOM EGOYAN, 2002): ESE «ALGO»... Y LA FORMA DE CONTARLO

José Cabeza San Deogracias

Universidad Rey Juan Carlos

El arte no reproduce lo visible, pero hace visible

Paul Klee

El 29 de octubre de 1914, la flota turca ataca puertos rusos en el Mar negro: Turquía se convierte en una ficha más en el tablero de juego de la I Guerra Mundial. En ese instante hay entre 1,3 y 2 millones de armenios dispersos en el territorio otomano que van a sufrir las consecuencias de todo momento de guerra en el que las reglas del juego político, y más aún del humano, se vuelven borrosas y, con frecuencia, inexistentes. Y sin reglas, sólo hay caos, una especie de agujero negro de la memoria y de la responsabilidad humana. El tiempo de guerra parece un tiempo perdido, que no cuenta, que nadie juzga, que, incluso, a veces nadie se atreve a recordar. Al finalizar 1915, sucedió algo en uno de esos instantes que parecen poco vigilados por la historia: más de dos terceras partes de los armenios que habitaban en las provincias que eran conocidas como la Armenia turca fueron asesinados o forzados a tomar el camino del exilio lejos de todo lo que tenían y de lo que consideraban su casa. Su destino era algún lugar fuera de Turquía, donde algunos decidieron que no pertenecían. Así, cerca de un millón de armenios¹ murieron

¹ «Las estimaciones que se aproximan al millón de muertos probablemente no yerran demasiado el tiro». Strachan, Hew, *La Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 116.

asesinados o perdieron la vida por el hambre o la insolación en el sur de los desiertos de Mesopotamia. Seguramente, sus vidas parecían entonces insignificantes, menores, inferiores. Según Albert Einstein, que sintió en su propia piel lo que significa ser una minoría y ser odiado por una característica inevitable —como en su caso era ser judío—, decía que «es un hecho comprobado que las minorías —sobre todo si sus individuos pueden distinguirse por sus rasgos físicos— son tratadas por la mayoría dentro de la cual viven como pertenecientes a una categoría humana inferior».²

Quizá, en el fondo, no haya otra forma de intentar explicar el genocidio armenio en 1915. En la película, el actor de origen turco que interpreta a *Jevdet Bay*, y que defiende la postura turca de que no existió tal genocidio, reconoce que hubo «algo» que queda cubierto por la excepcionalidad de la guerra. ¿Qué fue ese «algo»? Los turcos dicen que es «la gran mentira»³, los armenios, simplemente genocidio.

Según la versión turca, cuando Turquía se ve envuelta en la I.^a Guerra Mundial los armenios de la zona de la Anatolia Oriental colaboran con las autoridades rusas del Cáucaso y establecen una red clandestina a través de la cual se recluta en aquella zona soldados para el ejército ruso⁴: eran traidores. Sin embargo, las circunstancias históricas nos dan más datos. En 1915, Turquía lucha por una definición como Estado nacional, pétreo y sin fisuras, y ve en los armenios una gran dificultad: no se sienten turcos. La lealtad de los armenios al Imperio Otomano estaba, cuando menos, condicionada: si el Imperio Otomano fallaba al elegir el bando en la I.^a Guerra mundial y salía derrotado

² Einstein, Albert, *Mi visión del mundo*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 76.

³ *La verdad de la propaganda armenia contra Turquía*, s.l., s.n., 1980?, p. 15.

⁴ Price, Morgan Philips, *Historia de Turquía: del imperio a la República*, Barcelona, Surco, 1964, p. 98.

podría ser el momento de poner un nombre nuevo a un lugar que consideraban legítimamente suyo. Así, se crea el miedo —que los turcos manejan como certeza— de que se podían encontrar con un enemigo en la retaguardia, no uniformado y dispuesto a actuar en favor de los rusos si estos lo necesitaran: presumiblemente, había un ejército enemigo en territorio propio.⁵ El historiador armenio Pascual C. Ohanian reconoce como móviles que desencadenan el asesinato en masa de la población armenia el nacionalismo y la seguridad del Estado. Ahora bien —se pregunta— las dudas y recelos turcos, ¿legitiman el genocidio?:

«El nacionalismo turco, viendo que era imposible transformar a los armenios en turcos decidió aniquilar a los armenios; ¿es eso legítimo? ¿Es legítimo desterrarlos, usurpar su territorio nacional? ¿Es legítimo apoderarse de sus casas, escuelas, hospitales, iglesias, bibliotecas públicas, obras de arte en todas sus manifestaciones? ¿Puede el nacionalismo turco legitimar el robo de los dineros particulares, de los muebles, de las ropas, de las obras de arte, bibliotecas privadas, instrumentos musicales, alfombras, colgaduras, adornos, que ornaban los hogares armenios? ¿Acaso hay ley internacional que reconozca la legitimidad a que por su nacionalismo, un gobierno arrebatase las quintas, las chacaras, los viñedos, las plantaciones, los depósitos y las barracas de sus súbditos? ¿Es conforme a la ley la supresión de las artesanías, los dialectos, las culturas de las aldeas, las costumbres lugareñas? ¿Se compadece con el Derecho de Gentes el desarraigo de un pueblo de su territorio nacional? ¿Puede una ideología política forzar a una nación a abjurar de su fe y a convertirse de religión contra su voluntad? Todo eso hizo el Estado turco contra el pueblo armenio, dando muerte a 1.500.000 armenios.»⁶

⁵ Strachan, Hew, *op. cit.*, p. 115.

⁶ Ohanian, Pascual C, *Turquía, estado genocida (1915.1923): documentos*, Buenos Aires, Akiian, 1986, p. VII.

Tras comprobar la fragilidad de la unión territorial con las guerras balcánicas, los armenios ven la esperanza de conseguir su propia independencia y buscan terminar con lo que consideran «siglos de esclavitud». ⁷ No tienen armas ni apoyo internacional, por lo que su proyecto de tierra propia se queda en una utopía y se limitan a solicitar pequeños avances: el reconocimiento de los seis *vilayets* como legítimamente armenios, su unificación en un solo territorio, la determinación de límites, un status jurídico de mayor bienestar y una autonomía administrativa con el fideicomiso de las potencias europeas. ⁸

Esta situación de incomodidad de la minoría armenia la convierte en sospecha nada más estallar la guerra en Turquía. El miedo —real o imaginario— a que Rusia la respaldara como heredera de una parte de su territorio y forzase a una dolorosa secesión ⁹, una vez ganada la guerra, y el resentimiento hacia los que se niegan a ser turcos crean un estado de opinión contra los armenios que los convierte en lo que el personaje del *Capitán Renault* en *Casablanca* llamaría «los sospechosos habituales». La I.^a Guerra Mundial crea la oportunidad de señalarles como culpables. En definitiva, el miedo a que los armenios dejaran de ser turcos y el odio a que se negaran a serlo dio origen a lo que los más timoratos llaman «uno de los más trágicos resultados» de la I.^a Guerra Mundial o «fenómeno controvertido» ¹⁰, y lo que otros —la mayoría— llaman directamente y sin ambages el «genocidio

⁷ *Ibídem*, p. II.

⁸ *Ibídem*.

⁹ Según fuentes turcas, ese miedo a la rebelión es lo que motiva la «reubicación» de los armenios para romper la formación de grandes grupos de personas de esta etnia. Gürün, Kamuran, *The Armenian file: the myth of innocence exposed*, Nicosia, Rustem, 1985, p. 204.

¹⁰ Ataöv, Türkkaya, *Hitler y la «cuestión armenia»*, Ankara, Sistem Ofset, 1986, p. 4.

armenio». ¹¹ *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) es un intento de hacer historia, es decir, de recordar que todo aquello pasó, y que el argumento del dolor equidistante en una guerra —todo el mundo sufre— no puede servir para olvidar que hay grados de sufrimiento, que sí hay hueco para que haya víctimas y verdugos.

El 25 de mayo de 1915, Talat, ministro del interior, anuncia que se iba a redactar un decreto por el que los armenios que vivían en las proximidades de las zonas de guerra serían deportados a Siria y Mosul. El consejo otomano lo sanciona el 30 de mayo. Según fuentes turcas, este decreto es la coartada de que ese «algo» que pasó en aquellos tiempos fue accidental y provocado por los avatares de la guerra. El decreto tenía una redacción muy humanitaria: se prevén medidas para proteger las vidas y las propiedades de los deportados que lo son por imperativo militar. Estas medidas eran absolutamente idílicas: el imperio Otomano era un estado atrasado y en decadencia que tenía problemas para abastecer a su propio ejército y no estaba en condiciones de organizar una deportación a gran escala. ¹² Tres días después de la aprobación del decreto, el consejo comunica a los comandantes veteranos del ejército que si se encuentran resistencia por parte de la población local tenían «la autorización y obligación de reprimirla inmediatamente y de aplastar sin miramientos todo ataque y toda resistencia». Se creaba la ley y la forma de sortearla:

«A aquellas alturas — finales de mayo de 1915 — el liderazgo turco estaba dispuesto a dar forma al conjunto,

¹¹ Fuentes turcas hablan de un máximo de 300.000 armenios muertos entre 1915-1918 (Gürun, Kamuran, *op. cit.*, pp. 214-215), mientras que Strachan sostiene que cerca de 1 millón de armenios perdieron la vida y apoya el uso de la palabra *genocidio*: «en términos de magnitud de pérdidas esta palabra parece resultar apropiada». Strachan, Hew, *op. cit.*, pp. 115-116.

¹² Strachan, Hew, *op. cit.*, p. 115.

a turquizar Anatolia y a terminar con el problema armenio. Suponer que aquellos que se encontraban en el lugar no tomaron las instrucciones del consejo de ministros como una *carte blanche* para la violación y el asesinato desafía toda probabilidad».¹³

A juicio de Albert Einstein lo peor de verse acorralado por una mayoría es que la minoría empieza a considerarse «efectivamente inferior. Esta segunda parte del problema puede ser evitada por medio de una educación adecuada, único medio para liberar a las minorías»¹⁴. Durante toda la película, Egoyan se preocupa de demostrar que los armenios no son inferiores y que su conciencia de nación está intacta. Tienen su lengua —en los momentos de más tensión de la película *Ani* y su hijo *Raffi* discuten en armenio: aún conservan ese signo de identidad—, su arte, reflejado en sus relieves e iglesias o en la pintura de Gorky, y su historia de nación vieja. *Raffi* recuerda que los armenios no son unos advenedizos cuando le comenta al inspector de aduanas que se enfrentaron a los persas en el 451: «como ya le he dicho tenemos mucha historia». En definitiva, son una nación madura: aún existen, aún sienten su historia y el deseo de conservarla y, sobre todo, aún recuerdan.

Definir con el lenguaje del drama: las emociones

El cine es el lenguaje de las emociones y a través de ellas es como Egoyan explica la historia: las películas se hacen para hacer sentir y, a través de ello, hacer pensar. El director necesita primero conectar con el público en el terreno emotivo. Según Leonardo Da Vinci, «los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las con-

¹³ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴ Einstein, Albert, *op. cit.*, pp. 76.77.

templan experimentan las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento o placer, felicidad o alegría (...) Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano».¹⁵

Lo que Leonardo consideraba el verdadero propósito de la destreza del pintor, lo es también del director, que debe pensar en imágenes y las emociones que esas imágenes producen. Una película no es otra cosa que una búsqueda continua de la empatía, de llegar al otro, al que ve, escucha y, sobre todo, siente.

La acción de *Ararat* combina diferentes tiempos diégticos, en los que los personajes armenios que se ven envueltos en ellos luchan, cada uno en su forma y acorde con sus limitaciones y época, por su derecho a seguir siendo y sintiéndose armenios. *Ararat* se desarrolla en 4 tiempos diferentes: en los años 30 en Nueva York donde Gorky pinta el cuadro de su madre y utiliza como modelo una fotografía anterior a los días del genocidio, en el Canadá actual mientras se está rodando una película sobre el genocidio armenio, en la aduana de Canadá en la que un inspector sospecha de *Raffi* por querer introducir unas latas de celuloide de su viaje a Turquía y en la ficción de la película que se filma que nos revela lo que pasó en Van durante la I.^a Guerra Mundial.

Sin duda, *Ararat* es una película de guerra atípica: ésta sólo aparece de forma intermitente a través de la película de lo que pasó en la ciudad de *Van* durante la I Guerra Mundial. Así, diseccionada en secuencias sueltas, la guerra pierde intensidad, porque tiene un doble filtro: es ficción dentro de la ficción. Se ven los entresijos del rodaje y

¹⁵ Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, 2003, Debate, p. 18-19.

escenas parciales, por lo que esa historia queda un tanto relegada a los ojos del espectador en cuanto a intensidad emocional: hay otros conflictos que desvían la atención. A pesar de ello, Egoyan refleja el territorio mítico de lo que representa una guerra, donde hay buenos y malos, vencedores y perdedores, odio y amor y una sensación de absurdo que casi se puede tocar. Sin embargo, el conflicto no es el de la I Guerra Mundial, que es sólo un referente lejano de cuanto sucede, casi un *atrezzo*, sino que el espacio de guerra lo ocupan armenios y turcos. Una guerra también rara: no hay enemigo contra el que luchar porque el director no desea que los armenios sean definidos como tal.

Quizá la escena más representativa sobre la inconsistencia de los armenios como bando en una guerra es el despliegue del ejército turco por un terreno árido de la Anatolia Oriental. El espacio se llena de soldados que se expanden como si su número fuera infinito, tienen caballería y artillería. Frente a ellos, apenas hay un puñado de armenios armados con mucha voluntad y pocas armas. Los dos personajes colectivos de turcos y armenios marcan su destino y sus ambiciones. Los turcos van perfectamente uniformados y pertrechados para la guerra. No hay duda: son un ejército moderno. Los armenios no llevan uniforme, son guerrilleros: soldados *amateurs*, que están en la guerra por amor a su pueblo, pero son insignificantes en número. Los que van a agredir están preparados, los que van a recibir la agresión, no. Queda claro quién es David y quién, Goliat. Los papeles son designados desde el principio y son inconfundibles. *Raffi* cuenta al inspector de aduanas que hubo un genocidio y que murieron un millón de armenios, cuando a *Ali* le conceden el papel de *Jevdet Bey*, el general turco, le confiesa a un niño que va a hacer de «malo» y el director cuenta cuando se encuentra con la madre de *Raffi* por primera vez que «mi madre fue una superviviente del genocidio. Toda mi vida he deseado hacer

una película que contara su historia, cómo sufrió y ahora por fin la estamos haciendo». Usar la palabra genocidio en vez de guerra es toda una puesta en escena: comporta unos ejecutores y unos ejecutados.

No hay guerra, no sólo porque no podía haberla, *a priori* los armenios no eran los enemigos, como subraya Raffi: «nosotros éramos ciudadanos turcos, también teníamos derecho a ser protegidos», sino porque toda y cada una de las muertes tiene un tono de masacre, de desproporción, de saña. Por ejemplo, la crueldad de aquellos momentos se expresa en la ficción de Egoyan mediante el episodio de la muerte del fotógrafo —*Levon*— y su hijo. A través de un drama individual también se define la actitud de turcos y armenios en esos momentos, al menos en la mirada del director. El fotógrafo que retrata a Gorky y a su madre se ve obligado a hacer una fotografía al General *Jevdet Bey*. El fotógrafo le pide dinero por su trabajo, *Jevdet Bey*, escoltado por su guardia, se indigna: cree que el agradecido debe ser él porque una fotografía suya da prestigio y honor a su estudio. Por lo tanto, el que debe pagar es el fotógrafo: *Jevdet* se conforma con un beso en la mano. El fotógrafo, como el pueblo armenio, está aterrado: siente miedo ante lo que los turcos pueden hacerle y acepta cualquier palabra y cualquier situación. El hijo del fotógrafo se niega a besar la mano de *Jevdet* y él se marcha sin olvidar ese gesto de desprecio del niño. Posteriormente, el niño es atrapado por los turcos cuando quiere hacer llegar la carta que le dio el doctor. Entonces, el propio *Jevdet* ejerce de maestro y explica a sus soldados como torturar bien al niño. Se lo llevan. *Jevdet* se queda hablando con el personaje-niño de *Gorky* y define a los armenios como un pueblo ingrato que se ha aprovechado de los turcos, mientras que éstos sólo les han dado libertad y poder. Pero la conversación es intrascendente; cierto es que relata todos los reproches que los turcos podrían haber hecho a los arme-

nios, pero el público está sordo, porque levemente hay un ruido de fondo: los gritos del niño mientras lo torturan. *Jevdet* los oye con normalidad, como si no existieran. La muerte de un niño suele ser un símbolo de la crueldad de toda guerra: la compasión es mayor con aquellos que son aún inocentes de cualquier cosa, porque aún no han empezado a vivir. Y, más aún, es la forma emotiva más potente de marcar a un personaje, en este caso, a toda una nación: los turcos.

Cuando Gorky regresa a la misión se encuentra al fotógrafo en una situación que define a los armenios. Aún está vestido con la camisa con la que trabajaba haciendo fotografías a la gente, ahora está limpiando una ametralladora. Está arrancado violentamente de su normalidad para luchar por su vida. Gorky le entrega el reloj ensangrentado del hijo a su padre y la ira y la impotencia desbordan al fotógrafo. Coge la ametralladora y sin más, sale del refugio y dispara hacia donde cree que están los que han matado a su hijo. Es una acción inútil y absurda, como cualquier posible resistencia armenia. Las balas turcas lo acribillan.

Hay más historias de la crueldad turcas y en ellas Ego-yan se esfuerza por dar pruebas de que lo que dice no es inventado, sino que es histórico: documentos, telegramas, testimonios orales.... En *Ararat*, la conexión con la verdad histórica es el *Diario* del doctor Clarence Ussher. Cuando al actor que interpreta el papel del Doctor Ussher le preguntan el día del estreno qué piensa de los que creen que todo lo del genocidio armenio es una «exageración». *Martin* responde «Todo está bien documentado». Mucho antes, *Rouben*, el guionista, le advierte a *Martin* que estudie el diario del doctor, porque todo ha salido de ahí y *Raffi* lee directamente del mismo diario para contarle al inspector de aduanas la historia de la enfermera alemana que ve cómo humillan y queman vivas a varias jóvenes armenias. La enfermera sólo desea una cosa del Doctor Ussher: «quiero sacarme los ojos, dígame cómo».

Lo que hace Egoyan es documentar el odio: decir que existió e intentar darle forma dentro del drama que construye. Según Aristóteles, el odio no necesita de motivos personales; simplemente con suponer que alguien es de determinada condición ya llegamos a odiarle. Aristóteles dice que se odia lo genérico como a los delatores y a los ladrones, que el odio no se cura con el paso del tiempo y, lo más importante, que los que odian desean que lo odiado no exista¹⁶. En 1915, Turquía se transforma en un territorio de odio. Después de todo el tiempo que ha pasado, el personaje del director, *Edward Saroyan*, aún no entiende cómo se pudo crear ese sentimiento, por qué surgió, qué sucedió, ¿hicieron algo mal? y, sobre todo, por qué continúa vivo ese odio en la constante negación de Turquía de todo lo que pasó:

«Joven, ¿sabe que sigue causando tanto dolor a nuestro pueblo? No es la gente que perdimos, ni la tierra. Es saber que nos odiaban tanto. ¿Quién era esa gente para odiarnos así? Cómo pueden seguir negando su odio y odiarnos, odiarnos aún más».

Cómo representar la verdad en una película: los límites de la Historia

Ararat presenta también una reflexión sobre cómo se representa la verdad histórica en una película, más exactamente, sobre si es necesario o posible mantener una doble fidelidad al hacer una película histórica: ¿se puede ser al mismo tiempo fiel a los hechos históricos y fiel al ritmo de los hechos humanos —el drama—? La respuesta es: depende. Si por hechos históricos se entiende la referencia al texto histórico, a lo que un historiador ha expresado

¹⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1990, pp. 327-328.

en un libro y que hay que trasplantar al cine exactamente igual como si fuera una fotografía hecha con palabras e imágenes de lo que pasó. La respuesta es que no es posible. Primero, porque un texto histórico no es la realidad, sino que es la interpretación de alguien sobre lo que cree que ocurrió según los datos que tiene o selecciona. Como recuerda Robert Rosenstone, la realidad histórica también es una «ficción narrativa»: los relatos históricos son tramas coherentes con un principio y un final y están elaborados para dar sentido al pasado.¹⁷ Y, evidentemente, en tanto que narración se necesita un punto de vista. Cineastas e historiadores son mensajeros y ambos participan del mensaje. Como dice Nietzsche, llevándolo al extremo, «no hay hechos, sólo interpretaciones».

El punto de vista existe e influye en las dos formas de representación de la historia, pero en la versión escrita se disimula, se esquiva su presencia para subrayar la inocencia del historiador: los hechos hablan por sí mismos, mientras que en el cine se busca y se exige lo que André Bazin llamó «la mirada del director». Ambos estereotipos tienen que ver con las funciones que la sociedad da al historiador y al cineasta: el primero actúa como una paloma mensajera que trae en la pata anudada la revelación de lo que pasó, mientras que el cineasta es el artista, al que se le exige su mirada para que interprete qué fue lo que pasó. Sin embargo, una película histórica no está tan alejada de un libro histórico, al menos no en cuanto a sus límites. El historiador, como el director, también decide, tiene un *visor* a través del cual debe llamar la atención de algo y va a forzar, voluntaria o involuntariamente, la no-existencia de todo aquello que quede *fuera de campo*, él también tiene un lenguaje que estructura y, por lo tanto, crea y, en conse-

¹⁷ Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 36.

cuencia, atribuye significados. El lenguaje audiovisual tiene sus propias reglas del juego —entretenimiento, drama, emotividad, simplicidad también— y su contraste con otra forma de representación de la realidad quizá supone, para algunos, la muerte de la inocencia del historiador.

En *Ararat* se pone a prueba la resistencia de un arquetipo clásico de historiadora: *Ani* desea que el mundo conozca su pasión histórica, en este caso, el pintor armenio Gorky, pero se enfrenta a las manipulaciones de la ficción. Ya se lo advierte *Rouben*, el guionista, cuando solicitan su ayuda como asesora: «queremos convertir a Gorky en un personaje». Ese salto de la historia a la ficción implica cambios. Poco después, se desarrolla una escena que se puede interpretar como una traición al rigor histórico.¹⁸ El director le está mostrando el escenario del hospital de Dr. Usser y se pavonea por su verismo histórico: «todo lo que ves aquí se basa en lo que me contó mi madre». Ella se sorprende cuando ve que en un decorado está pintado el monte Ararat, cuando desde Van, donde sucede la acción, no se podía ver. El director alega que lo sabe, pero «que le parecía importante». Ella reniega de las formas cinematográficas: «pero no es verdad». Y él responde con el espíritu que debe buscar todo director que emprende una adaptación histórica: «Pero es verdad en esencia». Aparece *Rouben* y reconoce la alteración histórica motivada porque el monte Ararat es un símbolo para el pueblo armenio y por eso han «exagerado» la realidad: es una «licencia poética». *Ani* se vuelve sarcástica —«¿Y dónde se consigue eso?»— y siente que ha sido contratada para dar una apa-

¹⁸ «Los historiadores que quieran dar una oportunidad a los medios audiovisuales tienen que comprender que, habida cuenta de cómo trabaja una cámara y el tipo de información que privilegia, la historia en imágenes incluirá elementos desconocidos para la historia escrita». Rosenstone, Robert A., *op. cit.*, p. 37.

riencia de que lo que se dice sucedió, cuando en realidad luego van a contar lo que deseen. Siente que su función como asesora histórica es sólo una fachada.

Posiblemente, no son pocos los historiadores —y no historiadores— que se alinean con esta postura. En la página web de referencia sobre búsqueda de películas en internet —*www.imdb.com*— se puede encontrar la crítica de un internauta que sintetiza bien el disgusto del historiador:

«The film-within-the-film was propaganda. But the way that Egoyan shows how biased people can distort already questionable sources to create an alternate reality that some may mistake for fact should make this film required viewing for history students. Some of the exchanges between the “actors” made clear the disagreements. The Turkish actor (portrayed by a Greek, there’s an irony) and the Armenian teenager argued over the historical sources and veracity of the events. The historian pointed out that one could not see Mt. Ararat from the village where the film-within-a-film takes place. The producer’s answer —that the mountain has such a powerful significance for “our” people— makes a nice metaphor demonstrating that some people are willing to move mountains in the name of “artistic license” while flushing truth and accuracy down the toilet.»

¿Cambiar el monte *Ararat* de sitio es suficiente como para acusar a los responsables de la película de hacer mentiras, es decir, propaganda? Hay que recordar que *Raffi* viaja hasta Turquía porque quiere estar allí, quiere ver el monte Ararat, el legendario lugar de descanso del Arca de Noé y, sobre todo, un símbolo de la identidad armenia y, para conseguirlo, accede a llevar de vuelta a Canadá unas latas de cine que supuestamente contienen celuloide, cuando están llenas de heroína. Ese riesgo que corre *Raffi* demuestra la importancia del monte Ararat, la suficiente como para crear una nueva ubicación y hacerlo aparecer

en plano: lo emotivo, como tantas otras veces, está por encima de lo histórico. Al hacer una película, los datos se organizan, aparecen o se cambian según las necesidades del drama. Así sucede con la historia del pintor Gorky. Está esquilmada por la trama: hay datos que interesan y otros de los que se prescinden. No se dice nada de que Gorky era el tercero de cuatro hermanos, y todos ellos vivieron el genocidio, ni de que tallaba esculturas con arcilla y pintaba probablemente desde los 6 años, ni de que la foto que utiliza como modelo de hecho fue enviada a su padre en América en 1912. En cambio, sí que se utiliza el momento en que él y su madre van a Van a hacerse una fotografía, de ahí sale una escena implícita¹⁹, el orgullo de su madre por sentirse armenia —le dice en la película que no olvide nunca su lengua— y que la figura de su madre le marcó siempre. Los datos que aparecen de Gorky están al servicio de la historia, no de la Historia. Asimismo, la aparición del monte es información emocional: tiene que estar allí. Aunque, en principio, la asesora histórica desafía a los que hacen cine sobre su modo de manipular los datos, ella quiere que se conozca la historia de Gorky, su lucha y su dolor. Al final, entra en el proyecto y ve cómo se inventan acciones para Gorky como ir a coger el fusil de un turco muerto en medio de una refriega o ser el testigo del intento de *Jevdet Bay* por conseguir manipular al doctor Ussher para sortear la protección diplomática de su hospital.

Cuando *Ani* lee el guión y las peripecias que el joven Gorky hace por exigencias del drama está desconcertada: «no estoy acostumbrada a leer guiones», pero sí le gusta lo

¹⁹ En las adaptaciones de obras de ficción, una escena implícita es aquella que se crea a partir de un detalle que se expresa en el texto original, pero que allí no encuentra su desarrollo. Seger, Linda, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp, 1993, pp. 137-138.

que representa: acepta la invención como representación de la realidad o del espíritu de una realidad. A *Ani* le gusta el resultado, porque a pesar de las invenciones, no se pierde el sentido: la representación del genocidio que Gorky también vivió. *Ararat*, o la película que se está haciendo dentro de *Ararat*, no es propaganda en el sentido que esta palabra adquirió a partir de la I.^a Guerra Mundial: difusión de ideas sesgadas o utilización de la mentira. Más bien, *Ararat* es propaganda en su sentido primigenio. El primer uso documentado de esta palabra se lo debemos al Papa Gregorio XV cuando crea la Sagrada Congregación para la Propagación de la Fe en 1622. Por entonces, la iglesia hace guerras santas para ganar adeptos a la fe. Gregorio XV percibe que las armas son muy limitadas e inapropiadas para que la iglesia consiga su propósito y crea la propaganda papal como medio para lograr la aceptación «voluntaria» de la fe cristiana. El término propaganda adquiere un significado negativo para los países protestantes, pero una connotación positiva en los países católicos: algo similar a *educación* o *predicación*.²⁰ En este sentido, *Ararat* sí es propaganda, es decir, la comunicación de un punto de vista —radicalmente subjetivo— con la finalidad última de que el destinatario del mensaje lo haga suyo y actúe en consecuencia. El internauta llama propaganda a *Ararat* simplemente porque hay manipulación y creación de sentido: ambas inevitables cuando se hace cualquier lectura de la realidad. Toda mentira implica manipulación, pero no toda manipulación se puede reducir a una mentira.

¿Por qué?

El protagonista, *Raffi* es un joven al que se le ve desconectado de la historia del pueblo armenio: no lo siente

²⁰ Pratkanis, Anthony y Aronson, Elliot, *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 28.

más que por inercia y, sobre todo, no entiende por qué su padre pudo morir por una idea: como dice el personaje de *Celia*, su fantasma le persigue. En la película, dependiendo del punto de vista, se le etiqueta de terrorista o de héroe. *Celia* y el inspector de aduanas le consideran terrorista, la madre de *Raffi* habla de las grandes palabras, las que lleven a los hombres a la guerra: «tu padre murió por algo en lo que creía». Tenía una causa. *Raffi* no lo entiende: «Ojalá yo supiese qué era». Su hermanastra *Celia* le anima a que vaya a ver la tierra arrebatada que movió a su padre a actuar así, volver a los orígenes a descubrir por qué. *Raffi* hace cualquier cosa en la película para encontrar un sentido a lo que hizo su padre y al final lo hará y así se cerrará el círculo: *Raffi* representa la generación más joven de armenios, la que tiene que seguir construyendo su identidad. Sin embargo, el otro porqué que flota en el aire también tiene mucha trascendencia: ¿por qué los turcos hicieron aquello?

En la aduana, *Raffi* le cuenta al inspector que no es fácil filmar en Turquía —es «políticamente delicado»—, porque las autoridades no admiten lo que sucedió. El inspector le pregunta por qué no y *Raffi* deja la duda en el aire, lo cual favorece aún más lo absurdo de cualquiera de las respuestas posibles a esa cuestión: «pregúnteselo a ellos». Aún así, *Raffi* busca esa respuesta durante la película. Egoyan lo utiliza como instrumento para plantear las divergencias entre lo que cuentan los armenios y lo que los turcos dicen que pasó, en la que se muestra radicalmente subjetivo. El director no quiere que el choque de versiones sea un duelo justo, no cree que deba ser así. *Ali*, el actor que actúa como *Jevdet Bey* y que tiene ascendientes turcos, representa la versión turca. *Raffi* es la versión armenia. *Ali* se dirige al director *Edward Saroyan* para intentar discutir si cree de verdad que existió el genocidio armenio. Después de haberse «documentado» para la creación del

personaje, cree que los turcos tenían razones para ver en los armenios a un enemigo por la proximidad de Rusia y entonces formula la coartada: «era una especie de guerra». Sitúa en un mismo plano los muertos turcos y los armenios de aquella época. El director no le deja hablar y cierra la conversación con un adusto «gracias de nuevo... por su trabajo». Egoyan devalúa la versión de los turcos. *Ali* es un actor, y que vive apurado por encontrar papeles, él hace una «investigación» que aparece vaga y producto de algunas lecturas. En el otro bando, el guionista ha estado 5 años trabajando en el tema y da muestras durante la película de profundos y claros conocimientos de cómo fue la Historia y *Ani* es historiadora del arte. Así, gracias a quién apoya cada una de las versiones, la credibilidad turca es frágil, la armenia, inatacable.

Se demuestra en la falta de intensidad de *Ali* en responder a los argumentos de *Raffi*. Sólo sabe enrocarse en la posición de que hay que olvidarlo todo:

«Yo nací aquí, tú también, ¿no? Este es un país nuevo. Olvidemos la puta historia y sigamos adelante. Nadie va a destruir tu hogar, nadie va a destruir tu familia. ¿Vale? Vamos dentro a descorchar esto y a celebrarlo».

Raffi no quiere ese pacto. Frente a la opinión de *Ali* de que el genocidio no existió, *Raffi* es la posición armenia: existió, hubo un plan para hacerlo y hay documentos que lo demuestran. Y es entonces cuando *Raffi* habla de Hitler: «¿Sabe lo que dijo Hitler a sus comandantes para convencerles de que su plan iba a funcionar? ¿Quién recuerda la exterminación de los armenios?» *Ali* le contesta: «Y nadie se acordaba. Nadie se acuerda». Según el director, esa es la prueba de que el viejo *adaggio* de que la historia la escriben los vencedores es tan real como eficaz. Turquía ya interpretó aquel hecho histórico y es esa interpretación la que ocupa el lugar del conocimiento: los hechos son

inocuos en espera de la lectura del vencedor. Egoyan deja a la versión turca como una historia prostituida, hecha para crear una realidad no para intentar recuperarla. De ahí el recurso a Hitler y a su esperanza de que siendo el vencedor la historia no le juzgaría, porque él haría la historia. Utilizar el holocausto judío y su solución final es un intento una vez más de atribuirle un significado, una definición, un nombre que se niega a lo que sucedió.

En definitiva, *Raffi* no encuentra la respuesta a la pregunta de por qué lo hicieron.

Hacer ver, hacer sentir

La primera escena de la película se desarrolla en el Estudio del pintor armenio Arshile Gorky en Nueva York. Es 1934. La primera imagen del film es la de la fotografía del propio artista y su madre tomada en 1912 en su tierra natal que utiliza Gorky para pintar su cuadro, toda la película gira en torno a la producción de una película sobre el genocidio armenio que se filma en la actualidad y *Raffi* es detenido en la aduana cuando quiere introducir en Canadá lo que presumiblemente son latas de celuloide. Se puede hablar de cuatro espacios temporales y todos ellos están unidos por la imagen: la imagen como recuerdo, como memoria, como creadora de sentido, es decir, de historia. *Ani* dice durante la película refiriéndose al cuadro de Gorky: «el cuadro explica quiénes somos y por qué estamos aquí».

Sin embargo hay una gran diferente entre la imagen fotográfica y la cinematográfica. Si la fotografía parece presentarnos algo que ya ha ocurrido, un *haber-estado-ahí*, el cine se aproxima más a la sensación de *estar-ahí-en-vivo*. *Ararat* no es sólo una historia para hacer ver, sino, sobre todo, para hacer sentir a todo el mundo lo que pasó en aquel momento y en aquel lugar.

En esencia, una película hace ver realidades que no están al alcance del público. Así sucede en la primera época del cine. El auge de los noticiarios surge por el deseo de mostrar cosas que nunca antes se habían visto²¹: la realidad se extiende ante el público y ese es el mayor espectáculo. La cámara era el gran hermano que todo lo veía y que hacía posible a otros, de alguna forma, estar allí. En un artículo publicado en París, Hemingway confesaba que ni iba a ver *Tierra española* (Joris Ivens, 1936) ni iba a escribir sobre ella; él ya había vivido la España en guerra y no necesitaba ver su recreación en las pantallas. Hemingway había estado allí y no necesitaba del cine, ahora bien para aquéllos que físicamente no había podido ver la *verdad* española, el Nobel americano creía que en la cinta de Ivens encontrarían esa verdad: «if you weren't there I think you ought to see it».²² Después,

²¹ En las películas de ficción también se refleja esta demanda del público por ver lo que nunca antes había visto. *Las nuevas aventuras de Tarzán* (Edward Kull-W.F. Mc Gaugh, 1935) comienza exhibiendo un cartel descomunal que cruza toda la pantalla: «ÁFRICA». Es la promesa de lo que se puede esperar: África en estado puro. En este sentido, aparte de los animales como cocodrilos o leones que están involucrados directamente en la acción al enfrentarse a Tarzán, hay varias secuencias que se acercan más a un documental científico o antropológico que a una película de ficción. *Las nuevas aventuras de Tarzán* dan tiempo al público para que disfrute viendo unas cataratas en un plano fijo y lejano de una expedición cruzándolas durante 1 minuto y 5 segundos. Otra secuencia de 4 minutos 28 segundos es un recorrido completo al zoo africano: aparecen monos, elefantes, leones, pitones, cebras, ciervos, leopardos, panteras, caimanes, ñus, hipopótamos e imágenes aéreas de una manada de elefantes o de unos ñus en estampida. Cuando Tarzán decide viajar hasta Guatemala para encontrar a un amigo explorador desaparecido en el territorio de una antigua civilización maya, la cámara se entretiene 3 minutos 41 segundos en mostrar desde una canoa cocodrilos, unas orillas rebosantes de vegetación e indígenas bailando y saludando.

²² Hemingway, Ernest, *The Heat and the Cold: Remembering Turning the Spanish Earth*, en Verve, París, primavera de 1938, en Cunningham, Valentine (Editor), *Spanish front: Writers on the Civil War*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1986, p. 208.

el cine de ficción también puede hablar de la verdad. Aunque la existencia del montaje nos recuerda que hay una realidad creada, subjetiva y propia del director, de alguna forma, la ilusión se llega a aceptar como «verdad en esencia», según recuerda el personaje de Saroyan. Las imágenes suministran evidencia. De alguna forma, lo que muestra la cámara incrimina.²³

La ficción también es eficaz para hacer estar allí y sentir lo que pasaron las personas que lo vivieron para poder comprender la indignación y el dolor, para ponerse en la situación del otro y entender.²⁴ La escena de la película que mejor representa esta lucha por llegar al otro es cuando *Ani* interrumpe al actor en el momento en el que él está rodando una de las escenas más dramáticas. El actor no es armenio, es más, el guionista duda en una escena de su capacidad para imbuirse del espíritu del Dr. Ussher y de su impotencia y dolor al ver lo que los turcos estaban haciendo con la población armenia. Le ofrece nuevamente los diarios del doctor para que los estudie como si fuera a pasar un examen: el examen de la verosimilitud. El guionista tiene miedo de que no transmita lo suficiente. Esta duda queda planeando en el aire, sobre todo, porque al ser una ficción dentro de la ficción nos creemos mucho menos su personaje. La película nos saca de la «ilusión» de que estamos viendo lo que realmente sucedió, advirtiéndonos que es una película. Sin embargo, el actor sí entiende lo que significa lo que van a hacer los turcos.

²³ Sontag utiliza estas frases para referirse sólo a la fotografía. Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 15.

²⁴ Burke cita al caballero Jaucourt y al artículo sobre la pintura que escribió en la Enciclopedia para hablar de la relación de imágenes y emociones: «en todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la escultura para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados». Burke, Peter, *El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 76.

Ani irrumpe en el plató y cruza en medio del rodaje de una escena dramática en la que el *Doctor Ussher* está rodeado de heridos. Cuando *Ani* empieza a hablar y el director apenas llega a explicar que está filmando, *Martin*, el personaje que actúa en el papel del *Doctor Ussher*, se deja invadir por el espíritu de aquel hombre que fue testigo del genocidio y habla sintiendo y haciendo sentir:

«¿Qué pasa aquí, maldita sea? Estamos rodeados de turcos. No tenemos provisiones. La mayoría morirá. El público necesita un milagro. Este niño se desangra. Si puedo salvarle la vida, quizá tengamos ánimos para continuar. Este, este es su hermano. Su hermana embarazada fue violada delante de él antes de que la abrieran en canal para rajar a su hijo. A su padre le sacaron los ojos y se los metieron en la boca. Arrancaron los pechos de su madre y dejaron que se desangrara. ¿Quién coño eres tú?

Ani no sabe qué hacer o qué decir. En el epígrafe de *Por quién doblan las campanas*, Hemingway cita un texto del poeta inglés John Donne que habla del dolor universal:

«Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo del continente, una parte de la tierra; si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia; la muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; y por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas; doblan por ti».²⁵

El actor ha llegado hasta el personaje del *Doctor Ussher* y siente verdaderamente su dolor: no es armenio, como tampoco lo era el doctor, pero sabe que las campanas sí doblan por él. El sufrimiento del pueblo armenio es su

²⁵ Hemingway, Ernest, *Por quién doblan las campanas*, Barcelona, Planeta, 1968.

sufrimiento. Ese es el objetivo de *Ararat*: irónicamente es el mismo objetivo de la película dentro de la película. En el rodaje de ficción, el *Doctor Clarence Ussher* desea que un niño lleve una carta para que el mundo sepa lo que está pasando, *Ararat* —toda la película en sí— es esa carta. Al final cuando se está proyectando el filme y tiene lugar la dramática escena final donde los turcos violan y asesinan a los que antes han forzado a ser nómadas, *Martin* es el único que llora. Así, se generaliza el dolor, su llanto es la prueba de que ese «algo» pasó y de que todos deben ser capaces de sentirlo como propio.

Ararat es el recuerdo de cómo fue todo. A Egoyan le duele el olvido. Cuando *Raffi* va a escondidas a Turquía ya lo dice: «no hay nada que demuestre que haya pasado». Y cuando *Ani* termina su conferencia en el museo sobre la obra de Gorky interpreta cuál es la razón por la que el artista quiere pintarla: «salvaba a su madre del olvido, arrancándola de una pila de cadáveres para situarla en un pedestal de vida». Creo que eso es *Ararat*: el deseo de no olvidar y de convencer a otros para que no olviden.

Ficha técnico-artística

Título original: *Ararat*. Producción: Cameo Media (Canadá-Francia, 2002). Director: Atom Egoyan. Guión: Atom Egoyan. Productor: Robert Lantos y Atom Egoyan. Dirección Artística: Philip Barker. Montaje: Susan Shipton. Música: Mychael Danna. Dirección de fotografía: Paul Sarossy, CSC, BSC. Intérpretes: David Alpay (*Raffi*), Charles Aznavour (*Edward Saroyan*), Eric Bogosian (*Rouben*), Brent Carver (*Philip*), Marie-Josée Croze (*Celia*), Bruce Greenwood (*Martin Harcourt*, actor que interpreta a *Clarence Ussher*), Arsinée Khanjian (*Ani*), Christopher Plummer (*David*)

DIE BRÜCKE (EL PUENTE), 1945 Y LA DIFÍCIL MEMORIA DE LA ALEMANIA DE POSGUERRA¹

Xosé M. Núñez Seixas

Universidade de Santiago de Compostela

La película *El Puente* (*Die Brücke*, 1959) es considerada unánimemente por la crítica especializada y la Historia del Cine como una de las mejores películas alemanas sobre la experiencia de la población durante la II Guerra Mundial, particularmente por el temprano momento en que fue estrenada. Y asimismo, como uno de los mejores retratos generacionales de la Alemania de 1945. El director de *El Puente* y director revelación de lo que se dio en llamar *nuevo cine alemán*, Bernhard Wicki, pertenecía a la misma generación que los adolescentes protagonistas de la película, pues nació en 1929 y él mismo fue obligado a enrolarse en la milicia popular o *Volkssturm* en el último año del conflicto. Como muchos miles de jóvenes alemanes, Wicki y los protagonistas de *El Puente* fueron incorporados a filas en la milicia directamente desde su militancia (obligatoria) en las Juventudes Hitlerianas por un decreto de abril de 1945. Un número indeterminado de ellos murió en esas últimas semanas de locura colectiva y lucha por

¹ Agradezco los comentarios de Henrike Fesefeldt a una primera versión de este texto, cuyos errores u omisiones son responsabilidad únicamente del autor.

lo que desde el agonizante régimen se presentaba como un combate por la supervivencia de la civilización alemana frente al bolchevismo asiático, particularmente en los frentes del Este y en la última batalla por Berlín. Y no pocos compartieron el fanatismo agónico del Tercer Reich, inductados como estaban por años de socialización en los principios rectores del nacionalsocialismo: socialismo nacional, primacía de la comunidad nacional (*Volksgemeinschaft*) y bienestar para los pertenecientes a ella (es decir, racialmente puros y físicamente sanos), creencia en una raza escogida para defender Europa y el dominio germano en el continente... De ahí que la derrota final supusiese para toda una generación de alemanes un fuerte aldabonazo, por cuanto con ella se derrumbaba todo un mundo de certezas en el que habían sido educados. Además de la mezcla de realismo y lirismo, su ritmo trepidante y las virtudes estéticas del filme, sin duda su éxito también tenía mucho que ver con el hecho de reflejar una experiencia colectiva en clave victimista, y hacerlo en una época en que las generaciones que pasaron por la *Hitlerjugend* habían llegado a la madurez y habían participado en la reconstrucción de Alemania occidental, el milagro económico y la reeducación política en democracia.

Desde ese punto de vista, *El Puente* puede ser vista como la primera reflexión sincera, relativamente realista y hasta cierto punto ensimismada sobre la experiencia del pueblo alemán durante los últimos meses de la II Guerra Mundial. Y ello en un contexto problemático, en el que la confrontación pública y privada con el pasado nazi era inevitable. Pero en el que, al mismo tiempo, el contexto de guerra fría y la necesidad de construir un nuevo modelo de convivencia democrática no hacía fácil el hallar una política de la memoria aceptada por todos, particularmente durante el largo período de gobierno conservador de la

CDU/CSU hasta 1966.² Había pasado la época en que Alemania, particularmente la RFA, quería olvidar, entretenerse yendo al cine a disfrutar de películas bucólicas ambientadas en ambientes rurales y costumbristas, mayormente en los Alpes, y con argumentos sencillos con enredos sentimentales y nostálgicos (*Heimatfilme*), que tenían una cierta tradición anterior en el cine alemán de los años veinte y treinta del siglo XX (el llamado «cine de montaña», que parte del filme de Arnold Frank *La montaña sagrada* [*Der heilige Berg*, 1926], y en las que debutó como actriz la que después sería musa cinematográfica del III Reich, Leni Riefenstahl a fines de la década de 1920). Y también era hora de superar el estricto revanchismo nostálgico de las películas, ciertamente parecidas en muchos aspectos a los filmes en que se recreaba lagrimosamente la patria pequeña o *Heimat*, en que los protagonistas eran otros. En este caso, eran los *Vertriebene*, es decir, los varios millones de refugiados alemanes procedentes de los territorios perdidos en el Este a manos de la nueva Polonia (Silesia, Prusia Oriental, Pomerania, Dantzig) o de los Estados y regiones en que con anterioridad a 1939 habían vivido como ciudadanos de cultura y etnia alemana (alemanes de los Sudetes checos, de Polonia y del Báltico, de Hungría y Rumanía...).

A diferencia del cine de la República Democrática Alemana, que aludió directa y frontalmente al pasado nazi

² Cf., Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Múnich C. H. Beck, 1996; Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, Múnich: C. H. Beck, 2001, e id., *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 [1995], así como Robert G. Moeller, *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2001.

y a la necesidad de ajustar cuentas con las atrocidades del régimen, y en el que los invasores soviéticos fueron presentados como un ejército liberador y justiciero que *abría los ojos* a los alemanes,³ el tratamiento que se daba en todas esas películas germano-occidentales a la experiencia de guerra de los alemanes se caracterizaba por un punto común: el silencio sobre el pasado reciente. Y, cuando éste comenzó a abordarse en clave fílmica, desde fines de la década de 1950, predomina lo que podemos denominar paradigma de la víctima colectiva. Los alemanes de a pie, se venía a sugerir, también habían sufrido. Pues habían sido marionetas de un destino trágico. Ese destino, primero, impuso el nacionalsocialismo como férrea dictadura sobre un pueblo mayormente civilizado y trabajador. Y en segundo lugar llevó la destrucción a su propio suelo, concitando sobre las principales ciudades alemanes bombardeos masivos de la aviación aliada, cuantiosas pérdidas humanas en los frentes de combate, amputaciones territoriales a manos del Ejército Rojo y sus aliados, y sufrimientos sin fin de la población civil obligada a huir a pie, así como a padecer el terror de las bombas y la angustiada cotidianeidad de las alarmas antiaéreas, el hambre, los atestados refugios subterráneos y las muertes de vecinos y familiares. Y a su-

³ Era el caso de las películas del realizador germano-oriental W. Staudte, desde la temprana *Die Mörder sind unter uns* [*Los asesinos están entre nosotros*, 1946]; o del director Konrad Wolf, a quien se deben títulos como *Lissy* (1956), *Sterne* [*Estrellas*, 1959] y la posterior *Ich war neunzehn* [*Tenía dieciocho años*, 1969], donde el protagonista, alter ego autobiográfico del propio Wolf, es un joven alemán refugiado en la URSS que vuelve a Alemania como oficial del Ejército Rojo y sólo poco a poco descubre que no todos los alemanes fueron corresponsables del nazismo. Cf. Deutsche Akademie der Künste (ed.), *Der Film «Ich war neunzehn»: Intention und Wirkung*, Berlín (RDA): Deutsche Akademie der Künste, 1979. Sobre la memoria de la guerra y particularmente del Holocausto en la RDA, cf. Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge et al.: CUP, 1997.

frir, en fin, las vejaciones infligidas en los primeros días y meses de ocupación por los soldados aliados, muy particularmente por los soldados soviéticos que dejaron a su paso un rastro de saqueos, violaciones y abusos sexuales de diversa índole contra decenas miles de mujeres germanas. Tema este último, sin embargo, sobre el que se extendía un pesado manto de silencio público.⁴

Esas vejaciones, además, habrían tenido continuidad mucho después de 1945, como no se cansaba de repetir ese discurso conmisericordioso sobre el pasado alemán. Ahí estaban para atestiguarlo los padecimientos de los miles de prisioneros de guerra del Ejército alemán que penaron en campos de concentración soviéticos con trabajos forzados hasta su total liberación a mediados de la década de 1950, o los suicidios y traumas de miles de excombatientes o mujeres que habían sufrido violación a manos de soldados desconocidos procedentes del Este. Eran temas que no siempre se expresaban públicamente, y sobre algunos de ellos pesaba un cierto tabú historiográfico, no exento de condicionantes generacionales que afectaron tanto a los millones de excombatientes que se reintegraron a la vida civil y que eludieron en lo posible, incluso en el ámbito privado, recordar lo vivido en esos años,⁵ como a los propios historiadores alemanes de la inmediata posguerra, hubiesen sido ellos mismos soldados movilizados en

⁴ Cf. un buen retrato en el diario anónimo de una habitante de Berlín: donde refleja la llegada de las tropas soviéticas a su barrio de Berlín y las complejas relaciones que se establecen con los ocupantes: *Eine Frau in Berlin. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*, Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag, 2003. O en la autobiografía novelada de la escritora germano-italiana Helga Schneider, *No hay cielo sobre Berlín*, Barcelona: Salamandra, 2005 [1995].

⁵ Es bien ilustrativa al respecto la rememoración del encuentro con sus antiguos compañeros de clase en 1963, muchos de ellos veteranos de guerra, que efectúa el crítico literario judío Marcel Reich-Ranicki, *Mi vida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000 [1999], pp. 71-75.

la Wehrmacht o bien *Kriegskinder*, es decir, niños de la guerra nacidos entre los años treinta y primera mitad de los cuarenta del siglo xx.⁶ Ese tabú también se expresaba, aunque con menor intensidad, en el campo de la ficción, al menos en el de la alta literatura, donde la cuestión de las violaciones masivas podía ser aludida de modo más o menos tangencial, pero nunca abordada en profundidad (era el caso, por ejemplo, de alguna de las novelas de Heinrich Böll, o de Günther Grass en *El tambor de hojalata* [*Die Blechtrommel*, 1963] al narrar la entrada de los soldados soviéticos en Dantzig).

Ello fue así hasta hace apenas un lustro, con esporádicas voces de disonancia (como la del historiador Ernest Nolte en agosto de 1986, al iniciar la llamada *disputa de los historiadores* o *Historikerstreit*; o la de los publicistas conservadores que criticaron la exposición *Guerra de Exterminio. Crímenes de la Wehrmacht 1941-1944* a mediados de la década de 1990). Primero fue la polémica desatada por un discurso del escritor Martin Walser en el otoño de 1998, donde cuestionaba que la culpa colectiva del pueblo alemán por la guerra y el Holocausto tuviese que seguir penándose, y cuyo detractor público fue el presidente del Consejo Central de los Judíos de Alemania, Ignatz Bubis. Pero su traducción historiográfica comenzó realmente en el 2002, cuando aparecieron libros como el polémico ensayo de Jörg Friedrich sobre los bombardeos masivos de las ciudades de Alemania en 1944-45; los varios relatos autobiográficos de escritores como Hans Erich Nossak o Gert Ledig, pero especialmente de la novela de

⁶ Cf. una reflexión sobre este aspecto en Christoph Cornelissen, «Historikergenerationen in Deutschland seit 1945. Zum Verhältnis von persönlicher und wissenschaftlich objektivierter Erinnerung an den Nationalsozialismus», en Christoph Cornelissen, Lutz Klinkhammer y Weolfgang Schwentker (eds.), *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2004 [2.^a ed.], pp. 139-52.

Günther Grass *A paso de cangrejo* [*Im Krebsgang*, 2002], donde el escritor alemán recreaba el hundimiento del buque de la marina imperial *Wilhelm Gustloff* con unas nueve mil víctimas civiles a bordo que huían de la Prusia Oriental conquistada por los soviéticos; y, finalmente, cuando empezaron a florecer títulos acerca de los avatares y sufrimientos de los cerca de quince millones de alemanes que se refugiaron en la RFA tras su huida o expulsión de diversos territorios de Europa centro-oriental, desde Prusia hasta Bohemia o Hungría.⁷

Dentro de ese dominante paradigma que presentaba a los alemanes como colectivo en guisa de víctimas de un destino para ellos incontrolable, la culpa colectiva abarca a toda la sociedad germana. Pero nadie, salvo los jerarcas nazis y sus inmediatos y fanatizados colaboradores, habrían sido realmente culpables, ejecutores o corresponsables de los crímenes del régimen nacionalsocialista. Ni siquiera los dieciocho millones de soldados alemanes movilizados en el ejército regular entre 1939 y 1945 habrían podido escapar a ese destino trágico que, cual *deus ex machina*, decidía por ellos y se sobreponía a sus propias convicciones éticas, ideológicas o patrióticas. Pues la Wehrmacht, hasta las nuevas investigaciones históricas que florecieron desde la década de 1990, parecía permanecer en la memoria

⁷ El tabú fue roto en varias direcciones. En el campo literario, vid. la novela de Günther Grass, *A paso de cangrejo*, Madrid: Santillana, 2003 [2002]. Sobre las violaciones del Ejército Rojo, y de especial valor por recurrir a las propias fuentes rusas, cf. Antony Beevor, *Berlín. La caída: 1945*, Barcelona: Crítica, 2002. Sobre los efectos de los bombardeos, el polémico Jörg Friedrich, *El incendio*, Madrid: Taurus, 2003 [2002]. Un buen caleidoscopio crítico que recoge las reacciones de diversos historiadores alemanes y algunos británicos sobre la cuestión de los bombardeos en Lothar Kettenacker (ed.), *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bonbenkrieg 1940-45*, Berlín: Rowohlt, 2003. Cf. igualmente Norbert Frei, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen*, Múnich: C. N. Beck, 2005, particularmente pp. 7-22.

colectiva a salvo de crímenes, deportaciones y ejecuciones de víctimas civiles, que según un consenso generalizado habrían sido obra únicamente de los cuerpos especializados de influjo nazi, como la Gestapo, las SS (y las Waffen SS) o los «Grupos de Despliegue» (*Einsatzgruppen*) del Servicio de Seguridad (*Sicherheitsdienst*). Era la leyenda de la «limpia Wehrmacht», que se habría batido heroicamente por su país pese a estar dirigida por un grupo de fanáticos criminales nazis, y que fue generado en la opinión pública de la República Federal Alemana durante las décadas de 1950 y 1960.⁸ Así se aprecia en películas contemporáneas de *El Puente*, tales como las primeras tematizaciones del desastre alemán en el frente del Este desde el punto de vista de los perdedores, como fueron *Der Arzt von Stalingrad* [*El médico de Stalingrado*, 1957, de Géza von Radványi, basado en la novela homónima de Heinz G. Konsalik, y que recrea la lucha por la supervivencia en un campo de prisioneros soviético] y *Hunde, wollt ihr ewig leben?* [*Perros, ¿Queréis vivir eternamente?*, 1959, de Frank Wisbar, donde los protagonistas son los soldados de a pie condenados a una muerte segura]. Pero también en películas posteriores como *Heimat* (Edgar Reitz, 1984) y la más reciente *Stalingrad* (Frank Vilsmaier, 1993), imbuida de un *epos* trágico y con mayores concesiones a la ambientación realista de las atrocidades cometidas por el Ejército alemán.⁹ En todas

⁸ Vid. Kurt Pätzold, *Ihr waret die besten Soldaten. Ursprung und Geschichte einer Legende*, Leipzig: Militzke Verlag, 2000, así como Detlef Bald, Johannes Klotz y Wolfram Wette, *Mythos Wehrmacht. Nachkriegsdebatten und Traditionspflege*, Berlín: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001. Vid. igualmente Wolfram Wette, *Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002, pp. 195-244.

⁹ Cf. A. Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1989, pp. 73-103 y 136-90, y Moeller, *War Stories*, pp. 123-69. Igualmente, Omer Bartov, *Germany's War and the Holocaust: Disputed Histories*, Ithaca/ Londres: Cornell UP, 2003,

ellas, sin embargo, los soldados del ejército regular alemán son unánimemente presentados bajo un ángulo fatalista, épico a veces, como luchadores por su supervivencia en un intento fútil de vano heroísmo ante una situación y una lógica que escapa totalmente a su control. Sin embargo, la investigación histórica más reciente muestra que, aunque muy dependientes de la situación y el momento de la guerra, la mayor parte de las unidades y combatientes de la Wehrmacht sí tuvieron posibilidades de decidir voluntariamente acerca de algunas cuestiones éticas que afectaban a la conducción de la guerra y su comportamiento frente a las diversas situaciones que se les podían presentar diariamente —por ejemplo, si aplicar órdenes asesinas o no, si participar en acciones contra población judía o no, si ejecutar partisanos, comisarios políticos del Ejército Rojo o población civil o no.¹⁰

I

¿Qué peculiaridades presentó, en su contexto inmediato, la película *El Puente*? Sin duda, una de las razones de su popularidad se debió a sus cualidades propiamente

pp. 29-31, y el segundo capítulo de Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater*, Múnich: Carl Hanser Verlag, 2004.

¹⁰ Cf. Wolfram Wette, «Helfer und Retter in der Wehrmacht als Problem der historischen Forschung», en id. (ed.), *Retter in Uniform. Handlungsspielräume im Vernichtungskrieg der Wehrmacht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003 [1.ª ed. 2002], pp. 11-31; Bartov, *Germany's War*, pp. 3-32, así como las contribuciones de Christoph Rass, «Verbrecherische Kriegsführung an der Front. Eine Infanteriedivision und ihre Soldaten», y Ulrike Jureit, «Motive-Mentalitäten-Handlungsspielräume. Theoretische Anmerkungen zu Handlungsoptionen von Soldaten», en Christian Hartmann, Johannes Hürter y Ulrike Jureit (eds.), *Verbrechen der Wehrmacht. Bilanz einer Debatte*, Múnich: Ch. H. Beck, 2005, pp. 80-90 y 163-70.

fílmicas. Pero también podemos interpretar el impacto de la película a partir de su inteligente aprovechamiento de recursos narrativos y argumentales.

En primer lugar, esa película era un claro retrato generacional. Como ya hemos dicho, se centra en la experiencia de los más jóvenes e inconscientemente fanáticos, la generación moldeada por las instituciones, el sistema educativo y los valores transmitidos por las organizaciones de encuadramiento de masas del régimen nacionalsocialista (las Juventudes Hitlerianas, la Unión de Jóvenes Alemanas [*Bund deutscher Mädel*], etcétera). Se trataba de jóvenes que querían firmemente ser soldados y defender a su país de la *agresión* extranjera, pero que creían firmemente en principios como la comunidad nacional o —punto éste silenciado conscientemente en la película— el aún persistente, pese a su desgaste desde 1944, mito del Führer (*Führermythos*), al que los rangos inferiores de la Wehrmacht y la mayoría de los soldados permanecieron fieles hasta el final.¹¹

En segundo lugar, a ese retrato generacional se unían algunas de las características ya presentes en la memoria fílmica y literaria de la experiencia de la guerra presentes en la primera posguerra alemana, al menos en la RFA. Los protagonistas son igualmente personajes positivos desde un punto de vista ético, pues en absoluto nos encontramos ante fanáticos antisemitas. Son adolescentes enamoradizos e idealistas, que repudian la falsedad del mundo de sus mayores, como todos los adolescentes. Y son, sobre todo, víctimas de un destino que no controlan. E igualmente son personajes que ignoran, o aparentan ignorar, aspectos polémicos como la explotación de trabajo esclavo, la apropiación de los bienes de millones de judíos y eslavos,

¹¹ Ian Kershaw, *The «Hitler Myth»: Image and Reality in the Third Reich*, Oxford: OUP, 1987, pp. 200-225.

el antisemitismo nazi y su aceptación o conocimiento por parte del pueblo alemán. El Holocausto o la cuestión judía son sencillamente inexistentes en la película. Por el contrario, se insinúa que los jóvenes que defienden el puente que da nombre a la película (y que es, curiosamente, el propio puente de su pueblo natal, carente de valor estratégico) luchan, simplemente, por su patria y su pueblo o patria local, y no tanto por su aceptación de los principios del nacionalsocialismo o por el Führer. Los jóvenes protagonistas de *El Puente* se diferencian así nítidamente de otros arquetipos creados por la literatura popular o el cine alemán de posguerra en fechas posteriores, como el soldado nihilista que sólo lucha por su supervivencia en un entorno de destrucción y muerte que escapa totalmente a su control, pero que dista de creer en el Führer y en el nacionalsocialismo (como el sargento Steiner recreado en varias novelas de inspiración nostálgica para excombatientes o *Landserhefte*, y en alguna película de contenido antibelicista en la década de 1980); o el fanático que muere en las ruinas de Berlín por su devoción absoluta a la visión del mundo propagada por el nacionalsocialismo, y que prefiere suicidarse antes que rendirse, como era el caso de varios protagonistas, también adolescentes hipnotizados por el mito del Führer y enrolados en el *Volkssturm*, de la película de Oliver Hirschbiegel *El hundimiento* (*Der Untergang*, 2004).

En tercer lugar, porque al ser un retrato generacional *El Puente* contribuyó, paradójicamente, y en un juego de espejos que es usual en la recreación de toda memoria colectiva, a moldear lo que fue la experiencia y la memoria de muchos alemanes pertenecientes a esa generación, la llamada también *Flakhelfergeneration* (generación de los que sirvieron como ayudantes de baterías antiaéreas). Pues, como han revelado algunos estudios sobre la memoria familiar de los alemanes posterior a 1945, desde el ángulo de la psicología social, los supervivientes de las generaciones

que vivieron la guerra y sus familiares elaboraron con frecuencia una narrativa, un *relato* de su memoria individual que pretendía justificar y silenciar la participación de uno o varios miembros de la familia en las filas del ejército, seleccionando recuerdos transmitidos para presentarlos bajo un prisma positivo. Y no fueron pocos quienes codificaron esa experiencia, entre otros moldes, a partir de escenas e imágenes de la película de Wicki y de la experiencia de los jóvenes protagonistas. En ese sentido, *El Puente* actuó, al estilo de lo teorizado en su día por Maurice Halbwachs, como un marco social, aunque ficcionalizado, de la memoria colectiva e individual de los alemanes de posguerra.¹² Es decir, como un espejo en el que muchos alemanes vieron reflejada su experiencia vivida.

En cuarto lugar, porque el escenario escogido para el desarrollo del argumento —una ciudad tranquila y aparentemente no bombardeada del frente occidental— presentaba peculiaridades que quizás contribuyeron a dulcificar las peores aristas del comportamiento del ejército alemán durante la guerra y a favorecer una mayor y más benévola recepción social. En concreto, los invasores son soldados norteamericanos que, al contrario (implícitamente) que los soviéticos no son precedidos de su fama de violadores y del temor a que cometan atrocidades contra la población civil, del miedo apocalíptico a que las *hordas* del Este acaben con siglos de civilización. Por el contrario, esos soldados de infantería norteamericanos también son, a su

¹² Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona/ Concepción/ Caracas: Anthropos/ Universidad de Concepción/ Univ. Central de Venezuela, 2004. Para las referencias al éxito de *El Puente* como reflejo y a la vez modelo de narrativa para la codificación del pasado combatiente de la generación más joven que combatió en la guerra, vid. Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003 [2002], pp. 126-28.

manera, víctimas ante el absurdo coraje fanático de unos jóvenes irreflexivos. Algo perfectamente explicable por el propio contexto de 1959, marcado por la Guerra Fría y la estrecha alianza de la RFA con los EE.UU., pero también por la experiencia de muchos jóvenes alemanes que pasaron, como bien ha recordado el historiador Hans-Ulrich Wehler al recordar su experiencia personal, en pocos meses e incluso en apenas un par de semanas del fanatismo agónico inoculado en las Juventudes Hitlerianas a la abierta confraternización con los soldados de infantería norteamericanos, e incluso la fascinación por sus exóticas pautas y lenguaje, y los novedosos artículos de consumo que con ellos traían.¹³

Ello se convertía en un inteligente recurso fílmico que conseguía varios efectos. Primero, que la tragedia de los jóvenes protagonistas fuese prácticamente autorreferencial y desprovista de justificación exterior, lo que añadía aún más dramatismo a su situación. La causa de su muerte es así, sobre todo, su propia sinrazón, a la que habían sido conducidos por la dinámica destructiva interna del Ejército alemán y la indoctrinación inoculada por el régimen nazi, no en la necesidad más o menos *objetiva* de defender su patria frente a una horda feroz que, se presumía, destruiría todo cuanto hallase a su paso. El espectador (alemán) no puede así descargar su ira contra un enemigo terrible

¹³ Cf. el testimonio de Hans-Ulrich Wehler, citado en Rüdiger Hohls y Konrad H. Jarausch (eds.), *Versäumte Fragen. Deutsche Historiker im Schatten des Nationalsozialismus*, Stuttgart: Deutsche Verlag Anstalt, 2000, pp. 240-42. Ese sentimiento que, con todo, convivió hasta al menos la reforma monetaria de 1948 con una atmósfera de odio, pesimismo y miedo hacia la Unión Soviética, pero también, como notó Eric Hobsbawm, enviado en 1947 a «reeducar» jóvenes alemanes en el sector de ocupación británico, de respeto y cierta admiración por el vencedor. Cf. Eric Hobsbawm, *Años interesantes. Una vida en el siglo xx*, Barcelona: Crítica, 2003 [2002], pp. 171-72.

que sigue «ocupando» una parte de Alemania (todavía denominada en los mapas escolares de la RFA en 1959 como «Zona de ocupación soviética» o SBZ [*Sowjetische Besatzungszone*]), sino que es obligado a reflexionar sobre la sinrazón del régimen nazi en sus últimos estertores. Una sinrazón de la que, sin embargo, no participan ya las madres, los civiles de mayor edad, los soldados veteranos que huyen del avance americano y el propio maestro de los jóvenes, que no duda en intentar que sus alumnos sean destinados a un puesto poco peligroso, y que ofrece un contraste perfecto en su actitud desengañada y realista hacia la realidad de una guerra perdida con aquel otro maestro de escuela que incitaba irresponsablemente a sus alumnos a morir por el Kaiser en la novela (y en la subsiguiente película) *Sin novedad en el frente*, que describía precisamente un grupo de jóvenes soldados alemanes en la I.^a Guerra Mundial.

Segundo, porque un pueblo o pequeña ciudad sin apenas destrucciones, y en el que sólo de modo secundario vemos pasar a refugiados, fugitivos y gente sin techo por haber perdido su casa en bombardeos, permitía mostrar de modo nítido el contraste entre una cuasiidílica sociedad del bienestar nacionalsocialista con la muerte de unos chicos que hasta hacía unos días disfrutaban plenamente de esa sociedad. El conocimiento de otras facetas oscuras de esa sociedad del bienestar racial, como podía ser el uso masivo de trabajo forzado y semiesclavo, aparecen sólo reflejados de manera lateral (por ejemplo, los trabajadores forzados o *Zwangsarbeiter* que trabajan en la granja de la madre de uno de los chicos protagonistas, y que parecen inspirar más bien temor en la población civil). Y al no ambientarse en el frente del Este, ni siquiera en la Europa oriental ocupada por el ejército alemán, se eluden también algunos temas escabrosos para el cine germano-occidental de posguerra, como eran la solución final, el Holocausto,

la guerra practicada en el Este contra pueblos reputados como racialmente inferiores, la *guerra sucia* contra los partisanos y las represalias contra la población civil rusa, ucrania o polaca, y un largo etcétera.¹⁴

Hay otras dos cuestiones fundamentales, sin embargo, que sí aparecen reflejadas en la película *El Puente*, y que se vinculan con debates historiográficos más amplios, y de rabiosa actualidad, acerca de temas cruciales como el final del III Reich, el grado de consenso alcanzado por el régimen nacionalsocialista en la sociedad alemana y la experiencia de esta última durante la guerra. A saber:

a) La cuestión de *por qué Alemania combatió hasta el final*. En 1945 no ocurrió lo que había acaecido en 1918, cuando el descontento de la población con las penurias y el racionamiento provocó revueltas sociales en la retaguardia que quebraron la unión sagrada entre la sociedad germana y sus élites militares, riesgo que constituía uno de

¹⁴ Cf. sobre estas cuestiones, además de la bibliografía citada más arriba, particularmente Hartmann, Hürter y Jureit (eds.), *Verbrechen der Wehrmacht*, también Heribert Prantl (ed.), *Wehrmachtsverbrechen: Eine deutsche Kontroverse*, Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1997; Omer Bartov, *The Eastern Front, 1941-45, German Troops and the Barbarisation of Warfare*, Houndmills /Nueva York: Palgrave, 2001 [1985]; Hannes Heer, *Tote Zonen. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront*, Hamburg: Hamburger Edition, 1999, p. 180 y ss., así como Bernd Wegner, «Der Krieg gegen die Sowjetunion 1942/43», en Militärgeschichtliches Forschungsamt (ed.), *Das deutsche Reich und der zweite Weltkrieg. Band 6: der globale Krieg. Die Ausweitung zum Weltkrieg und der Wechsel der Initiative*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1990, pp. 761-1102, y Babette Quinkert (ed.), «Wir sind die Herren dieses Landes». *Ursachen, Verlauf und Folgen des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion*, Hamburgo: VSA-Verlag, 2002. Sobre la delgada línea existente entre el deber y el asesinato, que afectaba incluso a los integrantes de un batallón de policía de reserva que en absoluto estaban fanatizados por el nazismo, ya advirtió en su día magistralmente Christopher R. Browning, *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*, Barcelona: Edhasa, 2002 [1992].

los grandes íncubos de los dirigentes nazis. Ello tiene que ver con un fenómeno que a mi entender sí se ve retratado en *El Puente*: el hecho de que un porcentaje importante, si no mayoritario, de la población alemana en 1945 se sentía identificada con las conquistas sociales, el nivel de bienestar y las políticas desarrolladas por el III Reich.¹⁵ Algo particularmente patente en la generación educada y socializada en su adolescencia durante el período de apogeo del régimen nacionalsocialista, que fue la que predominantemente nutrió las filas del ejército alemán hasta el final.¹⁶ En la película no se aprecia tanto una imagen del enemigo a combatir como una imbricación entre la defensa de la patria, de la *Volksgemeinschaft* y la comunidad local, que además reviste un carácter supraclasista (los protagonistas pertenecen claramente a diversos estratos sociales, desde el hijo del dirigente local del partido nazi hasta el vástago de madre obrera, pasando por el hijo de propietarios rurales). Fue esa generación, en buena parte, la que sostuvo el esfuerzo de guerra hasta la capitulación final y la que nutrió en buena medida las filas de la Wehrmacht en sus años postreros. Esos chicos defendían la suerte de modelo de relaciones sociales pseudoigualitarias que se puede apreciar en el microcosmos de convivencia cotidiana entre los vecinos del pueblo de los protagonistas que se refleja en *El Puente*. Un modelo en el que imperaba un cierto bienestar, el laicismo, en el que las diferencias sociales no parecen

¹⁵ Cf. el polémico libro de Götz Aly, *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005.

¹⁶ Vid. en este aspecto los trabajos de Stephen Fritz, *Frontsoldaten. The German Soldier in World War II*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1995, y *Endkampf. Soldiers, Civilians, and the Death of the Third Reich*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2004. Igualmente, Klaus Latzel, *Deutsche Soldaten - nationalsozialistischer Krieg? Kriegserlebnis - Kriegserfahrung 1939-1945*, Paderborn: Schöningh, 2000 [1998].

relevantes para los jóvenes que acuden a un mismo centro de enseñanza secundaria estatal y pasan su tiempo y sus juegos soñando con ser soldados, y en el que las relaciones entre los sexos gozan de considerable libertad.

b) El carácter peculiar de la estructura organizativa y de las relaciones jerárquicas del ejército alemán, de la Wehrmacht, que también explicaría la larga resistencia del ejército alemán en una guerra que, estructuralmente, el III Reich no podía ganar. Ello es evidente en la película en dos aspectos.

Primero, el rol cohesionador y articulador de la solidaridad y camaradería que proporcionaban los *grupos primarios*. Es decir, el hecho, bien reflejado en *El Puente*, de que varios jóvenes procedentes de un mismo pueblo, socializados en un mismo ambiente y amigos de juegos y correrías compartiesen el mismo pelotón y la misma compañía en una unidad del ejército. Esa solidaridad de grupo se trasladaba al pelotón y a la compañía, y creaba una densa red de complicidades que aumentaba la capacidad de combate y sufrimiento, la camaradería y la moral de lucha, y mantenía alta la moral aún en las situaciones más difíciles.¹⁷ No deja de ser, sin embargo, un objeto de reciente debate en la historia social de Alemania y del ejército alemán durante la II Guerra Mundial, por cuanto la destrucción de esos grupos primarios fue un hecho tras las primeras semanas y meses de guerra en el frente del Este. Pero esa estructuración hacía perfectamente posible y hasta creíble que un pelotón estuviese compuesto por amigos de la infancia

¹⁷ Sobre la fortaleza de los «grupos primarios» en la Wehrmacht como razón de la extraordinaria resistencia y fidelidad del ejército alemán hasta la capitulación final, vid. Edward A. Shils y Morris Janowitz, «Cohesion and Disintegration in the Wehrmacht in World War II», *Public Opinion Quarterly*, 12 (1948), pp. 280-315. Una crítica consistente en Omer Bartov, *Hitler's Army, Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich*, Nueva York/ Oxford: Oxford UP, 1991, pp. 29-58.

precedentes de un mismo pueblo. Que, simbólicamente, se ven defendiendo ese mismo pueblo en un esfuerzo absurdo. Una perfecta metáfora de lo que fue el esfuerzo de guerra alemán, tal y como se contemplaba en 1959.

Segundo, la particular combinación de disciplina y paternalismo observable en las relaciones jerárquicas existentes dentro de la Wehrmacht. La feroz disciplina es evidente en la escena en la que los policías militares o *Feldgendarmen* acaban por matar al sargento que se dirigía al pueblo en busca de café para los jóvenes soldados de su pelotón, confundiéndolo con un desertor. El miedo a los *Kettenhunde* (perros con cadena, alusivo al collar que los policías militares de la Wehrmacht lucían como distintivo) era en efecto un importante factor disuasorio de todo conato de desertión en la Wehrmacht. Hasta la víspera de la capitulación final fueron frecuentes los ahorcamientos y ejecuciones sumarias de desertores o presuntos desertores —bastaba no tener los papeles en regla o no dar una explicación convincente para ser tenido por tal—, incluso en el Berlín sitiado por el Ejército Rojo. Pero en la tradición del ejército alemán, continuada por la Wehrmacht, el oficial también debía ejercer como una suerte de *padre* de sus soldados, contribuyendo así a la cohesión de los «grupos primarios» de que se constituía la Wehrmacht y a su conversión en una suerte de familias jerárquicamente organizadas, en las que imperaba, eso sí, una rígida disciplina.¹⁸ El paternalismo está presente en la película en la actitud de los oficiales y particularmente del suboficial que queda al cargo del pelotón que defiende el puente. No era infrecuente, de hecho, que los oficiales se dirigiesen hacia sus hombres como *Kinder* (niños o hijos). Y que los suboficiales de la Wehrmacht se convirtiesen en el auténtico pilar de la preservación y cohesión de la moral de las tropas de

¹⁸ Vid. Bartov, *Hitler's Army*, pp. 30-31 y 59-105.

infantería. Un excombatiente alemán que viese el film en 1959 concluiría sin duda al final que, de no haber muerto el sargento que comandaba el pelotón de adolescentes, ninguno de ellos habría caído.

II

Los factores aludidos brevemente en este texto —retrato generacional, combinación de realismo, o cuando menos de verosimilitud, y ocultación de aspectos tabú en el argumento, imbricación entre el destino trágico y supraindividual y la inocencia de unos chicos condenados por ese destino a la muerte— contribuyeron sin duda a hacer de *El Puente* una película clave en la construcción de la difícil memoria de la Alemania de posguerra. Pese a los más de cuarenta y cinco años transcurridos desde su estreno, sus posibles lecturas siguen despertando inquietudes y sentimientos encontrados entre el público. ¿Una película antibelicista, en un momento en el que se debatía en la esfera pública el rearme alemán por primera vez desde 1945? ¿Una memoria dulcificada y políticamente correcta, respetuosa aún de varios de los tabús imperantes en la memoria colectiva de los alemanes de posguerra? ¿Una justificación del pasado de toda una generación, la de los *Flakhelfer*, que hubieron de ser reeducados en los valores democráticos, del pluralismo y la culpa colectiva, apenas superada su adolescencia? Sin duda, se trata de una película que admite múltiples lecturas, algo que tal vez explique, más allá de sus innegables cualidades estéticas, su éxito. Buena señal de que nos hallamos ante un clásico poco menos que irreplicable de la convulsa historia reciente de Alemania. Pues fue la primera interrogación en voz alta sobre las razones intrínsecas y endógenas, si se quiere, que habían llevado a Alemania al desastre

final; aún cuando ese retrato no osase traspasar muchos de los tabús y marcos explicativos heredados acerca del pasado reciente de Alemania. Tabús que habrían de persistir varias décadas en la historiografía. Y que coleean entre buena parte de la opinión pública de la Alemania reunificada.

HERMANOS DE SANGRE (BAND OF BROTHERS, 2001):
DE HÉROES Y SOLDADOS

Alejandro Pardo

Universidad de Navarra

Como algunos críticos han afirmado, uno de los aspectos más curiosos y complejos de la historia del cine americano a lo largo de los últimos sesenta años ha sido la fascinación de Hollywood por la guerra, y particularmente por la Segunda Guerra Mundial. No en vano sigue considerándose el episodio más heroico de la historia de Estados Unidos durante el pasado siglo. El género bélico anclado en esta época ha continuado «revisitándose» en décadas posteriores y se ha convertido en la piedra de toque para afrontar el retrato fílmico de otras guerras menos heroicas como Corea, Vietnam o Irak¹. Thomas Schatz, por ejemplo, señala que las películas sobre la Segunda Guerra Mundial «han servido de modelo para todas las siguientes variaciones del cine bélico en términos de diseño narra-

¹ Cfr., por ejemplo, BASINGER, Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, Nueva York, 1986; DOHERTY, Thomas, *Projections of War. Hollywood, American Culture and Second World War*, Columbia University Press, Nueva York, 1993; MCADAMS, Frank, *The American War Film: History and Hollywood*, Londres, 2002; FAGELSON, William Friedman, «Fighting Films: The Everyday Tactics of World War II Soldiers», *Cinema Journal*, v. 40, n. 3, primavera 2001.

tivo, enfoque sobre la iniciación masculina, el conflicto armado, el sacrificio generoso, la camaradería de la unidad de combate y las patologías del soldado (...). Así, el cine sobre la Segunda Guerra Mundial se ha convertido en un estándar moral y temático con el que se han medido el resto de películas sobre guerras, sin conseguir superarlo»².

Tras estallido del conflicto de Vietnam, los intereses cinematográficos se volvieron hacia ese nuevo tipo de guerra desconocida para el pueblo americano. Los efectos catárticos que tuvo en el país, obligaron a un cambio en el tratamiento que hasta entonces había tenido la guerra en Hollywood. Así, la mirada heroica y patriota dio paso a una mirada crítica y avergonzada. Ni siquiera la «aséptica» Guerra del Golfo consiguió devolver al género el sentimiento de orgullo patrio que siempre había tenido³.

En este contexto, y con el precedente de *La lista de Schindler* (*The Schindler's List*, S. Spielberg, 1993), a finales de los años 90 surgió un renovado interés por la Segunda Guerra Mundial, marcado sin lugar a dudas por el éxito de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, S. Spielberg, 1998) y *La delgada línea roja* (*The Red Thin Line*, T. Malick, 1998). A partir de entonces, otros muchos proyectos cinematográficos —tanto en Estados Unidos como en Europa— han seguido esta misma estela. Baste citar, por ejemplo, *U-571* (J. Mostow, 2000), *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the Gates*, J. J. Annaud, 2001), *Pearl Harbor* (M. Bay, 2001), *Enigma* (M. Apted, 2001), *Windtalkers* (J. Woo, 2002), *El pianista* (*The Pianist*, R. Polanski, 2002), *El hundimiento* (*Der Untergang*, O. Hirschbiegel, 2004) o la

² SCHATZ, Thomas, «Old War/New War: *Band of Brothers* and the revival of the WWII War Film», *Film and History*, v. 32, n. 1, p. 75. Tanto esta cita como todas las citas provenientes de bibliografía en inglés han sido traducidas por el autor.

³ MCADAMS, Frank, *The American War Film*, cit., pp. 193-194; 252-253.

inminente *The Flags of Our Fathers* (C. Eastwood, 2006), sobre la toma de Iwo Jima.

Tras la estela de *Salvar al soldado Ryan*

De entre todos estos filmes, *Salvar al Soldado Ryan* ocupa un lugar preeminente. La película de Steven Spielberg, protagonizada por Tom Hanks, se convirtió en un referente para el público y la crítica (5 Oscars®, de un total de 11 nominaciones, y una de las diez películas más taquilleras del año). Como fruto del éxito de esta película, Tom Hanks y Steven Spielberg decidieron prolongar su homenaje a tantos soldados americanos que dejaron su vida en Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos querían adaptar alguno de los libros de Stephen E. Ambrose, historiador norteamericano especializado en este conflicto bélico, que ya les había servido de fuente de inspiración en la anterior película (gracias a sus obras *D-Day* y *Pegasus Bridge*, sobre el desembarco de Normandía)⁴. Sus otras dos obras más conocidas eran *Citizen Soldiers* y *Band of Brothers*. Al final, decidieron unir esfuerzos a favor de esta última, centrada en la Compañía Easy, una unidad de élite de los paracaidistas del ejército americano que fue lanzada sobre el norte de Francia y continuó luchando desde allí, palmo a palmo, por la liberación de Europa, hasta adentrarse en Alemania⁵. Para Ambrose, el reconocimiento hacia Spielberg y Hanks es elocuente: «Tom y Steven, como muchos otros, están fascinados por

⁴ De hecho, el sucedido real sobre el que se basa *Salvar al soldado Ryan* aparece recogido en el libro *Band of Brothers*. El soldado que fue localizado y enviado a casa se llamaba en realidad Fritz Niland (cfr. AMBROSE, Stephen, *Band of Brothers*, Simon & Schuster, Nueva York, 2001 [1.ª ed. 1992], pp. 102-193).

⁵ AMBROSE, Stephen, *Band of Brothers*, cit.

la Segunda Guerra Mundial. Son conscientes de lo mucho que debemos a quienes combatieron en ella y han dedicado buena parte de sus carreras a honrar a los veteranos. Esto es lo que cuenta»⁶.

El proyecto finalmente adquirió una forma un tanto atípica: una miniserie de televisión de formato cinematográfico, producida por la HBO. Hanks había colaborado anteriormente con esta cadena en la miniserie *De la tierra a la luna* (1998), realizada a partir del éxito de *Apolo XIII* (Ron Howard, 1995), en la que el propio Hanks había actuado como productor ejecutivo. «Guardaba un grato recuerdo de mi anterior experiencia con HBO —confiesa el actor—. Habíamos hecho una serie similar. Entendían el tipo de autenticidad que buscábamos y estaban dispuestos a saltarse todas las reglas que hiciera falta para permitirnos hacer la serie como pensábamos que había que hacerla»⁷. Y así fue, porque *Hermanos de sangre* adoptó un formato poco convencional en el caso de la producción televisiva: diez episodios de entre 50 y 70 minutos de duración. La producción ejecutiva de la miniserie corrió a cargo de Tom Hanks (a través de su productora Playtone) y Steven Spielberg (Dreamworks). A ellos se unieron Tony To, un joven cineasta vietnamita formado a la sombra de Spielberg, Gary Goetzman y el propio Stephen Ambrose. «The driving creative force», como ellos se llamaron, estaba constituida⁸.

A partir de entonces la ingente maquinaria de producción se puso en marcha. El rodaje se extendió a lo largo

⁶ *Ibíd.*, p. 14.

⁷ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Executive Producers Tom Hanks And Steven Spielberg, Along With Co-Executive Producer Tony To, Are The Driving Creative Force Behind *Band Of Brothers*», en http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup2.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

⁸ *Cfr. ibíd.*

de 3 años y el presupuesto final ascendió a 120 millones de dólares (de los que 17 millones correspondieron a construcción de decorados). Como nota curiosa, toda la filmación tuvo lugar en Inglaterra (salvo algunas escenas en Suiza, recreando Austria) y contó con un equipo casi enteramente británico⁹.

Recuperar la historia

Para Ambrose, el resurgir del interés por la Segunda Guerra Mundial se debe a dos factores: por un lado, el cambio de actitud de los propios veteranos; y, en segundo término, el despertar de una nueva conciencia americana, deseosa de rendir tributo a sus héroes anónimos. Con referencia al primer aspecto, señala Ambrose: «Muchos excombatientes se han dado cuenta de que no les queda mucho tiempo en esta tierra y, por vez primera, han comenzado a hablar sobre sus experiencias. Cuando eran jóvenes soldados recién llegados del frente, no querían ni pensar en el infierno que habían vivido. Ahora, advierten que sus nietos están verdaderamente interesados en conocer esas historias, y si ellos no las cuentan, se irán con ellos a la tumba»¹⁰.

Al mismo tiempo, Ambrose piensa que ha renacido en el país el interés por su propia historia. «La gente joven —explica— no quiere oír hablar de los años 60 y 70 porque todo se reduce al movimiento por los derechos civiles, los derechos de la mujer, Vietnam... Ahora, 25 años más

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Historian Stephen E. Ambrose, Author Of *Band Of Brothers*, Discusses The Story Of Easy Company», en http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup3.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

tarde, estos temas ya no son los principales. Los jóvenes se dan cuenta de que está viviendo en el país más libre y rico que nunca han conocido, y eso se lo deben a alguien. ¿De dónde ha venido esa riqueza y esa libertad? Esta pregunta supone un giro de 180 grados en la actitud con que últimamente se ha mirado la historia de este país. Y la Segunda Guerra Mundial es el mayor acontecimiento del siglo que acabamos de concluir, y la respuesta a algunas de estas cuestiones»¹¹.

De ahí surgió el interés de Ambrose de investigar de nuevo ese período histórico. Así descubrió que en 1942 el ejército americano había reunido un regimiento de voluntarios paracaidistas, destinado a saltar tras las líneas enemigas. Entre ellos se encontraba un grupo de hombres que pronto se vieron combatiendo en primera línea del frente europeo. Fueron soltados en paracaídas sobre Normandía el «Día D», lucharon por la liberación de Holanda, resistieron en la Batalla de las Ardenas, liberaron el campo de concentración de Dachau y conquistaron el Nido del Águila de Hitler. Fue una de las unidades con mayor número de bajas de toda la guerra. Se trataba de la Compañía Easy, 506 Regimiento de Infantería Paracaidista, 101.^a División Aerotransportada.

Tanto impresionó a Ambrose la gesta de aquella tropa que decidió recoger sus hazañas en un libro. A ello dedicó más de un año, entrevistando a tantos veteranos de esa compañía como pudo encontrar y recopilando cartas y diarios. Cuando le preguntan por qué eligió precisamente este cuerpo de voluntarios, responde: «Por el alcance de lo que hicieron y de lo que representan. Las aventuras de este grupo de hombres nos lleva de América a Europa, atravesando los puntos más calientes del escenario europeo de la guerra»¹². Gracias a un estilo personal, Ambrose consiguió

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

un retrato profundamente humano de aquellos soldados, jóvenes de lo más común sometidos a una situación límite: sus miedos, sus preocupaciones, su valor y, por encima de todo, los enormes lazos de amistad que los unieron en la adversidad. En otras palabras, se trataba de una magnífica materia prima para narrar en tonos épicos y conmovedores el heroísmo de tantos combatientes durante el segundo conflicto bélico mundial. Y así lo entendieron Spielberg y Hanks. «Lo que más les gusto de mi libro fue su amplio ámbito de acción que abarcaba casi toda la campaña en el norte de Europa —recuerda el autor—; pero más aún, el hecho de centrarse en una compañía ligera de infantería, en la personalidad y acciones de esos hombres (...). Lo que buscaban era la experiencia del soldado individual, del marinero, del aviador. Querían saber qué hicieron, y cómo fueron capaces de hacerlo»¹³.

Además de un pormenorizado relato de los avances americanos por el noroeste de Europa, tanto el libro de Ambrose como la miniserie se esfuerzan por recoger la cara más humana de aquellos dramáticos y épicos acontecimientos. Para entender con mayor profundidad esta dimensión, conviene esbozar el retrato generacional de aquellos hombres que formaron la Compañía Easy

«We stand alone together»

Junto al campamento de Toccoa (Georgia, Estados Unidos) donde los hombres de la Compañía Easy recibieron instrucción militar se hallaba un monte de cierta altitud. Diariamente lo subían a paso ligero, con el equipo y el armamento a cuestas. Era un proceso de selección permanente y despiadado: quien no fuera capaz de hacerlo,

¹³ AMBROSE, Stephen, *Band of Brothers*, cit., p. 14.

era devuelto a casa. Aquellos jóvenes reclutas se aliaron desde el primer día para no dejar a nadie en el camino. Así, aquella cima se convirtió para ellos en un símbolo de fuerza y unión. Precisamente el nombre de esa montaña —«Currahee» (que da título al primer episodio)— expresaba en lengua indígena esta idea: «we stand alone together» («juntos, nos valemos solos»). Este fue el lema de la Compañía Easy a lo largo de la guerra, y gracias a él llegaron a convertirse verdaderamente en «hermanos de sangre»¹⁴.

En este *leit-motif* reside el mayor atractivo de la serie. Más allá de la espectacular puesta en escena, del realismo de las imágenes o de la emotiva banda sonora, *Band of Brothers* resulta una historia conmovedora por el retrato del valor y del heroísmo de unos hombres corrientes. Por eso, al comienzo de cada capítulo se intercalan breves testimonios de excombatientes, que aportan una nota de veracidad. Sólo al final descubriremos que esos rostros anónimos corresponden a los auténticos protagonistas de aquellos acontecimientos, los veteranos de la Compañía Easy. Ellos son, entre otros Richard (Dick) Winters, Lewis Nixon, C. Carwood Lipton, Bill Guarnere, Donald Malarkey, Lynn «Buck» Compton, Denver «Bull» Randleman, George Luz, Frank Perconte, Joseph Toye, Edward «Babe» Heffron, Darrell ‘Shifty’ Powers, Ronald Speirs o Robert «Popeye» Wynn.

¿A qué se debe la singularidad de esta compañía? «No eran mejores que otras unidades de paracaidistas, o de los

¹⁴ El título de la serie proviene de la obra *Enrique V*, de Shakespeare. Más concretamente, la expresión «band of brothers» aparece en la arenga previa a la batalla de Agincourt, el día de S. Crispín. En ese pasaje, Enrique V proclama: «Desde este día, y hasta el fin del mundo, los presentes seremos recordados. Nosotros, los afortunados; nosotros los que somos un grupo de hermanos. Porque aquél que derrame hoy la sangre conmigo, será mi hermano».

rangers, o de los *marines* —explica Stephen Ambrose—. Eran una de las muchas unidades de élite durante la guerra. Pero lo que les hizo convertirse en algo especial, fue la calidad humana de sus mandos y la estrecha unión que había entre ellos. No todas las compañías de élite tuvieron la suerte de contar con tales oficiales entre sus mandos, y esa es la diferencia»¹⁵. En efecto, aquellos hombres parecían hechos de una raza especial. Eran jóvenes procedentes de los más remotos rincones de la América rural. Se habían alistado como voluntarios, movidos por el ideal patriótico y el sentido del deber. Y sobre todo pertenecían a una generación templada en la adversidad —los años difíciles de la Depresión—, gracias a la cual desarrollaron un arraigado instinto de supervivencia, un extraordinario espíritu de sacrificio y un envidiable carácter combativo. Después de duros meses de entrenamiento y de las primeras experiencias en la batalla, aquellos hombres forjaron una auténtica hermandad basada en el más básico sentido de supervivencia¹⁶. Como afirma Ambrose en su libro, «dentro de la Compañía Easy hicieron los mejores amigos que nunca habían tenido, o que nunca tendrían. Estaban preparados para morir el uno por el otro; y lo que es más importante, estaban preparados para matar el uno por el otro»¹⁷.

El temple de aquellos hombres queda recogido en la siguiente anécdota que relata Richard Winters, y que aparece retratado en el segundo capítulo de la serie: «El “Día D”, uno de mis hombres cayó herido tras las líneas enemigas. Cuando fuimos a evacuarlo, no gritó “¡Socorro,

¹⁵ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Historian Stephen E. Ambrose, Author Of *Band Of Brothers*, Discusses The Story Of Easy Company», en http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup3.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

¹⁶ SCHATZ, Thomas, «Old War/New War...», cit., p. 75.

¹⁷ AMBROSE, Stephen, *Band of Brothers*, cit., p. 62.

me han herido!”... No. Todo lo que dijo fue: “Lo siento, mi teniente. La he fastidiado”. Es conmovedor pensar que alguien está tan entregado a la compañía y a sus compañeros que se disculpa porque le han herido. Así eran todos: estaban hechos de la misma pasta. Guardo hacia ellos un respeto y una admiración que no alcanzo a expresar con palabras. Todos y cada uno demostraron que eran capaces de cumplir con la misión que tenían encomendada»¹⁸.

Un respeto y una admiración que son correspondidos, porque los hombres de la Easy, aun hoy día, se deshacen en elogios hacia su superior. Uno de ellos comenta: «Un buen jefe debe comprender a sus subordinados, conocer sus necesidades, sus deseos, su forma de pensar. Y él era así»¹⁹. Otro señala: «Parecía tomar siempre las decisiones acertadas, sobre la marcha. Era un soldado como Dios manda. A algunos de aquellos oficiales no les habría seguido ni borracho, pero él era uno de los mejores»²⁰. Y un tercero añade: «Dio siempre la cara. Nunca se pensó dos veces lo de avanzar el primero, ni se le ocurrió nunca mandar a otro en su lugar. No sé cómo pudo sobrevivir, pero lo hizo»²¹.

Al igual que ocurre en el libro de Ambrose, la serie se afana en profundizar en el retrato psicológico de los personajes. Aquellos reclutas voluntarios, llenos de juventud, idealismo y un sano sentimiento patriótico, experimentaron pronto los horrores de la guerra: el alto precio de Normandía, el calvario de Las Ardenas, la espeluznante visión del campo de concentración de Dachau... Todo

¹⁸ Entrevista a Richard Winters, documental *Los soldados de la guerra* (*'We Stand Alone Together': The Men of Easy Company*), producido por la HBO, 2001, e incluido en el DVD de extras de la serie.

¹⁹ Entrevista a Donald Malarkey al comienzo del episodio 5, «La encrucijada».

²⁰ Entrevista a Floy 'Tab' Talbert, *ibíd.*

²¹ Entrevista a Robert 'Popeye' Wynn, *ibíd.*

ello no dejó incólumes sus almas y su espíritu, pese al extraordinario sentimiento de hermandad que existía entre ellos. En la guerra el ser humano es capaz de lo mejor y de lo peor. En concreto, como si fuera una trágica ironía del destino, llama la atención que varios de aquellos hombres que habían soportado lo insoportable, y habían sobrevivido milagrosamente a varios infiernos, fueran incapaces de reinsertarse luego en la vida familiar y social, y tuvieran un trágico fin. La serie así lo confirma, y para Stephen Ambrose es un síntoma de honradez: «Me alegra especialmente que hayan respetado la verdad, incluso cuando esa verdad no era favorable a los americanos, porque así ocurrió en algunos momentos de la guerra»²².

Ficción histórica

El trabajo de adaptación del libro de Ambrose realizado por los guionistas resulta, cuanto menos, sobresaliente. Al perseguir el máximo rigor histórico, la serie no sólo recoge los acontecimientos menudos y relevantes con fidelidad —aunque se permita algunas licencias dramáticas—, sino que logra transmitir también el lado más humano de la guerra a través de los ojos de un grupo de combatientes. La elaboración de los guiones fue cuidadosamente supervisada por Spielberg y Hanks, que buscaron en todo momento el visto bueno de Ambrose. «Me impresionó el empeño que ponían para ser rigurosos —recuerda el historiador—. Me enviaban los guiones de cada episodio y atendían a mis comentarios, aunque no soy ni mucho menos un guionista (...). También enviaron los guiones a los protagonistas rea-

²² HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Historian Stephen E. Ambrose, Author Of *Band Of Brothers*, Discusses...», cit.

les de la historia, los hombres de la Compañía Easy, y les entrevistaron para obtener más información de ellos»²³.

Finalmente, consiguieron reducir a diez episodios los dieciocho capítulos del libro, manteniendo en muchos casos los mismos títulos:

- 1) *Currahee* (1 h. 10 mins.) Dirección: P.A. Anderson; Guión: E. Jendresen y T. Hanks: Campamento militar de Toccoa (Georgia, Estados Unidos), 1942. Un grupo de jóvenes reclutas voluntarios es adiestrado para convertirse en un cuerpo de élite de paracaidistas: la Compañía Easy. Allí surge la rivalidad entre el teniente Sobel, responsable del entrenamiento, y el teniente Winters, a quien la tropa admira. Finalizada la instrucción, la compañía es trasladada a Inglaterra, para participar en la reconquista de Europa.
- 2) *El «Día D»* (45 mins.) Dirección: R. Loncraine; Guión: J. Orloff: En la madrugada del 6 de junio, bajo un cerrado fuego antiaéreo, la Compañía Easy es lanzada en paracaídas sobre Normandía para apoyar el desembarco. Ninguno de los hombres aterriza en el sitio planeado y muchos pierden armas y provisiones durante el salto. Winters, al frente de la Compañía Easy, debe reagrupar a sus hombres y desarticular un puesto de artillería alemán en Brecourt Manor. La misión es un éxito y Winters es ascendido. Sin embargo, la victoria es agri dulce, porque ha perdido a uno de sus mejores hombres.
- 3) *Carentan* (59 mins.) Dirección: M. Salomon; Guión: E.M. Frye: Reagrupados de nuevo, la Compañía Easy conquista la ciudad de Carentan,

²³ *Ibíd.*, p. 13.

casa por casa. Las bajas son importantes. Los hombres comienzan a dar muestras de cansancio y son enviados de vuelta a Inglaterra por unas semanas. Son días de relajamiento y diversión, pero pronto serán movilizados de nuevo.

- 4) *Reemplazos* (55 mins.) Dirección: D. Nutter; Guión: G. Yost y B. McKenna: Septiembre de 1944. La mermada Compañía Easy recibe soldados de reemplazo. Surgen susceptibilidades entre los veteranos y los novatos, que los mandos tratan de apaciguar. Poco después son lanzados sobre Holanda, también bajo ocupación alemana. Esta operación, bautizada como «Market-Garden», buscaba abrir un pasillo hasta Alemania, para intentar acabar la guerra antes de Navidad. Todo parece ir sobre ruedas. En Eindhoven son recibidos como héroes, pero poco después las fuerzas alemanas les obligan a replegarse. La operación fracasa.
- 5) *La encrucijada* (53 mins.) Dirección: T. Hanks; Guión: E. Jendresen: Tras el varapalo de «Market Garden», la Compañía Easy necesita una inyección de moral. Esta vez tendrán que anular una posición alemana cerca de Arnhem (Holanda). Con el teniente Winters a la cabeza, la Compañía Easy consigue una victoria aplastante y Winters es ascendido a Comandante. Sin embargo, el nuevo puesto lo relega a asuntos burocráticos y un nuevo teniente es asignado a la Compañía Easy. Tras un fin de semana de descanso en París, llegan noticias de que los alemanes se agrupan en torno a Las Ardenas, tratando de romper las líneas aliadas. La Compañía Easy es rápidamente enviada allí, sin apenas armamento ni preparada para aguantar el duro invierno que se avecina.

- 6) *Bastogne* (1 h.) Dirección: D. Leland; Guión: B. McKenna: En lo más crudo del invierno, la Compañía Easy se esfuerza por mantener la posición en el bosque cercano a Bastogne (Bélgica). Apenas tienen munición, alimentos y ropa de abrigo. Allí pasan la Navidad de 1944, mientras sufren un continuo asedio de los cañones alemanes y la dura inclemencia del tiempo.
- 7) *El punto límite* (1 h. 9 mins.) Dirección: D. Frankel; Guión: G. Yost: Los hombres de la Compañía Easy están al borde de la extenuación. Las bajas por fuego enemigo son cuantiosas y la moral decae. No faltan quienes caen en una profunda depresión. Para colmo de males, al frente de la Compañía está el teniente Dikes, un nuevo oficial pusilánime e incompetente. Winters no puede hacer nada y es el sargento Lipton quien mantendrá la moral alta, preocupándose de sus hombres. En un momento dado, llegan órdenes de tomar la pequeña aldea de Foy. El primer intento, liderado por Dikes es un fracaso. Winters decide relevarlo en pleno combate y pone al teniente Speirs al frente de la Easy. Gracias a la valentía de Speirs y Lipton, la tropa consigue tomar Foy, pero el precio será muy elevado. Tras la dura experiencia de Bastogne, los hombres de la Easy ya no serán los mismos.
- 8) *La patrulla* (55 mins.) Dirección: T. To; Guión: E. Bork y B. McKenna: La guerra está ya en su recta final. Compañía Easy llega a la ciudad alsaciana de Haguenau, junto a la frontera alemana. Allí reciben la orden de mandar una patrulla de noche para hacer prisioneros alemanes. Los efectivos de la compañía están bajo mínimos, y cualquier baja supondría un duro golpe. El sargento Malarkey

recibe el encargado de llevar adelante la misión, trayendo de vuelta, sanos y salvos, a todos los hombres. Por muy eficazmente que haya planeado la operación, no puede evitar que uno de sus hombres caiga herido y muera poco después.

- 9) *Por qué combatimos* (55 mins.) Dirección: D. Frankel; Guión: J. Orloff: Finalmente, la Compañía Easy llega a Alemania, donde, contra todo pronóstico, encuentran poca resistencia. Incluso tienen oportunidad de descansar por primera vez en muchos meses. Cerca de Talham encuentran por casualidad el campo de concentración de Dachau, abandonado por los nazis en su retirada. Por primera vez, los aliados ven el holocausto con sus propios ojos. Todavía quedan muchos supervivientes del exterminio, escuálidos y enfermos. Los hombres de la Easy ayudan a evacuarlo y a recibir a las tropas alemanas que se van rindiendo. La noticia de la muerte de Hitler se extiende por doquier.
- 10) *Puntos* (59 mins.) Dirección: M. Salomon; Guión: E. Jendresen y E. Bork: Ya en pleno corazón de las montañas bávaras, la Compañía Easy se dirige a Berchtgarden, donde se encuentra el Nido del Águila, el bastión de Hitler en las montañas. La guerra parece terminada en Europa y llegan noticias de próximas movilizaciones hacia el Pacífico. Los hombres de la Easy son ya veteranos de guerra y muchos están cerca de conseguir los «puntos» necesarios para volver a casa. Winters es uno de ellos, pero pide su traslado al Pacífico. Sin embargo, la rendición de Japón pone fin a la guerra. Los supervivientes de la Easy, convertidos muy a su pesar en héroes de guerra, se disponen a recomenzar sus vidas como civiles. Sin embargo,

la experiencia de la guerra no ha dejado incólumes sus almas. Y para algunos, la reinsertión será algo imposible.

Un gran acierto narrativo de esta miniserie es el relato personalizado de los acontecimientos, es decir, la narración de los distintos episodios a través de los ojos de algunos de sus protagonistas (en algunos casos con la inclusión de voz en «off»). Así por ejemplo, los capítulos dos («El Día D») y cinco («La encrucijada») tienen a Winters (Damian Lewis) como protagonista. El ataque a Carentan (tercer episodio) está narrado bajo la óptica del soldado Albert Blithe (Marc Warren) que sufre un *shock* de pánico y pierde el habla. La campaña de Market Garden (capítulo 4) adopta la óptica de algunos reclutas que se incorporan como reemplazos a la Compañía Easy. Los dos episodios dedicados a Bastogne (el sexto y el séptimo) se centran respectivamente en dos narradores: el sanitario Eugene Roe (Shane Taylor) y el sargento Lipton (Donnie Wahlberg). El octavo capítulo, «La patrulla», se centra en el sargento Malarkey (Scott Grimes). Gracias a estos testimonios «en primera persona» —y al estilo de realismo documental de la serie— el espectador es capaz de vivir aquellas dramáticas y épicas experiencias desde dentro, como un personaje más.

Junto a ello, debe mencionarse la inusual mezcla de realidad y ficción que presenta esta miniserie. En concreto, como se ha comentado ya, el hecho de incluir al inicio de cada capítulo varios fragmentos de entrevistas con los veteranos de la Compañía Easy —rememorando sucesos relacionadas con los acontecimientos específicos del episodio en cuestión— actúa en la conciencia del espectador como un singular reclamo de verosimilitud, y debe reconocerse su eficacia a la hora de lograr su objetivo. Así lo pone de manifiesto Thomas Schatz: «El efecto de esta he-

rramienta narrativa resulta bastante impresionante. Logra personalizar la narración e inyectar un sentido de realismo documental, a la vez que va señalando eficazmente los hitos dramáticos y el subtexto temático del episodio en cuestión. Según la serie avanza, nos vamos familiarizando tanto con los veteranos como con los personajes dramatizados, y de una manera extraña unos y otros, las caras veteranas y jóvenes de la Compañía Easy, se funden gradualmente. Sólo por esto *Hermanos de sangre* es una serie digna de verse. Consigue aunar con éxito el complejo juego de tiempo y recuerdo, amor y pérdida, culpa y rechazo —el mismo efecto que Spielberg había intentado lograr sin éxito al incluir la escena del cementerio al principio y al final de *Salvar al soldado Ryan*»²⁴.

Especialmente emotivo resulta el último capítulo, donde las intervenciones de los veteranos aparecen al final y no al principio, justo cuando acabamos de conocer de mano de Winters lo que sucedió con cada uno de aquellos hombres a su regreso a América. Por primera vez vemos los nombres de esos rostros ancianos que nos han acompañado a lo largo de los capítulos precedentes, y el espectador se emociona al comprobar que son los mismos protagonistas de la serie.

Finalmente, otro recurso que refuerza la conciencia de estar viendo un fragmento de la historia es la inclusión al final de cada capítulo un breve texto con datos históricos sobre el desarrollo de la campaña aliada o el número de bajas en aquella acción concreta. También se incluyen otras referencias sobre la ejemplaridad militar de la Compañía Easy²⁵.

²⁴ SCHATZ, Thomas, «Old War/New War...», cit., p. 76.

²⁵ Al final del capítulo segundo, por ejemplo, tras enumerar las condecoraciones que obtuvieron los hombres de la Compañía Easy que realizan tal acción, el texto prosigue: «La toma de la batería alemana por parte de la

Hiperrealismo cinematográfico

Desde un punto de vista formal, *Hermanos de sangre* sigue fielmente los cánones estéticos de *Salvar al soldado Ryan*: un retrato crudamente realista de la guerra, a través de los ojos de un pelotón de soldados y con un cuidado estilo documental. La fotografía desvaída, la profusión de la cámara al hombro, así como la impresionante coreografía de los combates hacen de esta serie un digno émulo de su predecesor²⁶. En este sentido, Spielberg dejó unas pautas muy claras: quería reflejar en todo momento el punto de vista del soldado americano. Algunas reglas de estilo que dejó establecidas fueron, por ejemplo, el mínimo uso de grúas, evitar los planos subjetivos de los alemanes, o no emplear la cámara lenta²⁷. «Steven estableció una pauta tan eficaz en *Salvar al soldado Ryan* —afirma Tony To, uno de los productores ejecutivos— que todos decidimos usar ese mismo lenguaje y estilo visual, creado gracias a la cámara al hombro, las tomas subjetivas, el montaje fraccionado, etc. Ayuda a ofrecer la visión más cruda de la batalla. A partir de estas pautas básicas dejábamos que cada director desarrollara algo nuevo, algo que acabara siendo identificable con la serie»²⁸.

Compañía Easy pasó a los libros de texto como un ejemplo de asalto a una posición fija de artillería y hoy se estudia en la Academia Militar Americana de West Point».

²⁶ HEWITT, Charles, «Big Brothers», *Eye-piece*, v. 22, n. 5, septiembre-octubre 2001, pp. 24-31.

²⁷ OPPENHEIMER, Jean, «Close Combat», *American Cinematographer*, v. 82, n. 9, septiembre, 2001, p. 33.

²⁸ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Executive Producers Tom Hanks And Steven Spielberg, Along With Co-Executive Producer Tony To, Are The Driving Creative Force Behind *Band Of Brothers*», en http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup2.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

De este modo, salvaguardada la unidad de visión creativa, la miniserie pudo estructurarse en torno a un amplio equipo de directores y guionistas, que trabajaron en uno o dos capítulos. Entre los guionistas, abundan los jóvenes talentos como Erik Jendresen, Bruce C. McKenna, John Orloff o Erik Bork, y algún consolidado profesional como Graham Yost (*Speed*, 1994). Y entre los directores, encontramos veteranos como Phil Alden Robinson (*Campo de sueños*, 1989) Richard Loncraine (*Ricardo III*, 2001) o Mikael Salomon (*Hard Rain*, 1998) y otros realizadores curtidos en televisión como David Frankel, David Nutter o David Leland. Incluso dos de los productores ejecutivos, Tom Hanks y Tony To, se pusieron detrás de las cámaras en sendos capítulos.

La factura final poco tiene que envidiar a la película de Spielberg. La fotografía de Remi Adefarasin (nominado a un Oscar® por *Elizabeth*, 1998) y Joel Ransom emula la del maestro Janusz Kaminski en su textura de documental envejecido. El montaje trepidante y fraccionado de Billy Fox, Oral Ottey, Frances Parker y John Richards sigue los cánones de Michael Kahn. Otro tanto cabría afirmar de la cuidada sonorización, a cargo de Paul Conway, Ross Adams y Andy Kennedy. El silbido de las balas cruzando de un lado a otro de la pantalla, las continuas explosiones, el martilleo de las ametralladoras o el sonido sordo de los impactos logran crear una atmósfera envolvente y aterradora.

Todos estos recursos buscan potenciar, ante todo, el «estilo brutalmente realista»²⁹ que puso de moda la película de Spielberg especialmente en las escenas de combate. Es difícil no sobrecogerse en secuencias como el salto en paracaídas sobre Normandía, en medio de un cielo oscuro iluminado intermitentemente por el denso fuego antiaéreo, mientras la cámara actúa como un paracaidista más que

²⁹ OPPENHEIMER, Jean, «Close Combat», cit., p. 33.

salta del avión y queda suspendida en el aire en medio de aquel infierno. O el ataque al puesto de artillería alemán en Brecourt Manor, rodado con el intrépido estilo de un reportero de guerra que acompañara a los soldados cámara en mano. Lo mismo ocurre con el asalto a la pequeña ciudad de Carentan, visualmente deudora de la última secuencia bélica *de Salvar al soldado Ryan*. O, finalmente, los bombardeos sistemáticos en Bastogne y el ataque final a la ciudad de Foy, en medio de los campos nevados.

El fuego era tan intenso en ocasiones —y el peligro parecía tan real— que incluso algunos miembros del equipo olvidaban que estaban haciendo una película. Así lo afirma, David Frankel, director del episodio que recoge el asalto a Foy, recordando el rodaje de una de las escenas: «Estaba corriendo junto a uno de mis operadores de cámara [en el momento de la carga contra los alemanes]. Los disparos de metrallera y los impactos se oían alto, como si fueran reales, y daban miedo (...). En un momento dado, un soldado cayó herido y otro fue a rescatarlo. Se suponía que el operador de cámara debía seguirle a éste, pero en el momento en que el soldado corrió hacia delante, el operador buscó cobijo detrás de otros actores. Su instinto fue “¡Dios mío, me están disparando!”. Ni que decir tiene que tuvimos que cortar. En ese momento sentí lo que debía ser el horror de la batalla»³⁰.

Asimismo, la miniserie transmite con crudeza cómo en la guerra la muerte acecha en todo momento, pero se muestra caprichosa. Al igual que en la escena del desembarco en Omaha Beach Spielberg ironiza macabramente con el hecho de tentar la suerte —aquel joven soldado que recibe un impacto en el casco, se lo quita y lo mira incrédulo como diciendo «de buena me he librado», y al segundo siguiente otra bala le atraviesa la cabeza descubierta—,

³⁰ *Ibíd.*

Hermanos de sangre recoge momentos similares: en el ataque al puesto de artillería alemán, un soldado es abatido por levantar la cabeza más de la cuenta; algo parecido sucede en Carentan, donde varios soldados se agazapan en una esquina y un tiro acaba con la vida del que advierte sobre la posición alemana; o, en fin, el infierno de Bastogne, donde ningún agujero estaba a salvo de los proyectiles.

Este crudo retrato bélico está suavizado por la antológica banda sonora de Michael Kamen (nominado al Oscar® por *Robin Hood, príncipe de ladrones*, 1991; y *Don Juan de Marco*, 1995), que consigue transmitir un sentimiento épico, cargado de nostalgia y emotividad, sin acudir a la percusión habitual de las películas bélicas. Especialmente brillante resulta la música de los créditos iniciales y finales de cada episodio (mezcla coral e instrumental), así como el tema épico que acompaña al despegue de los aviones al final del primer episodio.

Por lo demás, el ritmo de rodaje fue frenético, dadas las condiciones de producción. Como recuerda Richard Loncraine, «Teníamos 25 días para rodar una hora de acción dramática que supuestamente debía tener la calidad de Soldado Ryan. Sólo contábamos con tres semanas de preproducción, tres de rodaje y tres de edición. Eran unas condiciones muy difíciles de asumir»³¹. Sin embargo, todos el equipo detrás de la cámara fue capaz de seguir este plan de trabajo durante 36 meses, el mismo tiempo que estuvo en marcha la Compañía Easy.

De actores a soldados

Uno de los aspectos más cruciales de la serie fue la selección del reparto. Un total de 500 partes habladas

³¹ HEWITT, Charles, «Big Brothers», cit., p. 30.

desfilan a lo largo de los diez capítulos, incluyendo los 50 actores que dan vida a los miembros de la Compañía Easy, y que había que seleccionar cuidadosamente. Lejos de delegar esta tarea, Spielberg, Hanks y To eligieron personalmente a los actores. El criterio principal no fue el parecido físico con los auténticos componentes de la Compañía Easy, sino más bien la identidad de caracteres. Así pues, el equipo creativo se afanó en reunir aquel abanico de personalidades que se transformaron de jóvenes reclutas en héroes de guerra. Nombres de actores desconocidos como Damian Lewis, Donnie Whalberg, Ron Livingston, Matthew Settle, Frank John Hughes, Scott Grimes, Rick Gomez, James Madio, Kirk Acevedo o Neal McDonough se sumaron al reparto. No se trataba de una producción televisiva basada en la presencia de estrellas sino más bien de una miniserie coral, y así se reflejaría en el repartido protagonismo de unos y otros a lo largo de los capítulos³².

Especial relevancia tuvo la elección del actor que había de encarnar a Richard Winters, el oficial más emblemático de la Compañía Easy. «Buscaba un líder que tuviera un aire enigmático —comenta a este respecto Tom Hanks— y que al mismo tiempo fuera la representación exacta de lo que un líder debe ser. Alguien que es difícil de describir, pero que se explica perfectamente por su mera presencia. Damian Lewis poseía sin duda todo aquello. Tan pronto le vimos entrar y sentarse, lo supimos»³³.

Uno de los aspectos que más llaman la atención de la serie es la verosimilitud con que este grupo de jóvenes actores se meten en la piel de sus personajes y transmiten, gesto a gesto, las vivencias de la guerra. Gran parte del mérito se debe al capitán de *marines* retirado Dale Dye,

³² SCHATZ, Thomas, «Old War/New War...», cit., p. 76.

³³ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Executive Producers Tom Hanks And Steven Spielberg...», cit.

asesor militar que ya trabajó para Spielberg en *Salvar al soldado Ryan*. Su objetivo consistía —en sus propias palabras— en «entrenar a estos actores para que lleguen a ser dignos sucesores de los auténticos miembros de la Compañía Easy, y así honrarlos como merecen»³⁴. Junto a esta responsabilidad, Dye ayudó a dirigir las tropas en las escenas de combate e incluso encarna en la serie al Coronel Sink, el oficial de mayor rango al mando del 506º Regimiento de Paracaidistas.

Los actores se sometieron a quince días de intensa instrucción militar, en los que entrenaban durante 16 horas. A las 5 de la mañana tocaban diana y tras hacer la correspondiente tabla de gimnasia, corrían entre 6 y 8 kilómetros. A esto seguía la instrucción militar propiamente dicha, que incluía desde manejo de armas y prácticas de tiro hasta cavar trincheras y nidos de ametralladora. No faltaban tampoco agotadoras marchas con el equipo auestas, maniobras nocturnas, guardias, y noches pasadas al raso con lluvia y barro. La culminación de este adiestramiento fue el «bautismo paracaidista» en la base de la Royal Air Force británica en Brize Norton —escuela de los paracaidistas británicos— donde, tras el debido entrenamiento, cada actor tuvo que realizar un salto desde 40 metros.

Durante el campamento militar, no se permitían el uso de lenguaje contemporáneo, ni giros o modismos actuales. Los actores dejaron de llamarse por su nombre y pasaron a asumir el nombre de sus personajes las 24 horas al día. Incluso los miembros del equipo de producción tenían prohibido dirigirse a ellos si no era con los nombres figurados. Al final de estas dos semanas, recuerda Dye, «los actores

³⁴ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Two-Week Boot Camp Run By Capt. Dale Dye, Usmc (Ret.) Turns Actors Into Soldiers For *Band Of Brothers*», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup4.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

se sentían tan aislados y tan dependientes unos de otros, que no les quedaba más remedio que seguir comportándose como aquellos personajes a los que daban vida»³⁵.

La dureza y exigencia eran parte esencial del adiestramiento militar. «Un actor que no haya caminado nunca un par de kilómetros al menos con unas botas militares será incapaz de representar de modo convincente a un soldado —apunta el capitán Dye—. Es importante experimentar en la propia carne estas sensaciones, porque estos actores ahora son capaces de decir: ‘Sí, sé lo que es la extenuación porque yo mismo la he sufrido; sé lo que es reptar en medio del barro y apestar a sudor, porque he estado así; sé lo que es apuntar a alguien y apretar el gatillo, porque lo he hecho’. Esa era la vida de los soldados que combatieron la Segunda Guerra Mundial; y si nuestros actores reviven aquello de algún modo, ofrecerán un retrato más auténtico»³⁶.

Al final de la jornada, los actores tenían oportunidad de preguntar cualquier duda, por cruda que fuera. «¿Cómo se siente uno cuando le aplican una inyección de morfina?» o «¿Qué tipo de heridas causa la metralla?», e incluso «¿Qué sientes cuando el que tienes al lado cae muerto?». Dye responde con firmeza aludiendo a esta última pregunta: «Es duro decirlo, pero sólo hay una respuesta correcta: sientes una especie de alivio, de alegría, porque esa vez no te ha tocado a ti. Y ese alivio momentáneo es lo que hace que los supervivientes se sientan culpables. Porque han sido sus compañeros, y no ellos, a quienes les ha tocado morder el polvo. Consideraciones como éstas son las que verdaderamente ayudan a los actores a adquirir la psicología propia del combate, y eso es lo que muestran en la pantalla»³⁷.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*

Al final del campamento, los actores habían sufrido una extraordinaria metamorfosis. En palabras de Dye, «habían entendido lo que es tenacidad, reciedumbre, disciplina y empeño en llegar más allá de lo que nunca hubieran imaginado. Adquirieron confianza en sí mismos y comenzaron a darse cuenta de lo que los hombres corrientes son capaces de hacer. Entendieron lo que es vivir unidos, dependiendo unos de otros, y realmente llegaron a ser como hermanos»³⁸.

Recrear el pasado

La historia de la Compañía Easy arranca en Georgia, Estados Unidos, y de allí se traslada a Europa, donde atraviesan distintas poblaciones europeas: Uppotery (Inglaterra), Carentan (Francia), Eindhoven (Holanda), Haguenau (Francia), Berchtesgaden (Alemania), etc. La tarea gigantesca de recrear todas esas localizaciones corrió a cargo del responsable de localizaciones Nick Daubeny, del diseñador de producción Anthony Pratt (nominado al Oscar® por *Esperanza y gloria*, 1987) y del director artístico Kevin Phipps.

Daubeny y Pratt recorrieron Europa de arriba abajo, visitando los lugares donde los hechos históricos tuvieron lugar y otros muchos enclaves que pudieran servir para la ocasión. Inglaterra, Irlanda y la República Checa fueron países candidatos para llevar a cabo tan enorme producción. Finalmente fue el Reino Unido el país que mejores condiciones ofreció, no sólo por contar con excelentes técnicos y profesionales, sino porque el gobierno mejoró las ventajas fiscales para las productoras extranjeras. El apoyo del ejército británico fue el definitivo espaldarazo que inclinó la balanza hacia la opción británica.

³⁸ *Ibíd.*

En lo referente a los exteriores, Daubeny se enfrentó al reto de encontrar todas las localizaciones necesarias para rodar la serie en un radio de 50 kilómetros alrededor de Londres. Su principal logro fue sacar provecho del aeródromo de Hatfield, en Hertfordshire, que ya había servido de escenario de rodaje en *Salvar al soldado Ryan*. Este lugar ofrecía más de 400 hectáreas de espacio abierto, al igual que enormes hangares de aviones vacíos, útiles para construir decorados. A partir de aquí, el talento de Pratt haría el resto.

Y así fue. Para resolver la necesidad de recrear hasta 11 poblaciones distintas, Pratt diseñó un sistema de decorados móviles, con elementos que pudieran ser fácilmente intercambiables y adaptados al caso —puertas, ventanas, detalles ornamentales—. Resulta admirable que en un mismo espacio pudieran recrearse ciudades tan distintas como las arriba mencionadas. Además, muchos de estos decorados volaban por los aires total o parcialmente en las escenas de combates, y debían ser reconstruidos con escaso margen de tiempo para rodar lo correspondiente al siguiente capítulo³⁹.

Recrear un interior en un *set* cubierto puede ser sencillo; recrear un exterior, en cambio, resulta un poco más complicado. Y no digamos si se trata de un bosque espeso, en pleno invierno. Así ocurría con el otro gran escenario de la serie: el bosque de Jacques, a las afueras de Bastogne (Bélgica) en Las Ardenas. Allí tuvo lugar, en el invierno de 1944-45, una de las batallas más numantinas de la guerra en Europa, en la que la Compañía Easy sufrió el asedio de la artillería enemiga y las inclemencias del tiempo, y

³⁹ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «*Band Of Brothers* Production Design And Art Direction Teams Recreate The Look And Feel Of Wartime Europe», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup7.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

quedó diezmada. Rodar aquel infierno, tal y como ocurrió, implicaba hacer saltar en pedazos decenas de árboles. Por esta razón, el equipo de dirección artística tuvo que construir un gigantesco bosque en uno de los hangares del aeródromo de Hatfield. No sólo se cubrió toda una superficie de unos 400 metros cuadrados con casi dos metros de tierra, sino que se plantaron 250 árboles artificiales y otros tantos reales. A esto se unieron toneladas de nieve artificial (mezcla de celulosa y materiales plásticos), que cubrió de una espesa capa toda la superficie y las copas de los árboles. La maestría del equipo de dirección artística es tal, que el resultado roza la perfección. Sólo quien conozca los secretos del rodaje descubrirá la magia queda oculta a los ojos del espectador⁴⁰.

La excelente dirección artística de *Band of Brothers* queda patente también en el resto de elementos que componen la escenografía: el vestuario, los vehículos militares y el armamento.

La responsabilidad del vestuario recayó sobre la diseñadora Anna Sheppard y su ayudante, John Hobbes. Su principal reto fue encontrar el máximo número de uniformes originales de tres ejércitos diferentes (americano, alemán y británico). Siempre se podía acudir a coleccionistas, pero el precio resultaba prohibitivo, así que Hobbes tuvo que buscar piezas auténticas debajo de las piedras y supervisar la fabricación de réplicas. De los 2.000 uniformes que aparecen en la serie, sólo los traje de calle americanos son auténticos. Los uniformes de combate se fabricaron siguiendo cuidadosamente los modelos originales. Además, la conocida marca de botas Corcoran fabricó ex-profeso 500 pares de botas de paracaidista de entonces. La equipación quedaba completa con los complementos —cinchas y cinturones de los que pendían cantimploras, munición,

⁴⁰ *Ibíd.*

comida, etc. —, que era de tela en el caso americano y de cuero en el caso alemán. En lo que respecta al vestuario de la población civil, Sheppard tuvo mayor fortuna y directamente pudo reunir más de un millar de indumentarias originales recorriendo tiendas de antigüedades y rastros de toda Europa. Algunos días de rodaje, Sheppard y su equipo debían enfrentarse a la logística de gestionar la indumentaria de entre 750 y 1.000 personas, entre actores y extras⁴¹.

La serie contó con una combinación de armas reales y réplicas, obra de Simon Atherton, que ya había trabajado a las órdenes de Spielberg en *Salvar al soldado Ryan*. Todas las armas que abren fuego en la película son auténticas, pero fueron modificadas para utilizar balas de fogeo. En los días de rodaje de escenas de combate podía llegar a gastar hasta 14.000 cargas de munición. Además, Atherton supervisó la fabricación a gran escala de réplicas de goma endurecida, como lo había hecho anteriormente en *Ryan*. El nivel de detalle era tal, que ni los ojos más expertos podían diferenciar el modelo auténtico de la copia a simple vista. El equipo de producción se encargó de adiestrar a un grupo de 50 extras en el manejo de armas de fuego, y actuarían indistintamente como soldados americanos y alemanes, según los casos⁴².

Una vez los decorados y el vestuario estaban en marcha, el veterano director artístico Alan Tomkins (*Un puente lejano*, 1977; *Memphis Belle*, 1990; *Salvar al soldado Ryan*, 1998) se encargó de proveer a la producción de todos los vehículos militares de época necesarios. La mayor parte de ellos fueron encontrados en distintos lu-

⁴¹ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Authentic Costumes And Weaponry Add To Realism Of *Band Of Brothers*», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup5.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

⁴² *Ibíd.*

gares de Europa, pero otros muchos —especialmente los tanques— hubieron de ser «fabricados» a partir de otros modelos existentes. Así por ejemplo, varios modelos T-34 soviéticos (reliquias de la Segunda Guerra Mundial) fueron reconvertidos en tanques *sherman* americanos, mientras que tanquetas actuales del ejército británico sirvieron de base para reconstruir los *panzers* alemanes. De este modo no sólo se consiguieron vehículos acorazados en número suficiente, sino que podían ser destruidos sin mayor preocupación⁴³.

Efectos especiales al servicio de la historia

Salvar al soldado Ryan marcó un hito en el modo de filmar la lucha cuerpo a cuerpo en los combates. *Hermanos de sangre* va más allá en su crudo retrato de la guerra, no sólo por la mera espectacularidad, sino para facilitar que el público se ponga en la piel de aquellos soldados. El mérito de toda la parafernalia visual corresponde al supervisor de efectos especiales Joss Williams y, en segundo lugar, al coordinador de especialistas Greg Powell.

Las explosiones eran competencia de Williams. Su experiencia previa en *Ryan* sirvió para seguir avanzando en nuevos dispositivos de efectos especiales. Así ocurrió, por ejemplo, con las explosiones de mortero, los cañonazos de los tanques y los impactos de las balas. En el primer caso, en lugar del tradicional sistema de pirotecnia detonada a distancia mediante cables, Williams ideó un sistema de aire comprimido accionado por radiofrecuencia. Resultaba mucho más seguro para los actores, y les permitía situarse más cerca de las explosiones sin temor alguno. Otro tanto hizo con los impactos de disparos. Cada actor podía accio-

⁴³ *Ibíd.*

nar individualmente el correspondiente dispositivo en el momento oportuno, permitiendo así una mayor movilidad y espectacularidad en las escenas bélicas. Además, Williams empleó maniqués accionados electrónicamente, capaces de empuñar armas e incluso disparar. Estos maniqués, similares a los utilizados en las pruebas de seguridad de automóviles, simulaban a la perfección las características del cuerpo humano. Cada una de sus partes poseía el necesario peso y movilidad, de modo que, cuando eran alcanzados por un disparo o una explosión, caían exactamente igual que lo hubiera hecho un cuerpo de carne y hueso⁴⁴.

La cantidad de «pirotecnia» fue tal, que al concluir el tercer episodio el equipo de efectos especiales ya había utilizado más recursos y efectos que en todo el rodaje de *Salvar al soldado Ryan*⁴⁵.

No menos espectacular resulta la escenografía bélica de la batalla de las Ardenas, donde debían recrear la sensación de infierno ante el intenso bombardeo alemán. El trabajo conjunto del departamento de dirección artística y de efectos especiales lograron dar vida con increíble veracidad a una de las más duras batallas de la Segunda Guerra Mundial.

Como detalle anecdótico, cabe decir que el responsable de localizaciones, Nick Daubendy, dada la extensa duración del rodaje y los numerosos combates que incluye la serie, tuvo que advertir a los vecinos de los alrededores todas las molestias sonoras que iban a notar. «Cuando filmas escenas de guerra con tanques y explosiones, es muy importante no minusvalorar el impacto del rodaje

⁴⁴ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Innovative Special Effects And Stunts Achieve New Levels Of Authenticity In *Band Of Brothers*», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup6.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

⁴⁵ *Ibíd.*

en el vecindario que tienes alrededor», afirma Daubendy. Para su fortuna, los habitantes de la zona «se mostraron muy comprensivos con los ruidos y las molestias, en parte por el prestigio del proyecto y en parte porque lo tomaron como un modo de rendir homenaje a los años de guerra y una prueba de gratitud por la ayuda prestada por los soldados americanos»⁴⁶.

Mención aparte merecen los efectos digitales, obra de la firma londinense Cinesite. Los supervisores Colin Brown, Ken Dailey y John Lockwood se encargaron no sólo de los 700 efectos de composición y animación digital que incluye la serie, sino de los numerosos retoques digitales de la imagen (degradados, sobreexposiciones, aumento del grano, etc.), siguiendo los cánones visuales de *Ryan*⁴⁷. Aunque es cierto que ninguno de estos efectos resulta hoy día una novedad, sorprende la maestría en su uso. Entre las escenas más memorables desde el punto de vista de la manipulación digital cabe destacar la batalla aérea del «Día D» y los lanzamientos en paracaídas sobre Holanda, donde la mayoría de elementos visuales fueron recreados por ordenador. En total, hay unos 700 planos que incluyen algún tipo de efecto visual (unos 70 por capítulo)⁴⁸.

Híbrido entre cine y televisión

Las páginas anteriores muestran un empleo de recursos y talentos creativos, artísticos y técnicos pocas veces vistos en televisión. Es tal la calidad de *Hermanos de sangre* que

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ OPPENHEIMER, Jean, «Close Combat», cit. p. 39.

⁴⁸ STONE, Nigel, «The virtual band», *Eyepiece*, v. 22, n. 5, septiembre-octubre 2001, pp. 32-34.

algunos críticos no dudan en clasificar esta miniserie como un «producto excepcional»⁴⁹ para lo que acostumbramos a ver en la pequeña pantalla; o, en todo caso, un «híbrido entre cine y miniserie televisiva»⁵⁰.

Como ya ha quedado indicado, las secuencias de combates no sólo igualan sino que superan a *Salvar al soldado Ryan*. Sin embargo, la calidad cinematográfica de *Hermanos de sangre* no se reduce al hiperrealismo de las escenas bélicas. La miniserie va desperdigando un sinfín de ejemplos de magnífica puesta en escena, donde los registros cambian desde lo dramático a lo lírico, y donde las solas imágenes bastan para transmitir con hondura las sensaciones de los combatientes.

El capítulo tercero («Carentan»), por ejemplo, termina con una secuencia que recoge los primeros días de permiso que disfrutaron los hombres de la Easy en Inglaterra, tras las primeras semanas de combate. La alegría y jovialidad de los soldados está recogida en la secuencia del paseo en sidecar que Malarkey y otro compañero realizan por la campiña inglesa. Poco después su gozo se trunca cuando conocen que deben disponerse de nuevo para volver a Francia. Malarkey acude entonces a una lavandería para recoger sus prendas y allí, de forma inesperada, descubre los compañeros que han caído esos primeros días de batalla. La escena está resuelta de modo muy emotivo: mientras observamos el rostro cariacontecido de Malarkey, la cámara recorre los paquetes envueltos en papel de estraza, con nombres escritos a mano, nombres que nunca vendrán a reclamar su ropa.

De igual modo, el capítulo quinto («La encrucijada»), dirigido por Tom Hanks y centrado en el personaje de

⁴⁹ SEGUROLA, Santiago, «Una joya a horas intempestivas», *El País*, 4 de agosto de 2003, p. 53.

⁵⁰ SCHATZ, Thomas, «Old War/New War...», cit., p. 76.

Winters —maravilloso retrato psicológico del líder—, arranca con una secuencia extraña, en cámara subjetiva y a mano. Vemos un soldado que no podemos identificar corriendo y jadeando hasta llegar a lo alto de un montículo. Allí se encuentra con un soldado alemán —un joven adolescente— y tras un breve cruce de miradas, le dispara. Todo el capítulo es una reconstrucción de este ataque brutal de los hombres de la Easy, liderados por un bravo Winters, en una operación de combate en la que acribillan a un pelotón de soldados alemanes. Pese a la valiente hazaña, su conciencia no está tranquila tras esa brutal acción, que vuelve a él como una pesadilla.

También al final de otro capítulo que ofrece reflexiones muy agudas sobre el liderazgo de los mandos («El punto límite»), narrado a través de los ojos del sargento Lipton, encontramos una escena de gran belleza y lirismo. Tras el infierno de Bastogne, la Compañía descansa en un convento. Mientras los soldados escuchan ensimismados el coro de voces femeninas con que las buenas monjas les agasajan, la cámara recorre la estancia con la única luz temblorosa de una multitud de velas. Lipton hace un balance del desgaste sufrido en las Ardenas: de 145 hombres que entraron en Bélgica, sólo han sobrevivido 65. Los rostros de los desaparecidos van diluyéndose como fantasmas, dejando huecos en los bancos corridos.

Como último ejemplo, baste citar el arranque del capítulo 9 («Por qué combatimos») con un plano secuencia de 360° de dos minutos de duración, que muestra un pueblo alemán destrozado por las bombas. Los lugareños recogen los pocos muebles y utensilios útiles mientras un cuarteto de cuerda interpreta una pieza de Beethoven y varios hombres de la Easy les observan. La sensación de desolación y tristeza es profunda, tanto para vencedores como para vencidos.

Una serie para recordar

Hermanos de sangre fue presentada en sociedad el 6 de junio de 2001, coincidiendo con el LVII aniversario del «Día D». El lugar que los productores eligieron para el evento no podía ser más adecuado: la legendaria playa de Utah, en Normandía. «No existe un lugar más apropiado para honrar el heroísmo de los hombres de la 101^a División Aerotransportada que estrenar mundialmente su historia aquí, en la playa de Utah, el 6 de junio», afirmó durante el acto Jeff Bewkes, presidente y director general de HBO⁵¹. Y Tom Hanks apostilló: «Esto es tierra sagrada. Que el estreno de esta serie tenga lugar este día, en este sitio, es un acontecimiento único en la vida de todos nosotros»⁵². En efecto, entre los que le escuchaban se encontraban gran parte de los supervivientes de la Compañía Easy, ahora octogenarios. Era la primera vez que volvían a esa playa desde la guerra. Les acompañaban los nietos de Winston Churchill, Franklin Delano Roosevelt y Dwight D. Eisenhower.

Durante un mes entero de trabajo medio centenar de personas trabajaron en acondicionar medio kilómetro cuadrado de distintas instalaciones para la gran *premiere*. Entre otras infraestructuras, levantaron una gigantesca carpa con una pantalla de 30 metros cuadrados, un sistema de proyección en alta definición y un aforo para 1.000 personas.

El estreno consistió en la proyección del segundo capítulo de la serie —titulado precisamente «El Día D»—,

⁵¹ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «HBO Premieres *Band of Brothers* at Utah Beach in Normandy, France on June 6, the 57th Anniversary of D-Day», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/press-release_popup1.html [Acceso: 25 septiembre 2003].

⁵² *Ibíd.*

junto con un breve resumen del resto de episodios. A la salida, los rostros de los veteranos reflejaban una profunda experiencia catártica. En apenas dos horas habían revivido con enorme verosimilitud aquellos duros momentos que marcaron sus vidas para siempre: días de gloria y honor, de muerte y sufrimiento, de gran camaradería y, sobre todo, de un heroísmo sin límites. «Es maravilloso lo que han hecho en esta serie —afirmaba Donald Malarkey, uno de los veteranos retratados en la película—. Es exactamente como era, cuando estuvimos aquí»⁵³. Otro de ellos, Herbert Suerth comentaba: «Fue tan crudo e intenso como se ha visto en la pantalla. Esto no era Hollywood; era real»⁵⁴. Y el que fuera el líder de todos ellos, el comandante Richard Winters, reconocía: «La serie transmite esas lecciones que todos hemos aprendido. No deben olvidarse, porque fueron muy duras de aprender»⁵⁵.

A partir de entonces la serie llegaría a las pantallas de todo el mundo de modo paulatino, cosechando el reconocimiento de la crítica y del público, aunque en el largo recorrido. En lo referente al primer aspecto, su palmarés cuenta con 12 nominaciones a los premios Emmy (dentro de la categoría de miniserie), de las cuales obtuvo 7 galardones (entre otros, Mejor Miniserie, Mejor Dirección, Mejor Montaje y Mejor Sonido), así como el Globo de Oro a la Mejor Miniserie. En lo que respecta a la audiencia —en sus pases televisivos—, los resultados fueron dispares según los países y las circunstancias. En Estados Unidos, por ejemplo, el estreno en el canal de pago HBO tuvo lugar el 9 de septiembre de 2001 y alcanzó los 10 millones de espectadores (un tercio de los suscriptores del canal). Sin embargo, los dramáticos acontecimientos que sacudieron

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

el país dos días después, hicieron que la miniserie redujera su audiencia a poco más de la mitad. En el Reino Unido, en cambio, bajo el sello de la BBC2, *Hermanos de sangre* se convirtió en el gran éxito del año, con una media de 5 millones de espectadores por capítulo⁵⁶. Finalmente, en España pudo verse primero en los canales de pago Gran Vía y AXN, y posteriormente en Telecinco, con pobres resultados de audiencia debido a su pésima programación⁵⁷. Posteriormente, la miniserie tuvo buena acogida en el mercado videográfico y —aunque se trate de una fuente un tanto informal— figura con una puntuación media de 9,5 en Internet Movie Database.

El balance final no puede ser sino positivo. *Hermanos de sangre* permanecerá en la retina de los espectadores amantes del género bélico por mucho tiempo, gracias al retrato profundamente humano y psicológico de la guerra, el hiperrealismo del combate, la mezcla de recursos narrativos y, por encima de todo, el consistente mensaje de heroísmo que transmite. Para Stephen Ambrose, «es el mejor retrato de la Segunda Guerra Mundial que se ha hecho nunca»⁵⁸. Thomas Schatz concluye igualmente que «resulta verdaderamente excepcional», aunque matiza que «el resultado global de *Hermanos de sangre* es finalmente inferior a la suma de sus partes»⁵⁹. Y un crítico español añade: «No es una guerra de efectos especiales, ni de armas sofisticadas, ni de mensajes militaristas. Es, por inquietante que parezca, una guerra a la medida del hombre»⁶⁰.

⁵⁶ SCHATZ, Thomas, «Old War/New War...», cit., p. 76.

⁵⁷ Cfr. SEGUROLA, Santiago, «Una joya a horas intempestivas», cit.; ESPARZA, José Javier, «Paracaídas», *El Correo*, 3 de agosto de 2003, p. 81.

⁵⁸ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Historian Stephen E. Ambrose...», cit.

⁵⁹ SCHATZ, Thomas, «Old War/New War...», cit., p. 76.

⁶⁰ SEGUROLA, Santiago, «Una joya a horas intempestivas», cit.

Precisamente por eso *Hermanos de sangre*, sin omitir el lado oscuro de la guerra, ensalza el valor del sacrificio, la unión, el coraje. Y lo hace reconociendo estos mismos valores en también en el ejército enemigo, donde diferencia las facciones más sanguinarias (las SS) del resto de batallones. Estos últimos estaban formados por jóvenes alemanes muy similares a los americanos. Es significativo a este respecto, el discurso que un alto mando alemán lanza a sus tropas prisioneras de los americanos, mientras Winters y sus hombres le escuchan: «Hemos soportado una larga y penosa guerra. Habéis luchado con valor y bravura por vuestro país. Sois un grupo especial, que habéis forjado entre vosotros vínculos que sólo se contraen en combate, entre camaradas, hermanados en la trinchera. Os habéis confortado en los peores momentos, y habéis afrontado la muerte y sufrido juntos. Me enorgullezco de haber servido con todos vosotros. Os merecéis una larga y feliz vida en paz». La cámara se acerca al rostro de Winters, y el espectador entiende que esas mismas palabras podían haber salido de su boca.

Así pues, la serie pretende transmitir un mensaje a las nuevas generaciones. En opinión del capitán Dale Dye, *Hermanos de sangre* servirá «para que público aprenda a apreciar el extraordinario sacrificio que los soldados americanos hicieron en la Segunda Guerra Mundial, para lograr que el mundo sea lo que es hoy. La paz, la libertad que disfrutamos ahora es el resultado directo de la entrega y servicio de hombres como los de la Compañía Easy, y de otros como ellos. Creo de todo corazón que gracias a esta serie el público lo entenderá así. Y si esto sucede, hemos logrado pasar la antorcha a otra generación, y esto es un legado importante»⁶¹.

⁶¹ HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Two-Week Boot Camp...», cit.

De igual manera, el escritor Stephen Ambrose aspira a que la historia de la Compañía Easy sea capaz de inspirar al público, y transmitirle «un compromiso hacia la democracia; un entendimiento de que la libertad no viene dada sin más. Y si es necesario luchar por ella, así hay que hacerlo. La serie nos presenta a aquellos que fueron, en cierto modo, “soldados de la democracia”, porque pelearon por ella. Me gustaría que la gente joven, tras ver la serie, dijera: “Quiero ser como Carwood Lipton o como Dick Winters”, y pusieran los medios para pasar del deseo a los hechos. No me refiero como soldados, sino como líderes: esa clase de hombres, llenos de honestidad y valor, y con capacidad de discernir entre lo correcto y lo erróneo»⁶².

Curiosamente, ninguno de los supervivientes de la Compañía Easy se considera un héroe. «Sólo soy una parte de la Gran Guerra, eso es todo —señala uno de ellos—. Una pequeña parte. Y me enorgullece serlo, tanto que a veces rompo a llorar. Los héroes, con cruces sobre sus cabezas, son los que están enterrados en los cementerios»⁶³. «¿Qué puedo decir de la madre o del padre de un hijo que no vuelve a casa? —se pregunta otro— Ese muchacho, ese padre y esa madre, son los verdaderos héroes de la Segunda Guerra Mundial, no los que regresamos a casa»⁶⁴.

Quizá por ello, resulta especialmente conmovedor el último testimonio del que fuera la quintaesencia de la Compañía Easy, el comandante Richard Winters, ahora octogenario, rememorando lo que le había relatado otro veterano de la Compañía Easy. «Recuerdo con cariño la

⁶² HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Historian Stephen E. Ambrose...», cit.

⁶³ Entrevista a Bill Guarnere, documental *Los soldados de la guerra* (*We Stand Alone Together: The Men of Easy Company*), producido por la HBO, 2001, e incluido en el DVD de extras de la serie.

⁶⁴ Entrevista a Edward ‘Babe’ Heffron, ibíd.

pregunta que me hizo mi nieto el otro día: “¿Fuiste tú un héroe en la guerra?”». Y sin poder evitar que se le quiebre la voz, contesta: “No, pero serví en la compañía de los héroes”»⁶⁵.

Bibliografía

- AMBROSE, Stephen, *Band of Brothers*, Simon & Schuster, Nueva York, 2001 (1.^a ed. 1992).
- BASINGER, Jeanine, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, Nueva York, 1986.
- DOHERTY, Thomas, *Projections of War. Hollywood, American Culture and Second World War*, Columbia University Press, Nueva York, 1993.
- DUNCAN, Andrew, «The redhead bound for movie glory», *Radio Times*, v. 313, n.º 4.075, 13 abril 2002, pp. 15-30.
- ESPARZA, José Javier, «Paracaídas», *El Correo*, 3 de agosto de 2003, p. 81.
- FAGELSON, William Friedman, «Fighting Films: The Everyday Tactics of World War II Soldiers», *Cinema Journal*, v. 40, n. 3, primavera 2001.
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Authentic Costumes And Weaponry Add To Realism Of *Band Of Brothers*», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup5.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «*Band Of Brothers* Production Design And Art Direction Teams Recreate The Look And Feel Of Wartime Europe», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup7.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Executive Producers Tom Hanks And Steven Spielberg, Along With Co-Executive Producer Tony To, Are The Driving Creative Force Behind *Band*

⁶⁵ Entrevista a Richard Winters, *ibíd.*

- Of Brothers*», en http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup2.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «HBO Premieres *Band of Brothers* at Utah Beach in Normandy, France on June 6, the 57th Anniversary of D-Day», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup1.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Historian Stephen E. Ambrose, Author Of *Band Of Brothers*, Discusses The Story Of Easy Company», en http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup3.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Innovative Special Effects And Stunts Achieve New Levels Of Authenticity In *Band Of Brothers*», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup6.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HBO, nota de prensa (13 julio 2001), «Two-Week Boot Camp Run By Capt. Dale Dye, Usmc (Ret.) Turns Actors Into Soldiers For *Band Of Brothers*», http://www.hbo.com/band/recreating_the_war/pressrelease_popup4.html [Acceso: 25 septiembre 2003].
- HEWITT, Charles, «Big Brothers», *Eyepiece*, v. 22, n. 5, septiembre-octubre 2001, pp. 24-31.
- HODSON, Barret, «“Where Does War Come From?” Reprising the Combat Film: *Saving Private Ryan and the Thin Red Line*», *Metro Magazine*, n. 119, pp. 40-49.
- JAMES, Nick, «*Band of Brothers*», *Sight and Sound*, v. 13, n. 4, abril 2003, p. 61.
- LONG, Harry H., «Music in films», *Classic Images*, n. 317, noviembre 2001, p. 40.
- MCADAMS, Frank, *The American War Film. History and Hollywood*, Londres, 2002.
- OPPENHEIMER, Jean, «Close Combat», *American Cinematographer*, v. 82, n. 9, septiembre, 2001, pp. 32-45.
- PARDO, Alejandro, «*Band of Brothers*: la compañía de los héroes», *Nuestro Tiempo*, n.º 592, octubre 2003, pp. 56-69.
- RAMPTON, James, «Shooting War», *Radio Times*, v. 311, n.º 4.052, 27 octubre 2001, p. 15.

- SCHATZ, Thomas, «Old War/New War: *Band of Brothers* and the revival of the WWII War Film», *Film and History*, v. 32, n. 1, pp. 75-76.
- SEGUROLA, Santiago, «Una joya a horas intempestivas», *El País*, 4 de agosto de 2003, p. 53.
- STONE, Nigel, «Keep it real, keep it small», v. 22, n. 5, *Eyepiece*, septiembre-octubre 2001, pp. 35-36.
- STONE, Nigel, «The virtual band», *Eyepiece*, v. 22, n. 5, septiembre-octubre 2001, pp. 32-34.

LOS INVASORES (49TH PARALLEL, 1941): LAS PARADOJAS DE LA PROPAGANDA BÉLICA

Llorenç Esteve

«La primera vez que realmente tuve una absoluta responsabilidad para las grandes decisiones a un alto nivel fue en *49th Parallel*»

(Michael Powell)

Cine y propaganda bélica son dos palabras que se relacionaron bien pronto. Desde que Edison filmara la guerra de Cuba reproduciendo el hundimiento del Maine en un estudio con el fin de justificar la guerra, la propaganda bélica se convirtió en uno de los temas favoritos de todos los cineastas y de sus respectivos gobiernos. El siglo XX ofreció muchas oportunidades como la guerra de trincheras en la I Guerra Mundial o la lucha fratricida de la Guerra Civil española. En la Segunda Guerra Mundial la relación entre cine y propaganda había llegado a lo que podríamos llamar periodo de «madurez». Por un lado el cine se había convertido en una industria consolidada en la mayoría de los países occidentales y por otro las diversas estrategias de propaganda ya se habían ensayado en otros conflictos, o en periodo prebélico como lo hicieron los totalitarismos.

Hace más de una década decidí acercarme por primera vez a *Los invasores (49th Parallel)* (1941) de Michael

Powell. Se trataba de un film bastante excepcional que intentaba introducir un claro, a veces fervoroso, discurso ideológico del porqué Gran Bretaña estaba luchando en la Segunda Guerra Mundial. Mi entusiasmo me llegó a calificarlo como «un modelo de propaganda ideológica»¹. Con la perspectiva de los años he vuelto a él y la primera conclusión es que el término «modelo» habría que matizarlo. La importancia del film radica en que es una excepción en muchos sentidos. *Los invasores* muestra como un país democrático hace propaganda con las contradicciones que eso genera, desde el fallido intento de financiarlo, otra excepción en toda la guerra, hasta la imposibilidad de que las autoridades impongan su criterio, ya sea por la oposición de la opinión pública como por la intervención activa de los cineastas. Es seguramente esta parte la que provocó otra excepcionalidad, un film que hablaba del enemigo, narrado en primera persona. Pero aparte del interesante análisis que puede surgir de esta excepcionalidad, el film es ante todo un testimonio de un momento histórico concreto. El cine bélico hecho durante las guerras ofrece un interés diferente al cine de género convencional. No sólo por el análisis específico de la carga propagandística, sino porque se convierte en un instrumento histórico privilegiado, ya que nos transmite las mentalidades que se desarrollan en el presente de un conflicto bélico. Hay en todo caso un «feed-back» evidente, ya que mucho del cine propagandístico-bélico, *Los invasores* es una clara muestra, nace como reacción a la situación concreta del momento.

¹ AGUILO, Narcis - ESTEVE, Llorenç, «49th Parallel (1941, dir. Michael Powell): Un modelo de propaganda ideológica», *Film-Historia*, Vol. 3, Nos 1-2, 1993, pp. 65-77.

El papel del Gobierno

La verdad es que se ha estudiado con profundidad cómo los regímenes totalitarios controlaban y dictaban su propaganda fílmica, pero en el caso de una democracia consolidada como la británica la cuestión se hace al menos más peculiar. Por un lado existe la misma necesidad de controlar la moral y difundir mensajes de exaltación nacional, valor o sufrimiento, entre otros, pero por otro lado el gobierno tiene que distinguirse de la propaganda dictatorial y reseñar la diferenciación de su carácter democrático. El interés de los británicos por la propaganda venía ya de lejos cuando en la Primer Guerra Mundial se crearon las primeras estructuras, sin embargo como dice Nicholas Reeves, «la sociedad de los albores de la Segunda Guerra Mundial es bastante diferente a la de la Primera, es una «sociedad de masas», caracterizada por un electorado masivo, una verdadera mass-media de comunicación constituyendo una parte importante de la ecuación de los políticos de la que nunca había sido»². El Ministerio de Información («MoI») nació para controlar «democráticamente» a la nueva sociedad británica, proceso acelerado por una inestable situación política de finales de los 30. Ante la posibilidad de una guerra, el control de la moral se hacia indispensable³.

La creación del MoI en 1936 creó una lógica controversia para la opinión pública de una democracia tan sólida como la británica. Muchos vieron incrédulos cómo se creaba un organismo más propio de una dictadura que de un régimen parlamentario⁴. El objetivo de este minis-

² REEVES, Nicholas, *The Power of film propaganda, Myth or Reality*, Casell, London, 1999, p. 138.

³ *Ibid.*

⁴ También se la llamó Ministerio de la desinformación.

terio fue «presentar el caso nacional a la audiencia interior y exterior en tiempo de guerra»⁵. Para ello se organizaron cinco funciones; el lanzamiento de las noticias oficiales, la censura por motivos de seguridad en prensa, radio y cine, la responsabilidad de la moral, las campañas publicitarias para todos los departamentos del gobierno y la diseminación de la propaganda exterior tanto al enemigo, los aliados y los países neutrales. La impopularidad del MoI provocó la búsqueda de fórmulas para establecer las reglas de una propaganda «democrática», aunque la importancia que tuvo en las autoridades británicas se debe en parte a que el nazismo y el régimen soviético habían consolidado el papel del cine como medio de control y manipulación⁶.

Como hemos dicho el cine era una parte importante en el objetivo ministerial y se creó una sección específica (Films Division). El cine se había convertido en un medio de masas con una media de unos 20 millones de personas cada semana⁷. La producción había experimentado un notable aumento debido en parte por las leyes proteccionistas basado en cuotas que intentaban paliar la invasión de Hollywood⁸, sin embargo eso no era sinónimo de calidad.

⁵ McLANE, Ian, *Ministry of Morale: Home front Morale and The Ministry of Information in World War II*, George Allen and Unwin, 1979, London, p. 12.

⁶ CHAPMAN, James, *British at War (Cinema, State and Propaganda, 1939-1945)*, IB. Tauris, London, 1998, pp. 44-45. Un sinfín de estudios salieron a luz en aquellos años, entre ellos era el de Frederick Bartlett «Political Propaganda» (1940) que declaraba que la diferencia entre las propagandas totalitarias y las democráticas es que las primeras únicamente apelaban a las emociones y las segundas las emociones estaban apoyadas por la razón.

⁷ REEVES, Nicholas, *Op.cit.*, p. 147.

⁸ La Ley «The Cinematograph Film Act» de 1927 obligaba a todos los cines enseñar una cuota de films británicos, empezando por un 5% en 1928 y eventualmente pasando a un 20% en 1936. La ley de Cuotas, tal como popularmente de conocía, transformó el panorama de la producción en

La «Quota Act» creó una producción de diferentes niveles; desde un cine barato realizado por las sucursales de las «Majors» de Hollywood, producciones de prestigio a cargo del magnate Alexander Korda o un cine de género del cual se salvaban cineastas emergentes como Alfred Hitchcock, Anthony Asquith o un joven Carol Reed. Por otro lado el cine británico vivía un debate entre los modelos importados de Hollywood y la creación de un verdadero cine nacional, un debate que se extendió en lo social entre el cine clasista y alejado de la realidad y otro totalmente opuesto representado por el movimiento documentalista y su cine de compromiso.

La verdad es que la relación entre el gobierno y el cine durante la guerra no empezó precisamente de manera fluida. A principios de septiembre el gobierno decidió cerrar las salas de cines por miedo a los bombardeos. Su reapertura varias semanas después mostraba que el cine era un elemento vital para mantener la moral de la población. Tan improvisado fue el primer film de propaganda *The Lion Has Wings*, ideado con rapidez por Alexander Korda y convertido en una exhortación patriótica bastante irreal y clasista, demostrando que los modelos de la preguerra seguían vigentes. Los primeros meses de la guerra fueron dominados por un cierto desconcierto y caos, acrecentado por el dubitativo gobierno de Chamberlain. Por ejemplo el racionamiento de comida no empezó hasta enero de 1940 y el reclutamiento para industrias de guerra en abril de 1940. El desconcierto también afectó al MoI con cons-

Inglaterra. La más importante consecuencia fue el aumento espectacular de la producción a base de producciones financiadas por las sucursales inglesas de las grandes productoras de Hollywood como la Paramount, MGM o Warner. La producción pasó de 33 films en 1926, a 110 tres años más tarde y a 192 en 1936.

tantes cambios de ministros y numerosos errores⁹, y a la Films Divison. El primer responsable durante la guerra Sir Joseph Ball tuvo un mandato fugaz, desgastado tanto por su fuerte dependencia del partido conservador¹⁰, como de su política que marginaba a los miembros de la escuela documentalista y de sus malas relaciones con la mayoría del sector cinematográfico.

Kenneth Clark y el memorando

Una cierta estabilidad supuso la llegada de Kenneth Clark a principios de 1940. Según Aldgate, «el MoI estaba dispuesto a reorganizar la política de propaganda después del desastre de *The Lion Has Wings*»¹¹. Clark fue responsable de hacer una primera definición de la política oficial en la propaganda fílmica a través de un memorando presentado a enero de 1940 que establecía la prioridad en tres temas: «Para qué está luchando Inglaterra», «Cómo lo hace» y «La necesidad del sacrificio si se quiere ganar la guerra». El memorando también especificaba que se había de reforzar la propaganda en los tres medios cinematográficos: ficción, documentales y noticiarios, aunque especificándose cada uno en sus propios mecanismos¹². También establecía unas posibles

⁹ Los cambios de ministros fueron constantes, el primero fue Lord MacMillan que duró desde principio de la Guerra hasta enero de 1940, luego vino John Reith que duró hasta la caída del gobierno de Chamberlain en mayo de 1940. El cambio de gobierno trajo a un nuevo ministro Duff Cooper que ocupó el cargo hasta julio de 1941.

¹⁰ REEVES, Nicholas, *Op. cit.*, p. 152.

¹¹ ALDGATE, Anthony-RICHARDS, Jeffrey, *Britain Can Take it*, Basil Blackwell, London, 1986, p. 26.

¹² CHRISTIE, Ian, *Powell, Pressburger and Others*, BFI, London, 1979, pp. 121-124

temáticas aconsejables, como reflejar el carácter y la vida británica, mostrar ideales como la libertad y el sistema político que la produce o hablar de los ideales del enemigo. El memorando también habla de los sacrificios de todo tipo de trabajadores, en lo que Reeves dice que es el reconocimiento de la llamada «People's War»¹³, término con que se refería al concepto que definía la unión sin clases del pueblo británico en su lucha bélica, en lo que podríamos llamar un democrático esfuerzo de guerra. El memorando declaraba que para una buena propaganda es necesario que sea entretenida. La propaganda debía ser visible, pero no evidente, incluso en el documento decía que será más efectiva cuando menos reconocible sea y aconsejándose que la intervención gubernamental se mantenga en secreto. Podemos ver en ello una consideración a una sociedad democrática como la británica, pero ante todo hay la evidencia de que el concepto «propaganda» no es un término bien visto por la población, a pesar de la necesidad del momento. Otra característica patente en el memorando es el hecho de asumir la propia debilidad gubernamental ante una industria que no puede controlar. El MoI no ejerció un control directo sobre los estudios y fomentó una buena relación con estos, aunque reservándose una serie de artimañas para cumplir sus objetivos que eran fundamentalmente; no mostrar films inapropiados y que sean un apoyo en el esfuerzo de guerra. Las artimañas del gobierno para lograrlo eran variadas, desde el control del material fílmico «Film stock» que en aquel momento estaba nacionalizado, su poder en el control de la censura o la dependencia en las ayudas puntuales y facilidades para los rodajes¹⁴. Clark

¹³ REEVES, Nicholas, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁴ En teoría el poder de la censura estaba regulado desde la creación del British Board of Film Censors en 1909, aunque cuando fue creado el

desde el principio estaba decidido a esponsorizar la ficción y aunque era consciente de no poder pagar un film en su totalidad sí que pensaba en hacerlo más adelante¹⁵. Clark destinó medio millón de libras para en un fondo de financiación¹⁶, y en el propio memorando se hablaba de un film sobre dragaminas en preparación. Esa idea fue la que Clark propuso a principios de 1940 a Michael Powell para hacer un film.

Powell y Pressburger

Michael Powell (1905) era un director con una carrera ascendente cuando Kenneth Clark le propuso hacer un film subvencionado por la Films División del MoI. Después de años de formación, primero junto a Rex Ingram, Alfred Hitchcock y Lupu Pick entre otros, y de una abundante carrera de realizador de «quotas» en los años 30, pudo reivindicarse como un cineasta personal en *The Edge of the World*. El film manifestaba a un director con un brillante uso de la imagen y con la necesidad de liberarse después del círculo cerrado que habían sido las «quotas». Alexander Korda, en aquel momento el gran magnate del cine británico, se fijó en él y lo contrató para la productora London Films. Bajo su tutela hizo colaboraciones en films como la ya citada *The Lion Has Wings* (1939) o *El Ladrón de Bagdad* (1940). Pero la importancia de Korda no fue simplemente dar la oportunidad a

Ministerio de Información tuvo la autoridad de prohibir cualquier aspecto perjudicial para el desarrollo de la guerra. Vid. James C. ROBERTSON, «British Film Censorship Goes to War», en *Historical Journal of Film, Radio and Televisión*, Vol. 2, No. 1, 1982.

¹⁵ CHAPMAN, James, *Op.cit.*, p. 69.

¹⁶ PERRY, George, *The Great British Picture Show*, Hart-Davis, Mac-Gibbon, London, 1974, p. 90.

Powell de trabajar en proyectos de mayor envergadura, sino presentarle a Emeric Pressburger, que con el tiempo pasó de ser su guionista a pieza indispensable con la que formaron una asociación creativa bajo el nombre de *The Archers* (Los arqueros).

Emeric Pressburger (1902) es una figura fundamental para poder analizar *Los Invasores*, sobre todo por sus años de formación. Pressburger, judío húngaro de nacimiento, trabajó en el cine alemán a principios de los 30 como guionista para cineastas como Robert Siodmark, Max Ophuls, Carl Boese o Reinhold Schünzel. Sus trabajos estaban dominados por historias muy visuales acrecentados por un fuerte sentido de la paradoja y un interés por la identidad de los personajes. Con la llegada del nazismo tuvo que huir a Francia y luego recaló en Inglaterra donde pudo proseguir su carrera. Su primer trabajo en Inglaterra fue el guión *The Challenge* (1938), un drama montañoso donde ya aparecía su interés en la descripción de identidades.

La relación entre Powell y Pressburger empezó con *The Spy in Black* (*El espía negro*, 1939), un drama bélico ambientado en la Primera Guerra Mundial. En el film ya vemos los resultados de la unión, un film dinámico dominado por la ironía y por el interés en retratar personajes complejos, en este caso un militar que posee rasgos humanos y nada caricaturescos a pesar de su condición de villano. En su siguiente film conjunto *Contraband* (1940), ya no existía la ambigüedad con respecto al alemán, dibujado esta vez bajo los rasgos del villano tradicional de género. El film nació bajo la coyuntura propagandista de explicar la política de bloqueo británica, pero Powell y Pressburger lo convirtieron en un thriller de aires «hitchcockianos» que muestra el caos reinante al inicio de la guerra, sobre todo en las escenas ambientadas en un Londres que le cuesta acostumbrarse a las restricciones que genera el conflicto.

Preparativos

Powell aceptó hacer el film, pero con la condición de que no se cuestionara su libertad artística, y parece que a posteriori quedó satisfecho del grado de autonomía que le dieron¹⁷. Parece claro que hubo cierta inspiración del memorando a la hora de plantearlo; como la conveniencia de dramatizar las diferencias entre democracia y dictadura o la necesidad de presentar los ideales democráticos en países del dominio británico como el Canadá. Pero desde el principio Powell intentó mantener un grado de autonomía y libertad para hacer su película. La primera decisión al respecto fue rechazar la propuesta de hacer un film sobre dragaminas y plantear una película sobre Canadá. A finales del año anterior, Powell había leído un artículo de un famoso periodista canadiense, Beverly Baxter, que explicaba que su país estaba obligado a estimular a los norteamericanos a entrar en la guerra¹⁸. Aunque el tema de la implicación norteamericana en la guerra ya aparecía en el argumento de *Contraband*, donde el protagonista, un capitán de un barco danés, desmantela una red de espías nazis infiltrados en Londres para conspirar envenenando las relaciones anglo-americanas.

Con sólo esta premisa y un poco de dinero adelantado por la Film Division, Powell y Pressburger se embarcaron hacia el Canadá en abril de 1940 en busca de argumentos para su historia. Ya durante el viaje, empezaron a idear aspectos del argumento tomando referencias de sus propias experiencias. Por ejemplo, durante el trayecto vivieron el

¹⁷ Powell en una entrevista declaraba haber tenido «carta blanca» para hacer el film, Vid. Kevin GOUGH-YATES, *Michael Powell in collaboration with Emeric Pressburger*, BFI, London, 1970.

¹⁸ POWELL, Michael, *A Life in Movies*, Mandarin, London, 1992, p. 347.

peligro de ser atacados por los llamados submarinos de bolsillo, los *U-Boat* alemanes. Así tomaron el submarino como elemento inicial del film. De su primer viaje de dos meses por varias ciudades (St. John, Ottawa, Winnipeg, Calgary, Vancouver y Toronto, entre otras) tomaron cuerpo diversos aspectos de la película, tales como las intervenciones de una comunidad de huteritas o la aparición de los esquimales. Quedaba claro que la idea de hacer un film donde los alemanes fueran los protagonistas era de Powell y Pressburger. En el viaje de vuelta, Pressburger hizo un primer tratamiento del guión muy esquemático donde ya aparecía la estructura en forma de encuentros y con un hilo conductor protagonizado por un grupo de soldados alemanes.

Cuando volvieron del viaje, los acontecimientos se habían precipitado. Francia había caído y era necesario añadir referencias sobre los canadienses franceses. Pero también la situación del momento hizo que el Tesoro pusiera obstáculos en la financiación del proyecto. En una reunión, que el propio Powell describe en su autobiografía, además de la aprobación del guión pudo convencer al Ministro Duff Cooper de conseguir apoyo para la financiación¹⁹. Mientras el MoI luchaba contra la burocracia gubernamental, Powell y Pressburger convencieron a actores importantes para interpretar los pequeños papeles de cada encuentro —Anton Walbrook, Leslie Howard, Laurence Olivier y Raymond Massey este último canadiense de origen— cobrando sólo la mitad de sus honorarios habituales. Powell ya tenía todo preparado para volver a viajar al

¹⁹ CHRISTIE, Ian, *Powell, Pressburger and Others*, BFI, London, 1978, p. 29. Powell explica las dificultades para financiar el film: «El Tesoro por supuesto estaba radicalmente en contra de esto. Cuando regresamos de Canadá, Francia había caído, la batalla de Inglaterra estaba en su apogeo y algún bastardo quería 80.000 libras para ir hacer un film en Canadá».

Canadá e iniciar el rodaje, pero una vez allí, surgieron dos problemas, primero la larga distancia entre las zonas de rodaje y segundo la huida de la actriz Elizabeth Bergner, que interpretaba a la chica huterita. Bergner, de origen alemán, se fugó a Hollywood, donde le esperaba su marido, ya que no quería volver a Inglaterra para rodar las tomas interiores. Los problemas se sucedían: Pressburger no pudo inicialmente viajar a Canadá para acabar de definir el guión porque la *Home Office* había perdido su pasaporte, pero lo más espinoso era que el presupuesto se desbordaba y las autoridades decidieron no dar más dinero. Hubo incluso un comité que investigó el proceso de financiación y en donde Duff Cooper tuvo que responder al Parlamento del dinero que había aportado para la realización del film²⁰. Powell y Pressburger volvieron a Inglaterra en octubre para rodar los interiores, que no empezaron hasta febrero de 1941, a la espera de que Laurence Olivier se uniera al rodaje. Paralelamente John Sutro pudo conseguir dinero a través de un acuerdo entre la Columbia norteamericana y la British General Film en manos de Arthur Rank para asegurarse la distribución de la película. Seguramente la publicidad del proyecto apoyado con las estrellas que participaban y la propia envergadura del mismo debieron ayudar en la resolución del problema de la financiación. Al final la aportación gubernamental osciló entre 40.000-60.000 libras de un presupuesto total de 130.000²¹. El film fue terminado a mediados de 1941, estrenándose en octubre de aquel año.

²⁰ CHAPMAN, James, *Op. Cit.*, p. 71. El comité (Select Comité on Nacional Expenditure) era un órgano que investigaba los gastos de ciertos departamentos y hacía recomendaciones de sus presupuestos. El MoI fue uno de los ministerios más investigados, y en un estudio entre primavera y verano de 1940 fue crítico por su falta de objetivos.

²¹ MacDONALD, Kevin, *Emeric Pressburger, The Life and Death of a Screenwriter*, Faber and Faber, London, p. 175.

Los invasores

Los invasores nació bajo fuertes condicionantes contextuales. La primera y más evidente fue la necesidad de denunciar la neutralidad norteamericana no sólo por la importancia que suponía para la lucha de las democracias sino porque podía servir de refugio a los nazis en un territorio fronterizo en guerra como el Canadá. Por eso, el título original del film *49th Parallel*, que es la línea que marca la frontera entre Canadá y Estados Unidos en un 80%, y como dice la voz en *off* inicial, «la única frontera no defendida del mundo». Powell dijo que uno de los objetivos al hacer esta historia era contrarrestar la propaganda enemiga que había estado amenazando y aterrorizando al continente norteamericano durante años²². La propaganda nazi sobre Estados Unidos pretendía el crecimiento del sentimiento aislacionista. En los primeros meses de la guerra la embajada alemana fortaleció las plataformas no intervencionistas, y promovió las denuncias constantes de la propaganda británica²³. El contexto propagandista lo podemos ver en escenas como la del locutor alemán cuando lanza unas grandilocuentes arengas sobre la huida de Hirth, mientras en contraposición vemos un locutor canadiense narrando serenamente lo que está ocurriendo. El film se gesta en un virulento contexto propagandístico. Inglaterra estaba en un momento crítico de la guerra, donde después de la caída de Francia, el país se ve solo ante el enemigo. El régimen nazi orquesta una activa campaña psicológica que va desde las clásicas octavillas lanzadas desde el aire hasta emisiones radiofónicas con una clara intención des-

²² POWELL, Michael, *Op. cit.*, p. 350

²³ CULL, Nicholas John, *Selling War: The British Propaganda campaign against American «Neutrality» in World War II*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 130.

moralizante. Se hizo célebre el programa «Herr Frölich» bajo el nombre de «Lord Haw Haw», en realidad el locutor William Joyce, que había sido colaborador de Mosley en el movimiento fascista inglés. Podemos hablar de *Los invasores* como un ejemplo de contra-propaganda. Sin duda el contexto ayuda a gestar un film con una contundencia nada habitual en el cine del momento, en el que su dureza surge de su intención de analizar ideológicamente al enemigo. El cine propagandístico británico se caracterizó por situar sus argumentos en el terreno de la moral del esfuerzo de guerra. Un cine que exaltaba la heroicidad y el sufrimiento del pueblo inglés frente a la adversidad, pero que apenas se preocupó de explicar los motivos de la guerra donde los conceptos ideológicos no pasaron de meros apuntes superficiales. Esto nos debe hacer pensar sobre la peculiaridad de este film en su intento, más o menos logrado, de redefinición ideológica del porqué se está luchando, en el que era indispensable un análisis del enemigo y de los valores por los cuales luchaba.

La propaganda como entretenimiento

El memorando en el cual se empezó a inspirar el film acordaba que la propaganda sin entretenimiento no era efectiva. Esa regla evidente fue asumida por Powell-Pressburger que eligieron un argumento con una estructura deudora del folletín de aventuras. Veamos para introducirnos una pequeña sinopsis del film. La Historia empieza cuando un submarino alemán llega a la bahía de Hudson después de hundir a un barco mercante. Un destacamento de seis hombres comandado por el teniente Hirth desembarca para reconocer el terreno, pero poco después su submarino es hundido por la aviación aliada. En ese momento su única salida es llegar a los Estados Unidos, todavía país neutral.

En el camino los soldados se irán encontrando a diversos personajes que representan a un país democrático y diverso. Primero, una aislada factoría pesquera habitada por el jefe, un trampero franco-canadiense y esquimales. Después de disparar al trampero huyen en un avión, aunque uno de los soldados es muerto por el disparo de un esquimal. Después de un aterrizaje de emergencia donde muere el teniente Kuhnecke, se encuentran a una comunidad de huteritas alemanes, de que los nazis sospechan erróneamente que son dobles agentes infiltrados. Allí uno de los soldados reniega de sus enseñanzas nazis al ver la felicidad de una sociedad que le hace recordar su juventud. Hirth no lo tolerará y mediante un improvisado juicio sumarísimo lo fusilan. Su itinerario sigue por Banff donde han llegado las noticias de la fuga de los soldados: en la celebración del «día del Indio» uno de ellos es detenido. Los dos únicos supervivientes huyen a través de las montañas, allí se topan con Philip Armstrong Scott, un filántropo que prefiere investigar las costumbres indias que afrontar la realidad de la guerra. Los nazis lo humillan, atándolo a la tienda y destrozando todas sus pertenencias. Finalmente Scott logra liberarse y captura a otro nazi. El único superviviente sigue su itinerario y llega al tren que le debe conducir a la frontera, pero junto a él hay un nuevo acompañante, un desertor canadiense que ha huido porque está aburrido por la falta de actividad. Al descubrir sus intenciones el desertor captura a Hirth.

Como vemos *Los invasores* era una apuesta arriesgada, no solo por su fuerte carga ideológica donde el protagonista era el enemigo, sino por una estructura argumental que les colocaba en una posición «normalmente» positiva como el huido. No obstante, el esquema argumental centrado en la huida no resulta aquí tan decisivo para dar emoción o suspense a la historia, ya que el espectador sabe que los alemanes nunca podrán escapar. Su importancia reside en proporcionar movilidad a la historia y en la dependen-

cia funcional de los encuentros entre nazis y canadienses. Son precisamente esos encuentros en los que Powell y Pressburger establecen una lógica que funde mensaje con entretenimiento. En cada encuentro los nazis van cayendo uno a uno, y en algunos casos metafóricamente por los argumentos que se van confrontando. Por ejemplo, un nazi muere a manos de un esquimal como colofón a una parte en que los soldados han mostrado su lado más racista. Otro es cazado por la valentía de un intelectual atacado por «blando». El film establece la metáfora perfecta de que los nazis caen por su propia «debilidad» o por lo que ellos llaman «débiles», los demócratas.

Powell y Pressburger plantean un film dialéctico, en donde cada encuentro sirve para confrontar ideas. Sin embargo el planteamiento no es igualitario. Los nazis actúan como «invasores» a pesar de su escaso número y utilizan la fuerza de la violencia para ejercer una posición de superioridad. En cambio, los personajes canadienses son presentados en su cotidianeidad «democrática». Los habitantes de la factoría, los huteritas o el campamento de Scott son introducidos antes de que los nazis se posicionen como «agresores». Los nazis «invaden» un grupo humano pacífico, estructurado y sin aparentes problemas y cuando la irrupción se produce alteran todos los elementos sociales provocando el caos y la violencia. Sin duda *Los invasores* exterioriza una cierta psicología de la invasión presente en muchos británicos, en un momento en que Gran Bretaña esta en el punto de mira de Hitler con sus planes de invasión a mediados de 1940²⁴. Esa idea fue

²⁴ El 16 de julio de 1940 se dio a conocer a los altos comandantes encargados para el estudio del plan de invasión una directiva titulada: «Preparativos para en operación de desembarco en Inglaterra». En agosto la aviación alemana empezaba una serie de ataques aéreos a diversas ciudades de Inglaterra.

utilizada por Powell y Pressburger para dramatizar más los encuentros entre nazis y demócratas. Es un planteamiento que se presenta como una confrontación entre civilización y barbarie, ya que muchas de las ideas se plantean desde la vertiente de la ética y la moral. Los nazis son racistas y violentos como consecuencia de sus valores éticos. Es esa ética la que construye su estructura política e ideológica, donde el autoritarismo de Hirth es una metáfora del propio Hitler, no parece casual que su nombre comparta bastantes letras. Powell incluso filma una larga escena donde Hirth lanza un discurso lleno de frases retóricas. Enfrente como hemos dicho se presentan unos personajes que viven su rutina «democrática». La verdad es que no son personajes comunes (cazadores, esquimales, religiosos, filántropos y desertores) pero sí simbolizan el concepto democrático de la aceptación de la diversidad. Es esa diversidad la que provoca las contradicciones de la ética nazi.

Un alemán no siempre es un nazi

Uno de los planteamientos más arriesgados del film era situar a los nazis como protagonistas, algo inaudito en el cine británico del momento. El enemigo era tratado bajo los estereotipos del villano de género convencional. Resulta fundamental la aportación de Pressburger, ya que conocía muy bien a los alemanes con los que había trabajado, pero también tenía la autoridad moral de ser un exiliado por su condición de judío. Esto le permitió crear con naturalidad personajes alemanes. Ya en su primer «script» construyó a los personajes alemanes otorgándoles diferentes características; desde el fanatismo de Hirth (Eric Portman), la experiencia de Kuhnecke (Raymond Lovell), el miedo de Kranz (Peter Moore) o la sensibilidad de Vogel (Nial McGuinnis). Según parece en su guión escribió una

pequeña biografía ficticia de cada uno de ellos. Esto nos da a entender hasta qué punto Pressburger estaba comprometido en una construcción no estereotipada del alemán. La primera función de estos personajes era separar la idea de ser nazi de ser alemán, y así encuadrar de manera precisa el ataque ideológico. El fragmento más evidente es como Vogel descubre que su identidad de nazi es una farsa cuando encuentran a sus compatriotas huteritas y su forma de vida²⁵. La transformación se hace bajo la clave de la identidad, Vogel recuerda su profesión de panadero en el campamento huterita y se presta a hacerles el pan. Es ese recuerdo el que le hace ver la luz: «Qué podía hacer, cuando eres un chico te gusta jugar a los soldados», le dice Vogel al líder huterita (Antón Walbrook), cuando este le pide quedarse con ellos. La secuencia acaba con la ejecución del soldado por su desobediencia en un juicio sumarísimo organizado por Hirth. Con lo que el mensaje queda claro, la brutalidad de una ideología incapaz de humanizarse y tolerar la diferencia, y a su vez capaz de matar a sus propios compatriotas. La segunda idea que permite esa visión heterogénea del alemán, es no ver a este desde una idea monolítica de una ideología basada en una adhesión fervorosa e inquebrantable. El grupo empieza unido y acaba desmembrándose porque la unión se ha hecho mediante coacción y autoritarismo. Resulta paradójico de cómo los personajes canadienses representan la unidad su heterogeneidad y en cambio los nazis en su aparente ideología monolítica esconden una evidente fragmentación.

²⁵ Los huteritas son una congregación cristiana que se caracteriza por su piedad, insularidad, pacifismo, diligencia agrícola y hostilidad hacia la vida moderna. Su nombre se lo deben a Jacob Hutter, pastor anabaptista alemán que salvó a su pueblo gracias a la organización social que realizó en su comunidad. Los huteritas estuvieron asentados en el centro de Europa hasta finales del siglo XIX. En ese momento empezaron a emigrar a Norteamérica en lugares como Montana, Alberta o Manitoba.

Concepto de Estado

En todo ataque ideológico las referencias al concepto de estado debían ser claras. El film lo planteó buscando una ejemplarización del modelo de las democracias occidentales pero acercándose a las particularidades de la sociedad norteamericana, convirtiéndose en un documento de doble lectura tanto para la audiencia exterior como para la interior. Por eso se plantea elementos como la multiculturalidad y la importancia de la religión como ejes de la sociedad aliada. Pero por supuesto se había de mostrar de manera relevante el sistema político que garantiza esas diversidades y a la vez les unifica en su defensa común. Casi todos los personajes aliados hablan del sistema democrático como el que les permite vivir en libertad; el que utiliza el desertor canadiense (Raymond Massey) para criticar a su gobierno, o los huteritas para vivir con sus propias reglas después de huir de la persecución religiosa en Europa. Una libertad compuesta por unas leyes a las que Hirth se quiere acoger en un último momento para salvarse. Cerrando un film que ataca la ideología sometiéndola a paradojas. Como contraste los nazis son presentados bajo un prisma de unidad. No solo por su formulación de grupo de soldados bajo el implacable mando de Hirth, algo así como una representación a escala de la estructura piramidal del nazismo, sino porque utilizan la arma de la división para derrotar al enemigo, como cuando seducen al trampero Johnnie (Laurence Olivier) para que reclame sus derechos como franco-canadiense. Para los nazis la idea de unidad inquebrantable será un valor supremo, y es precisamente por ahí donde la historia empieza a narrar su fracaso, con las continuas divisiones del grupo, primero la del teniente Kuhnecke y luego la de Vogel. Powell y Pressburger someten la estructura piramidal de los nazis a espejos donde se ve ridiculizada. Por ejemplo, en el campamento hute-

rita, su líder Peter es presentado comiendo con los demás en medio de la mesa. Los nazis lógicamente están fuera de juego, Vogel se extraña que no haya castigos o que canten cuando quieran. La idea de incluir a los huteritas puede parecer un poco excéntrica, pero resulta efectivo contrastar al nazismo con un modelo social «perfecto» más cercano al socialismo utópico que a un capitalismo liberal.

Religión y racismo

La presencia de la religión en la propaganda no era nueva en el cine británico. En *Pastor Hall* (1940), uno de los primeros films de la guerra, se denunciaba la historia de un religioso alemán al que su oposición al nazismo lo llevó a un campo de concentración. La aparición en el film es llamativa, y hay que verla como una forma de incidir en la audiencia estadounidense. La religión es utilizada como un definidor ético de la sociedad y sobre todo para diferenciarse del enemigo. En primer lugar hay una persistente idea de equiparar el *Mein kampf* como una Biblia para los nazis. Una Biblia que pretende superar las viejas creencias y supersticiones que representa la religión. Powell y Pressburger habilidosamente juegan con los símbolos, como cuando Johnnie le pide agonizante un rosario a un soldado alemán que le da, pero para compensar dibuja una gran esvástica con su bayoneta. Los símbolos vuelven a aparecer cuando Vogel se persigna ante la mirada indignada de Hirth, en lo que es el preámbulo de su desmembración del grupo.

El racismo era un tema obligado en el ataque al enemigo. Hirth en sus discursos emplea bastante el término ario con el fin de justificar la «superioridad» de su raza. Powell y Pressburger dibujan la sociedad canadiense como un crisol armónico formado por esquimales, blancos y indígenas. Sin

embargo el film no da ninguna entidad a los personajes de otras razas, como el valiente Nick (Ley On), el esquimal de la factoría que defiende a Johnnie. La imagen de las razas cae en un cierto folklorismo como los desfiles del día del indio en Banff o el recibimiento de los esquimales al avión al principio de la película. Pero hay que decir que Powell y Pressburger no les dan un rol pasivo, ya que el primer nazi muere a disparos de un esquimal y el cuarto por las miradas de los indios en Banff.

Un mensaje interior

Como hemos visto, el film se construye a través de una dialéctica de ideologías que no solo debe interpretarse dentro de la intencionalidad antineutralista, sino que tiene mucho de mensaje leído en clave interna. Una de esas lecturas para el público británico es alertar sobre un enemigo que aunque esté motivado por ideas equivocadas, su fanatismo lo hace muy peligroso. El segundo, casi como extensión de la primera idea, es la necesidad de reacción ante la peligrosidad del nazismo. Powell y Pressburger hacen una redefinición pacifista de la democracia, así lo parece la inclusión de personajes como los huteritas y su sociedad utópica o la actitud de inhibición de Philip Armstrong Scott. Parece una osadía en tiempos tan bélicos como los que la historia ambienta, sin embargo hay en ellos un síntoma de reacción. El film parece hacer una velada crítica no sólo a los que menosprecian el peligro del enemigo²⁶, sino a

²⁶ No podemos obviar la situación política interna de Gran Bretaña que se enfrentó a la guerra con una cierta confusión que venía heredada de los tiempos en que Chamberlain y su gabinete no supieron ver el peligro real de Hitler. El mismo gabinete siguió gobernando en los tiempos de la derrota de Francia y el desastre de Dunkerke y parecía que el espíritu de

aquellos que ven el conflicto como ajeno, algo que debe interpretarse en clave anti-neutralista. Así ocurre con Johnnie, que afirma que por qué los canadienses deben preocuparse por los polacos o incluso llega a decir que todos los gobiernos son iguales. Este posicionamiento entre escéptico y pasivo cambia de forma radical cuando la guerra entra «literalmente» por la puerta de su casa. Algo parecido le sucede a Scott, presentado como un intelectual de clase alta y con una fría retórica que desaparecerá cuando Hirth «visite» su campamento. Quizá el desertor, último personaje del crisol canadiense, ironiza todo este planteamiento de propaganda de la reacción. Un soldado que deserta por falta de actividad, ya que quiere enfrentarse con el enemigo, pero que no tiene oportunidades para ello. Powell y Pressburger lo que pretenden decir es que el enemigo está en todos los lugares y que no debemos ser ajenos a una guerra no sólo de países, sino de conflictos éticos y morales.

Conclusión

Los invasores fue un film clave del momento ya que seguramente sirvió para demostrar muchas cosas. La primera es visualizar los conflictos que tienen los países democráticos cuando asumen conceptos que les pueden ser contradictorios como es la propaganda. Un resultado de esa relación algo traumática es que el gobierno británico se vio incapaz de financiar enteramente un film de ficción, en un fracaso que hizo replantear su misión para el resto de la guerra. Hubo voces que sugerían que los productores debían elegir sus propios temas y llevarlos a su propia

Munich no había desaparecido del todo. En mayo de 1940 el gobierno de Chamberlain dimite y Winston Churchill se convertía en Primer Ministro.

manera»²⁷, a lo que Jack Beddington el nuevo responsable de la Films Division se negó alegando que se reservaban el derecho a sugerir futuros argumentos a los productores. Lo cierto es que el desarrollo del cine de propaganda bélica transcurrió en una buena relación entre el gobierno y la industria, y solo en contadas ocasiones hubo problemas. Uno de esos conflictos lo generó otro film del dueto Powell y Pressburger, se trataba de *El Coronel Blimp (The Life and Death of Colonel Blimp)*²⁸. Churchill lo intentó prohibir sin mucho éxito, lo que nos muestra que el gobierno no tenía tanto poder y que la propaganda fue hecha más por el compromiso de los cineastas que por las instituciones gubernamentales.

El segundo factor es que *Los invasores* marca un antes y un después en el cine de ficción propagandístico. Hasta aquel momento el cine no había mostrado la cruda realidad de la guerra, sino que seguía anclado en modelos heredados de la ensoñación colonial del cine de los 30. Podemos aventurar que *Los invasores* marcó un antes y después en el cine bélico del momento. En primer lugar porque fue uno de los primeros intentos de hacer un film identificado en la «People's War», en el que se visualiza una respuesta socialmente «democrática» al enemigo y que como subraya Landy «el film revela los caminos en los cuales el consenso fue creado»²⁹, y en segundo lugar, por cómo el concepto dramático del film ayudó que el cine británico intentara plantear la realidad de una guerra de forma más consciente. *Los invasores* es el testimonio de que el país se enfrenta a la guerra con todas sus consecuencias, dejando

²⁷ CHAPMAN, James, *Op. cit.*, p. 75.

²⁸ Para ver todo el proceso se puede consultar, CHRISTIE, Ian, «The Colonel Blimp File», *Sight and Sound*, Vol. 48, no. 1, 1978-79, pp. 94-112.

²⁹ LANDY, Marcia, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*, University Press, Princeton, 1991 p. 146.

atrás una etapa de errores y confusión, que muchos relacionaban con el gabinete de Chamberlain.

El último elemento que nos quedaría por analizar es la audiencia y el recibimiento del film. Sin duda la fórmula pareció tener éxito teniendo en cuenta de que el film fue el mayor éxito aquel año y uno de los mayores de todo el periodo bélico³⁰. En Estados Unidos y en el Canadá el éxito fue incluso mayor, consiguiendo el Oscar al mejor guión en 1942. Parece paradójico que el gobierno desconfiara de las potencialidades del film, cuando al final podrían haber sacado rendimiento económico y además cumplió su misión ya que las audiencias aceptaron su formulación. El film revela el acierto de la fórmula del entretenimiento y el uso de imágenes y mitos populares para movilizar audiencias³¹, y eso parece más meritorio en un cineasta que con el tiempo realizaría una carrera desafiando la comercialidad.

Ficha técnica

Título original: **49th Parallel**. Producción: Ortus films/ Ministry of Information (G/Br, 1941). Productor: Michael Powell y John Sutro. Director: Michael Powell. Argumento: Emeric Pressburger. Guión: Emeric Pressburger y Rodney Ackland. Fotografía: Frederick Young (B/N). Música: Ralph Vaughan Williams. Montaje: David Lean. Dirección Artística: David Rawnsley. Sonido: C. C. Stevens. Intérpretes: Eric Portman (Teniente Ernest Hirth), Richard George (Capitán Bernsdorff), Raymond Lovell (Teniente

³⁰ El film según Powell recaudó 5 millones de dólares en USA, y en una estadística reciente se sitúa como el 63 más visto en toda Gran Bretaña, siendo de esa lista el film de propaganda más visto de toda la guerra.

³¹ LANDY, Marcia, *Ibid.*

Kuhnecke), Niall MacGinnis (Vogel), Peter Moore (Kranz), John Chandos (Lohrman), Basil Appleby (Jahner), Laurence Olivier (Johnnie Barras), Finlay Currie (The Factor), Ley On (Nick), Anton Walbrook (Peter), Glynis Johns (Anna), Charles Victor (Andreas); Frederick Piper (David), Leslie Howard (Philip Armstrong Scott), Tawatra Moana (George, el indio), Eric Clavering (Art), Charles Rolfe (Bob), Raymond Massey (Andy Brock), Theodore Salt y O.W. Fonger (oficiales de la aduana, EUA). 123 min. Estreno: 8-X-1941.

Barcelona, diciembre 2004.

ADIÓS MUCHACHOS O LA AVENTURA DE LOS JUDÍOS EN LA FRANCIA DE VICHY

Mikel Aizpuru

Universidad del País Vasco

Introducción

La forma de aproximarse a la Segunda Guerra Mundial entre los países triunfadores de dicho conflicto ha sido bastante diferente. Las películas realizadas en la Unión Soviética, el Reino Unido o Estados Unidos, con las lógicas variantes, han mostrado habitualmente la firmeza y determinación con la que se enfrentaron al peligro de la Entente. Los escasos filmes que han adoptado una visión más crítica (Uno de los más conocidos de los últimos años fue *Saving Private Ryan*) insisten en la crudeza y brutalidad del hecho bélico, pero no ponen en cuestión la necesidad histórica y la legitimidad de la intervención de su país en aquel enfrentamiento.

El caso francés es diferente, ya que evocar la Segunda Guerra Mundial, exige referirse al periodo de la Ocupación y, por tanto, a la colaboración de las autoridades con la Alemania nazi y a la acomodación de buena parte de la sociedad gala a dicha situación. La Ocupación es, por lo tanto, un sujeto particularmente sensible en el desarrollo sociopolítico francés. Se trata de un momento de corte en la historia gala, «un pasado que no ha sucedido» que resurge una y otra vez en la vida del país vecino como lo

testimonian las polémicas sobre la presencia del fallecido presidente Mitterrand en el aparato administrativo generado por el gobierno de Vichy, con ocasión de los juicios a importantes colaboracionistas como Touvier y Papón o por el caso Barbie.

El cine, en tanto que testigo de las preocupaciones dominantes de las sociedades en las que se desarrolla, no podía dejar de ser reflejo de esa ambivalencia, desde el mismo momento histórico objeto de estas páginas. Así, en las películas rodadas entre 1940 y 1944, los acontecimientos que se vivían cotidianamente apenas tenían espacio en las imágenes dramáticas¹. Tras 1944 y a diferencia de la visión literaria que subraya los aspectos negativos de la Ocupación, el cine francés mostró durante bastantes años una mirada conforme con el discurso político dominante entre los triunfadores: la Francia fue en su conjunto parte de la Resistencia antinazi, participando valientemente en las acciones de oposición contra los ocupantes alemanes.

Esa es la opción adoptada por alguno de los filmes emblemáticos del momento como *La bataille du rail* o *Le père tranquille*, los dos rodados en 1946 por René Clément. Ambos ofrecen la imagen de una Francia unánimemente resistente, sin conflictos interiores o sin tensiones entre los diferentes brazos de la Resistencia, de acuerdo con la mitología gaullista-comunista y en la que, además de las escasas referencias a las mujeres, se muestra una imagen caricaturizada y muy negativa de los alemanes².

¹ En el caso de *Fille de puisatier* de Marcel Pagnol, tras el fin de la ocupación, una de las escenas, el discurso de Pétain del 17 de junio de 1940 fue sustituido por el llamamiento que realizó De Gaulle el día siguiente y el film continuó proyectándose. <http://histgeo.ac-aix-marseille.fr/a/ppa/d006.rtf> (Consultado el 23 de junio de 2005).

² JACQUET, Michel: *Le cinéma français sur l'Occupation*, 7ème RDV de l'Histoire, BLOIS 14-17 Octobre 2004

El cambio de tendencia comienza a apreciarse con *Nuit et brouillard* de Alain Resnais (1956), un film marcado por la censura-boicot que obligó a eliminar una escena donde se apreciaba el kepis de un gendarme vigilando un campo de concentración alemán, lo que indicaba la complicidad del gobierno de Vichy con las deportaciones y la participación de la policía francesa en la «solución final» nazi³.

Los años 60 conocieron una producción cinematográfica que caminaba en una doble dirección: el retorno del individuo, indagando en el modo en el que cada francés vivió la época 1940-1944 y las consecuencias de la reconciliación franco-alemana en el proceso de construcción europea. Algunos alemanes (miembros de la Wehrmacht) aparecen como personajes positivos, respetuosos de las reglas de honor y prisioneros de su sentido de obediencia. Es el caso de *La ligne de démarcation*, film de Claude Chabrol (1965). Es el contexto el que ha cambiado a hombres y mujeres, convirtiendo a las buenas personas en indecentes y a indecentes en héroes. La nueva imagen de la Francia ocupada, el documental *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls (1969) muestra la pasividad de la mayor parte de la población ante las tropas alemanas.

Los años 70, por su parte, insisten en los límites difusos de la actitud y acción individual en la época y subrayan el papel de la cuestión judía. Dos son los personajes paradigmáticos del periodo, ambos torturados por sus dudas interiores. El primero de ellos es Lucien Lacombe (*Lacombe Lucien*, Louis Malle 1974) que, ante el rechazo que suscita su petición de formar parte de la Resistencia, decide formar parte de las fuerzas colaboracionistas. El segundo personaje es *Monsieur Klein*, (Joseph Losey, 1976), en la que Alain Delon, un francés acomodado víctima de un embrollo

³ <http://www.histoire.fr/vert/html/barbie4.htm> (Consultado el 23 de junio de 2005).

administrativo que le convierte en judío, decide seguir el juego hasta el final, aceptando su deportación.

La última fase, desde los años 80, se ha caracterizado por distintos elementos. El primero de ellos, como consecuencia de diferentes escándalos (Bousquet, Touvier, Papon, Mitterrand) es el levantamiento de todos los tabúes, lo que permite la realización de filmes abiertamente críticos con dicho periodo (*Papy fait de la Résistance*, 1984). El segundo elemento es la inquietud por el crecimiento de la extrema derecha que se refleja tanto en el crecimiento de los filmes documentales (*Shoah*, 1985, *Premier convoi*, 1992), como en el intento de combatirlos mediante un mensaje pacifista y generoso (sería el caso de nuestro film) desde una aproximación intimista e introspectiva. No se juzgan las actitudes de unos y de otros, se exponen, al mismo tiempo que se muestra la dificultad de la elección (*Laissez passer* de Bertrand Tavernier). Un último elemento es el carácter menos polémico de las aproximaciones cinematográficas a periodo de la Ocupación.

La película

La película *Adiós muchachos* es la historia, hasta cierto punto, autobiográfica de su propio guionista y director, el cineasta francés Louis Malle⁴. El filme narra la transformación y la entrada en la vida adulta de Julien, un niño de 12 años internado en un colegio carmelita francés en Fontainebleau en el mes de enero de 1944, varios meses antes del desembarco aliado y, por lo tanto, en un territorio controlado por las tropas alemanas y sus colaboradores del gobierno de Vichy.

⁴ JUHRE, D.: «L'Occupation dans «Au revoir les enfants» de Louis Malle», <http://mitglied.lycos.de/juda,1999>.

Aunque el colegio parece en principio ajeno a la situación social de su país, Julien va tomando conciencia de la misma a través de las cartas que le envía su madre relatándole los bombardeos que está sufriendo París y, sobre todo, gracias a la creciente amistad con Bonnet, un nuevo alumno, del que pronto descubrirá que es judío (Jean Kippelstein) y que ha sido acogido en el colegio por el padre Jean junto con otros dos niños para que escape de la persecución antisemita. La relación con Bonnet se inició como competencia, pero rápidamente se convierte en complicidad intelectual.

Una comida en el restaurante de un pueblo cercano, en el que se produce un registro de la Milicia, reforzará el conocimiento de la realidad externa, la actuación de los colaboracionistas y la división de la sociedad francesa sobre la ocupación nazi. La propia madre de Julien representa a un grupo social acomodado que no apoya la ocupación alemana, ni la persecución de los judíos, pero que espera pasivamente la vuelta a la situación anterior de la guerra.

La delación del mozo de la cocina, expulsado del colegio por organizar un mercado negro, lleva a las aulas a las autoridades alemanas. Julien involuntariamente señala a Bonnet y tras algunas pesquisas, los nazis terminarán llevándose a los niños judíos y al padre Jean y cerrando el propio colegio.

Son esas circunstancias, la atracción por una cultura diferente, la sorpresa ante la traición y sus motivaciones y el orgullo por la defensa de unas ideas, las que provocan la madurez de Julien. El intento de mantener el colegio y a sus jóvenes ocupantes alejados de los acontecimientos, obviamente, deviene imposible y los alumnos se ven enfrentados a unos conceptos (delación, jerarquía, marginación y muerte) que adquieren un significado radicalmente nuevo en este contexto.

Cuatro son, además de los propios niños, los protagonistas políticos de la película: las tropas de ocupación alemanas, las autoridades francesas, los judíos y la Iglesia Católica. En las páginas siguientes vamos a ocuparnos en especial de los tres últimos. De hecho, los alemanes aparecen relativamente poco: en la estación al comienzo del film, un militar que quiere confesarse, los soldados que encuentran en el bosque a Bonnet y a Julien, en el restaurante y finalmente en el colegio.

El Gobierno de Vichy⁵

La ocupación alemana de Francia tras su rendición en junio de 1940 y la formación siguiendo, más o menos, los procedimientos constitucionales, del gobierno colaboracionista de Vichy, dirigido por el mariscal Pétain, obligó a la mayor parte de la población francesa a tomar partido. Este podía consistir en la oposición a las autoridades de ocupación y a sus cómplices franceses, optar por colaborar con los ocupantes y sus simpatizantes o intentar mantenerse al margen del conflicto. Fueron dos minorías las que eligieron alguna de las dos primeras soluciones. El patriotismo y/o una conciencia política consciente y decidida llevó a un sector de la sociedad francesa al rechazo contra la ocupación y sus cómplices, integrándose en buena medida en las filas de la resistencia auspiciada desde Londres por el general Charles De Gaulle.

⁵ Una amplia bibliografía sobre la Francia de la época de la Ocupación en www.fondationresistance.com/concours/bibliographiecnrd2002-2003.doc. Dos obras de conjunto sobre Vichy separadas en el tiempo: PAXTON, R. O.: *La France de Vichy. 1940-1944*. Paris, Éditions du Seuil, 1973 y BURRIN, P.: *La France à l'heure allemande 1940-1944*. Paris, Éditions du Seuil, 1995.

Otro sector de la población francesa decidió aprovechar la derrota francesa para iniciar la regeneración del país desde unas bases políticas e ideológicas sustancialmente distintas a las que habían predominado en las dos últimas décadas de la III República. Así, el 10 de julio de 1940 569 diputados votaron por la suspensión de las leyes constitucionales con sólo 80 votos negativos. Dos días más tarde, el recién nombrado presidente del gobierno, el mariscal Pétain, se autoproclamó jefe del ahora así denominado «État français». El régimen pétainista se sustentó en tres valores básicos, procedentes del tradicionalismo: «Travail, Famille, Patrie»; el culto a la personalidad: «Maréchal, nous voilà, devant Toi, le Sauveur de la France» y el apoyo y la cooperación con los ocupantes alemanes. No se trataba estrictamente de un Estado fascista, ya que carecía de alguno de los elementos básicos del mismo como un partido único (varios grupos reclamaban la dirección de la vida política francesa), un líder con un poder omnimodo (ya que la capacidad de actuación del nuevo gobierno era limitado) y una política nacionalista agresiva (necesariamente supeditada a la nueva alianza con la Alemania nazi)⁶.

La existencia de estos dos sectores activos (Resistencia y colaboracionistas), ciertamente minoritarios, y el enfrentamiento violento entre ambos nos permite hablar de una verdadera guerra civil en Francia mientras duró la ocupación. Este conflicto tuvo su prolongación, de alguna manera, con la depuración que acompañó la progresiva conquista del suelo francés por las tropas aliadas y la consiguiente búsqueda de los colaboradores del régimen de Vichy, para identificarlos y castigarlos, tal y como se refleja en el libro de Herbert Lottman⁷. La cólera popular que se manifestó de

⁶ AGULHON, M.: *La république. De Jules Ferry à François Mitterrand. 1880 à nos jours*. Paris, Hachette, 1990, p. 302.

⁷ LOTTMAN, H.: *La depuración, 1943-1953*, Barcelona, Tusquets, 1998.

forma virulenta durante los primeros meses de la liberación y la actividad sistematizada de los tribunales de justicia no nos pueden hacer olvidar, sin embargo, la relativa tolerancia que manifestó la sociedad y el estado francés hacia el fenómeno *collabo*. Las cifras, que muestran algunas variaciones según los autores, rebelan que unas 9.000 personas fueron asesinadas tras la Liberación, que otras 124.613 fueron juzgadas, 6.700 condenadas a muerte, 700 ejecutadas y que unos 50.000 funcionarios fueron depurados. La magnitud de las cifras no puede hacernos obviar, sin embargo, lo limitado de las responsabilidades que fueron enjuiciadas en ese momento. Años más tarde, en los primeros cincuenta varias amnistías concedieron el perdón a la mayor parte de los colaboracionistas con el nazismo, en nombre de la reconciliación nacional con el fin de no obstaculizar la reconstrucción física y moral de Francia.

La razón de esta actitud comprensiva se encuentra, sobre todo en la postura que adoptó Francia entre 1940 y 1944, aunque el contexto de la Guerra fría aporta asimismo algún elemento.

La gran mayoría de la población francesa mantuvo en los primeros años de la Ocupación alemana una actitud expectante. La asunción de la jefatura del estado por parte de Pétain desactivó la poca capacidad de resistencia de una sociedad que en los años anteriores a la guerra manifestó una escasa voluntad de rearmarse frente al peligro alemán y que se encontraba anonadada por el modo en el que la Wehrmacht había conseguido traspasar las líneas francesas, desmontando el mito de la invulnerabilidad de la Línea Maginot. La propia propaganda del régimen, presentando a Pétain como padre de los franceses y constructor de una nueva armonía, junto a los alemanes, de la que sólo se excluía la antiFrancia, también ayudó en dicho proceso⁸. El

⁸ BERTIN-MAGHIT, J. P.: «La utopía de Pétain: una estética de la seducción», *Archivos de la Filmoteca* 46, 2004: 88-100.

nuevo régimen encontró sin problemas el personal político necesario para su consolidación y las masas francesas vitorearon al mariscal en su viajes por el territorio galo. La tradición antirrepublicana, derechista, ultracatólica y ultraconservadora encontró en Pétain el modo de reafirmarse y llegar al poder. Pero también le apoyaron personas procedentes de una tradición izquierdista y pacifista. En la frase, tal vez demasiado rotunda del historiador Henri Amouroux, en Francia había cuarenta millones de pétainistas, prácticamente toda la población.

Piarrre Laborie, por su parte, matiza esa afirmación, subrayando las circunstancias en las que se produjo la rendición, con una prensa amordazada y circulando los rumores más inverosímiles. Señala, asimismo, que el alineamiento con el mariscal respondió a una crisis de conciencia nacional que ya existía en los años 30, que se manifiesta en un sentimiento colectivo de culpabilidad que concibe el armisticio como la expiación dolorosa de los errores pasados y que encuentra en el mariscal al salvador providencial de Francia. Múltiples serían los factores que condujeron a los franceses a reunirse en torno a Pétain:

El miedo a la muerte y la necesidad de encontrar certidumbres; la lógica de aceptar lo inevitable; el refugio en las actitudes expectantes y cortoplacistas debido a la rápida victoria alemana, la presión psicológica ejercida por el problema de los prisioneros retenidos en los campos alemanes (1.600.000), las preocupaciones ligadas a los problemas materiales y una profunda aspiración a la reconciliación nacional y a la búsqueda mítica de la unidad perdida⁹. La actitud alemana, por último, contribuyó a consolidar dicha actitud, ejerciendo, durante los primeros años, una represión menos brutal que en la Europa Oriental y realizando

⁹ LABORIE, P.: ««Quarante millions de pétainistes?»», *L'Histoire*, 129, 1990, 136-139.

una política más flexible para encontrar aliados que sostuviesen los nuevos frentes de combate que se iban abriendo según pasaba el tiempo.

En cualquier caso, la ilusión más o menos unánime, generada en torno a Pétain y al régimen de Vichy duró escasos meses, aunque el respeto a la persona del mariscal perduró incluso muchos años después del final de la guerra. El mantenimiento o la agravación de las restricciones para el acceso a múltiples productos y demás problemas cotidianos, al mismo tiempo que permitió la elaboración de disposiciones de todo tipo sin apenas contestación, alejaron progresivamente del régimen a muchos franceses que deseaban abiertamente el triunfo británico en su pugna con Alemania. En 1942, tras las razias antisemitas del verano y tras el desembarco angloamericano en el Norte de África (otoño), el edificio de Vichy empieza a hacer agua por todas partes. La zona libre fue ocupada por las tropas alemanas en noviembre. La derrota en Stalingrado fue otro momento clave en ese cambio. La instauración del Servicio de Trabajo Obligatorio en Alemania (febrero de 1943), motivo por el que en el film el profesor Moreau se encuentra en la semiclandestinidad, es definitivo para el abandono del mariscal y de sus acólitos más próximos.

El ejemplo del presidente Mitterrand (prisionero de guerra primero, funcionario de la administración de Vichy después¹⁰, miembro de las filas de la Resistencia en la primavera de 1943) es paradigmático de una franja de las elites francesas que creyó en la Revolución Nacional, pero que era profundamente antialemán y que desengañado por la sumisión del régimen al ocupante nazi, se pasó al otro bando. Las diferencias ideológicas entre vichistas y anti-

¹⁰ Siendo ya presidente, Mitterrand ordenó adornar con flores la tumba de Pétain.

chistas serían por lo tanto bastante menores de lo que normalmente se tiende a suponer¹¹.

La Milicia¹²

De forma paralela al alejamiento que buena parte de la población francesa experimentó a lo largo de 1942-1943, la proximidad de la derrota acentuó la colaboración ideológica y militar con el nazismo alemán. Pese al liderazgo de Pétain y su defensa del orden, la neutralidad y una paz de compromiso, en las filas de Vichy se estableció un combate sordo entre los que Burrin denomina «los hombres de Estado», seguidores de Pétain y «los hombres de partido», procedentes de la extrema derecha y favorables a una estrecha colaboración con Alemania. Entre estos últimos destacan Pierre Laval, presidente del consejo, Joseph Darnand, jefe del SOL (*Service de Ordre Legionnaire*) y Philippe Henriot, líder del *Parti Populaire Français*. Todos ellos coincidían en el rechazo al parlamentarismo, el odio a los comunistas y, en menor medida, a los judíos, pero también se encontraban enfrentados entre sí. Los motivos de la disputa se extendían desde la lucha personal por el poder hasta el diferente modo de cada dirigente de enfocar la colaboración con Alemania. Laval pretendía que dicha colaboración sirviese para permitir cierto margen de maniobra al gobierno de Vichy, mientras que sus oponentes apostaban por una participación sin límites en la aventura nacionalsocialista. Alguno de ellos, como Darnand, llegó a jurar lealtad personal a Hitler. La ra-

¹¹ LINDE, L. M.: «Francia: de Vichy y el genocidio a los harkis. Las personas nacionales y sus culpas», *Revista de Libros* 100, 2005, 9-16.

¹² Sobre la milicia pueden consultarse las páginas que le dedica Burrin, *La France à l'heure allemande 1940-1944*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp. 444-453.

dicalización de estos personajes pudo estar motivada hasta cierto punto en la creencia, en algunos casos justificada, de que la victoria aliada acarrearía su ejecución. Se trataba, por lo tanto, de vencer o morir¹³.

La manifestación más evidente y temprana de la colaboración con Alemania del fascismo francés fue la *Legión de Volontaires Français*, un grupo de combatientes que luchó en las filas alemanas contra la Unión Soviética y que, bajo distintas denominaciones, continuó defendiendo al III Reich hasta la caída de Berlín, en mayo de 1945¹⁴. En lo que concierne a la Francia de Vichy, además de los diferentes partidos que reclamaban su ortodoxia nacional-socialista, fue la *Milice Française* la que mejor simbolizó la colaboración con las tropas ocupantes. Mientras los grupos filonazis tenían su sede en París, la milicia fue creada en Vichy el 30 de enero de 1943, bajo la dirección de Darnand, un héroe de la guerra de 1914, como sucesora del Servicio de Orden Legionario. Con sus uniformes oscuros y sus boinas de cazadores alpinos, los milicianos aparecieron como una imitación local de la SA o de la SS. Son dos miembros de la milicia los que irrumpen en el restaurante donde se hallan comiendo Lucien y su familia para terminar siendo expulsados por un mando de la Wehrmacht o los que acuden al colegio en busca de fugitivos.

La Milicia se trataba de una entidad mixta, mitad policía auxiliar, mitad partido único y estaba organizada siguiendo el modelo del partido nazi, incluía a mujeres y a jóvenes y se dividía en dos guardias-francas, una de ellas permanente, militarizada y acuartelada. Darnand, con el apoyo de Laval, planteó su formación como un modo de unificar los distintos grupos proalemanes, algo que no consiguió, por

¹³ PAXTON, R. O.: *La France de Vichy. 1940-1944*. Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 270.

¹⁴ BEEVOR, A.: *Berlín. La caída: 1945*. Barcelona, Crítica, 2002.

la rivalidad entre los diferentes dirigentes de los mismos. De alguna forma se trataba del ejército del que carecía el gobierno de Vichy, pero también el instrumento, fracasado, para un nuevo encuadramiento de Francia. La Milicia que, por su origen, agrupaba a los partidarios políticos más convencidos y radicales del régimen pétainista, caracterizados por su anticomunismo, alcanzó los 45.000 miembros, al reclutar, además, a personas marginales tentadas por la aventura y el ejercicio de la autoridad, a jóvenes que huían del trabajo obligatorio en Alemania o a aquellos que entendían la Resistencia antialemana como un primer paso hacia una revolución social que rechazaban categóricamente.

Sin llegar a los extremos que el propio Malle sugirió en otra película suya, *Lacombe Lucien*, el criado de la cocina, Joseph, simboliza la situación de algunos de los elementos que decidieron colaborar con los alemanes. Joseph se encuentra solo y excluido, descubierto por sus manejos del mercado negro en el interior del colegio, es el único expulsado, no teniendo a donde ir. Pero la venganza no es ni la única, ni la más importante razón para denunciar a los padres carmelitas. La seducción por el poder motiva la aproximación del cocinero a los nazis como forma de vengarse de los alumnos, que tienen todos padres ricos, y también de huir de su papel de cabeza de turco. Su nuevo abrigo y la afirmación que los alemanes son sus amigos muestran la nueva situación.

La Milicia era responsable del orden público y de la represión, en colaboración con las fuerzas ocupantes y para ello reforzó su organización paramilitar, su armamento y su movilidad. No fue un proceso automático, porque las autoridades germanas se resistieron a proporcionarles armas y a que extendiesen su marco de actuación a la zona que hasta finales de 1942 había sido controlada directamente por Alemania. Tras diversas polémicas y la búsqueda de aliados entre las SS, Darnand consiguió sus objetivos en septiem-

bre de 1943 a costa de convertir la Milicia en un servicio auxiliar de la lucha alemana contra la Resistencia.

El desarrollo de los acontecimientos y la propia voluntad de sus dirigentes convirtieron la Milicia en un instrumento de lucha contra la Resistencia. No era la única herramienta francesa en este campo, porque aunque el peso de la represión recaía en el ejército alemán y las SS, también la policía francesa actuó contra los que denominaban bandidos. No así el ejército regular, que en momento alguno luchó contra los Aliados del brazo de las tropas alemanas. La policía alemana disponía, además de sus propios auxiliares entre la población francesa. La Milicia adquirió rápidamente una reputación de eficacia y crueldad. De hecho, en el film la imagen de la Milicia es más siniestra que la de los propios alemanes, aunque puede ser debido a la mayor proximidad con sus compatriotas o a una menor autoridad de los milicianos.

La posibilidad, cada vez más real de la derrota nazi, (es el momento en el que transcurre la película) radicalizó a los milicianos que, en su enfrentamiento con sus propios conciudadanos, se arrogaron poderes de policía y de administración, realizaron una exaltación de la violencia y adquirieron un sentimiento agónico de su actuación que les llevó a recurrir a la ejecución de rehenes como forma de represalia por la muerte de alguno de sus compañeros y a utilizar la tortura, no tanto como fuente de información, sino como forma de degradación del adversario.

La existencia y las prácticas de la Milicia permiten afirmar que si Vichy no fue inicialmente un estado fascista, en 1943 caminaba en esa dirección¹⁵. Esta tendencia se acentuó en los meses finales de ese mismo año con la llegada al gobierno de varios líderes pronazis y la instauración del

¹⁵ AGULHON, M.: *La République. De Jules Ferry à François Mitterrand. 1880 à nos jours*. Paris, Hachette, 1990, p. 319.

estado-miliciano, que reforzó su compromiso con el nazismo y con Hitler. Se trataba de grupos fascistas franceses que no habían formado parte del corazón del régimen de Pétain, salvo cuando se apoderaron de él en la descomposición final. Tras la Liberación, muchos de ellos huyeron a Alemania, donde crearon una apariencia de estructura estatal que, evidentemente, no sobrevivió a la desaparición de Hitler. La mayor parte de sus líderes fueron ejecutados o se suicidaron.

La cuestión judía en Francia

La preocupación antisemita había sido una de las constantes, si bien no la más destacada, de la extrema derecha francesa del siglo XIX. El antisemitismo francés mezclaba, en dosis desiguales, el antijudaísmo cristiano, el antisemitismo económico y el nacionalismo exacerbado. Este sentimiento se vio exacerbado por la fuerte inmigración judía que experimentó el país galo en los años 20 y treinta como consecuencia de la Revolución bolchevique, primero, y del triunfo de Adolf Hitler en Alemania, después. Judíos rusos, polacos, alemanes, austríacos o rumanos llegaron a una Francia exhausta por la grave crisis económica de 1928, pero en la que no faltaron los comités de socorro, como el encabezado por el cardenal Verdier y que le permitieron conocer de primera mano las atrocidades que estaba cometiendo el nuevo canciller germano. El gobierno Daladier (1938-1939) no dudó, por el contrario, de expulsarlos de Francia, en medio de un clima prebélico en el que las publicaciones de extrema derecha acusaban a los judíos de excitar a las democracias contra Hitler.

Ese ambiente explica, en parte, la elaboración de las diferentes leyes que el gobierno de Vichy estableció para separar y excluir a los judíos del resto de la población fran-

cesa. Inspirado por la Acción Francesa, las ligas nacionalistas y sus doctrinarios y estimulado por el ejemplo alemán, el régimen pétainista transformó la Francia de la emancipación en la Francia de la exclusión. La cuestión resulta, sin embargo, más complicada. En primer lugar, nos encontramos con que la legislación antijudía francesa se empezó a elaborar en octubre de 1940, tres meses después de la rendición, pero sin que existiese un requerimiento previo por parte de las autoridades alemanas. En segundo lugar, en algunos aspectos, las leyes y, su aplicación, eran más duras que en el caso alemán. Por último, y en contrapartida, las consecuencias prácticas de ese cuerpo legislativo y de la colaboración de la administración y la policía francesa con las autoridades alemanas en la búsqueda y deportación de los judíos fueron sensiblemente inferiores, no sólo a los casos alemán o polaco, sino también al de países ocupados directamente por el ejército alemán, como Bélgica. Del mismo modo, hay que tener en cuenta que la política antijudía de Vichy fue sensiblemente diferente en 1940 y 1944. Vayamos por partes.

El 18 de octubre de 1940 el *Journal officiel* publicó dos leyes que definían el status de los judíos, fuesen estos franceses o extranjeros. En este último caso, se preveía su internamiento, mientras que en el caso de los franceses de raza judía (en junio se sustituyó la raza por la religión) se les excluía de las principales funciones políticas, administrativas y culturales. En marzo de 1941 se constituyó un Comisariado General para las Cuestiones Judías y en los meses siguientes se disolvieron las asociaciones judías y se inició un proceso de «arianización» económica que consistía en la venta forzosa de los bienes en manos de los judíos con una retención del 10% para el estado y los administradores provisionales de dichos bienes. El ministerio de la producción industrial, en una de las muestras de la tecnocracia vichista aprovechó la ocasión para racionalizar

la estructura económica suprimiendo pequeñas unidades comerciales, muy numerosas y demasiado arcaicas¹⁶. En 1944 casi 30.000 empresas comerciales judías estaban controladas por el Comisariado. Los expulsados de su empleo y sus bienes malvivían en el mercado negro, se asociaban con franceses «puros», sobrevivían gracias a los socorros de organizaciones humanitarias o, en el caso de los extranjeros, eran transportados a alguno de los 80 campos de internamiento existentes a lo largo y ancho de Francia. Estos campos llegaron a tener unos 40.000 internos, de los cuales 5.000 eran niños. A partir de mayo de 1941 se iniciaron los arrestos en masa en los que la policía y gendarmería francesas entregaron a las autoridades alemanas miles de judíos (12.884 fueron arrestados y deportados entre el 16 y el 17 de julio de 1942, en lo que se conoce como *la rafle du Vel d'Hiver*). En junio de ese mismo año, todos los judíos que vivían en Francia, fuese la que fuese su nacionalidad y cualquiera que fuese el lugar donde habitase (Zona libre o zona ocupada por Alemania) habían sido obligados a inscribirse en un censo especial. Parece evidente, vistas todas estas disposiciones, que la acción del gobierno francés facilitó el trabajo de las fuerzas de ocupación alemanas.

No es sencillo encontrar una explicación coherente de este hecho y, además del antisemitismo ya mencionado se ha citado otro elemento, la persecución antijudía como forma de preservar la autonomía de funcionamiento del gobierno de Vichy. Los defensores del régimen de Vichy insisten, asimismo, en que la participación en la persecución contra los judíos era una muestra de la leal colaboración de las autoridades francesas con las ocupantes, evitando así una mayor intromisión de estas en la vida cotidiana de los ciudadanos franceses y en la propia autonomía del gobierno

¹⁶ VERHEYDE, P.: «Vichy et l'«aryanisation» des entreprises juives», *L'Histoire*, 229, 1999, 16-17.

Pétain. La utilización de la policía francesa sería una forma de afirmar la capacidad del gobierno francés para mantener el orden en su territorio.

Pero lo cierto es que la temprana aparición de la legislación antijudía francesa no respondió a una presión alemana y que, en algunos casos, era más restrictiva que las propias ordenanzas alemanas. El antisemitismo se complementaba, a su vez, con la voluntad de las nuevas autoridades de instaurar una Revolución Nacional que trataba de reinstaurar los valores tradicionales de Francia, borrar las consecuencias nefastas, a su juicio, del Frente Popular y de regenerar un país vencido mediante la exclusión de los «perversores». Los judíos entrarían de lleno en esa última categoría.

Una vez decidida la Solución Final, esto es, el exterminio sistemático de los judíos europeos (1942), Vichy no sólo no emitió ningún tipo de protesta, como sí lo hizo parte del clero francés y de la opinión pública, sino que jugó un rol determinante en las razzias antijudías de ese año, aunque sí manifestó sus reticencias a partir del año siguiente. En cualquier caso, la preocupación por evitar la injerencia alemana, tuvo como contrapartida la participación activa de todos los escalones de la administración francesa en la persecución antijudía.

La dureza de la legislación antijudía francesa sólo puede entenderse desde esa voluntad de las autoridades de Vichy de eliminar el peligro judío. Además de las tempranas disposiciones de octubre de 1940, esa dureza se aprecia en la deportación de más de 6.000 niños judíos al campo de Auschwitz ordenada por Pierre Laval, uno de los pilares del régimen pétainista durante el verano y el otoño de 1942. Esta decisión es todavía más sorprendente si tenemos en cuenta que las propias SS habían excluido a los niños menores de 6 años de la deportación y fueron las propias autoridades francesas las que propusieron incluir a los niños judíos detenidos en la zona no ocupada por Alemania en los

convoyes. Se trataba de hijos, en gran parte de padres judíos no franceses, que habían sido internados, mayoritariamente, en el enorme campo, bajo administración francesa, de Drancy, al noreste de París, sin sus progenitores. La participación de las autoridades alemanas en el arresto de los niños parece haber sido nula. La soledad, el hacinamiento, la falta de las más mínimas condiciones higiénicas, la inadecuación de la dieta alimenticia y el posterior viaje hasta Auschwitz provocaron una masacre casi absoluta. En opinión del historiador Michael R. Marrus¹⁷, hay dos explicaciones para entender la actitud de Vichy. Se ha afirmado, por un lado, que Vichy sacrificó a los judíos extranjeros para proteger mejor a los nativos, completando los cupos exigidos por los nazis (100.000 judíos) con los niños de Drancy y otros campos. La segunda explicación, que le parece más plausible, se basa en la solución simple y amoral de un problema práctico. Resultaba más sencillo deportar a los niños que retenerlos en Francia y hacer frente a los cuestiones que creaba su retención, incluidas las protestas internacionales por la situación. Es más, pese al silencio del Vaticano, numerosos grupos cristianos franceses alzaron su voz para criticar el antisemitismo de Vichy. Una crítica mucho más eficaz si tenemos en cuenta que la propaganda pétainista subrayaba su papel de protector de la familia, mientras arrancaba los hijos a sus padres.

Pese a esa voluntad, los datos nos indican que la situación de los judíos en Francia fue relativamente benigna, si la ponemos en relación con la de otros países. «Sólo» 76.000 de los 330.000 judíos, franceses o extranjeros, que habitaban en el hexágono al inicio del conflicto mundial fueron deportados y 2.500 regresaron para contarlos. Ese 23% contrasta con el 55% de Bélgica, el 50% de Hungría o el 85%

¹⁷ MARRUS, M. R.: «Pierre Laval et les enfants juifs», *Les collections de l'Histoire*, 3, 1998, 60-63.

de Polonia. Tres son las razones que explican esa situación. La primera consiste en la concepción vichista de la cuestión judía. Los judíos constituían un estado dentro del estado y eran inasimilables, pero no había una raza judía. Este hecho no implicaba la eliminación física de los judíos, sino «únicamente» su exclusión de las áreas vitales de la sociedad y estado galo. Se trataba de convertirlos en ciudadanos de segunda clase. Es por ello que Vichy no impuso en la zona libre el uso de la estrella de David, ni les prohibió frecuentar los lugares públicos, ni celebrar matrimonios mixtos, ni convertirse a otras religiones. Tampoco autorizó la creación de guettos y las deportaciones masivas fundamentalmente afectaron a los judíos extranjeros. Parece obvio, sin embargo, que muchos dirigentes de Vichy, Laval particularmente, fueron víctimas de su propio discurso, de su progresiva insensibilización y de su alejamiento de la realidad. A medida en que se acomodaban a las tesis nazis, veían a los judíos, primero como parias y, segundo, como seres a exterminar. Se trataba de una actitud definida, no tanto por su antisemitismo, como por razones tácticas y de estrategia políticas, en el cuadro de negociación con los ocupantes que el mismo régimen había creado para afirmar su soberanía y legitimidad.

La división en zonas del territorio metropolitano, segunda razón, también contribuyó a atenuar las consecuencias. Hasta noviembre de 1942, momento en el que las tropas alemanas ocuparon la zona libre y la persecución se extendió a todos por igual, los judíos tenían el sentimiento de gozar de mayor libertad al sur de la línea de demarcación y muchos de ellos abandonaron el norte de Francia para refugiarse en el Mediodía o intentar emigrar a través de España, Suiza o el Norte de Africa. La zona de ocupación italiana que se extendía desde el Mediterráneo hasta la Saboya era, asimismo, un territorio relativamente seguro. La parte de Francia bajo control directo alemán inició desde septiem-

bre de 1940 las tareas para localizar y fichar a los judíos que habitaban en su demarcación y, desde mayo de 1941, se emprendieron arrestos masivos de los judíos extranjeros, que se extendieron a los franceses desde diciembre de ese mismo año. En julio se les había prohibido a todos ellos entrar en casi todo tipo de establecimientos. En los comerciales, se les permitía entre las tres y las cuatro de la tarde, un momento en el que la mayor parte de las tiendas estaban cerradas o con buena parte de sus provisiones agotadas. En mayo de 1942, todos los judíos mayores de 6 años fueron obligados a llevar la estrella de David.

La tercera razón de la benignidad de la persecución antijudía fue la solidaridad ciudadana y la conciencia de los propios judíos del peligro que corrían. Muchos franceses abrieron sus puertas a los refugiados y numerosos sacerdotes realizaron falsos certificados de bautismo, al tiempo que, como se trata en la película, conventos y colegios religiosos sirvieron de cobijo a muchos huidos. Otros judíos optaron por ingresar en los grupos de la Resistencia, fuese esta gaullista, socialista, comunista o propiamente sionista.

Uno de los elementos que sorprende de la actuación de Vichy y de las nuevas autoridades, tras la Liberación, fue la escasa repercusión de las actividades antijudías a la hora de valorar las responsabilidades políticas y penales de Pétain y sus colaboradores. El mismo Mitterrand al recordar las razones que le motivaron a abandonar Vichy no menciona para nada la cuestión judía y funcionarios franceses directamente responsables de la persecución contra los judíos, como Maurice Papon pudieron continuar su carrera sin mayores impedimento en la Francia de la V República. Las mismas disposiciones que en agosto de 1944 declararon la nulidad de todos los actos que establecían o aplicaban una discriminación fundada sobre la cualidad de judío del afectado, fueron utilizadas para destruir gran cantidad de documentación que, seguramente, además de las fichas de

miles de judíos, contenían la identidad de aquellos funcionarios que tomaron parte en la persecución de aquellos¹⁸. La cuestión judía no constituía para muchos franceses un aspecto fundamental de lo acontecido entre 1940 y 1944¹⁹ y en, consecuencia, tampoco lo fue tras la Liberación. Incluso en los juicios de Nuremberg los representantes del nuevo gobierno francés hicieron mucho más hincapié en la cuestión de los rehenes, de la represión o en el trabajo obligatorio que en la cuestión judía, mientras que la eventual responsabilidad francesa en la persecución antisemita no es evocada prácticamente nunca.

Los últimos años, por el contrario, han visto como la cuestión del antisemitismo y de la complicidad de Vichy en el Genocidio se han situado en el centro, tanto de las investigaciones históricas, como del debate público, político y jurídico. Fruto de ellos fueron los procesos contra varios funcionarios de la época de Vichy, octogenarios, acusados de crímenes contra la humanidad. Las condenas, sin embargo, continuaron haciendo más hincapié en la complicidad con el enemigo que en los crímenes cometidos contra sus propios conciudadanos²⁰.

La actitud de la Iglesia francesa

La Iglesia católica francesa se encontró en junio de 1940 en una situación paradójica, por una parte rechazaba el nazismo, pero por otra defendía la obediencia al poder establecido y se encontraba muy próxima a los valores en-

¹⁸ AZEMA, J.-P.: «La verité sur le fichier juif», *L'Histoire* 163, 1993: 58-60.

¹⁹ ROUSSO, H.: «Vichy et le «cas» Mitterrand», *L'Histoire*, 181, 1994: 76-79.

²⁰ ROUSSO, H.: «¿Juzgar el pasado? Justicia e historia en Francia», *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 11, 2003: 77-91.

carnados por el régimen de Vichy (trabajo, familia, patria, tradición). La política desarrollada por Pétain: mantenimiento de la laicidad, pero impulso del catolicismo y de los valores tradicionalistas (autoridad y jerarquía), la concesión de subvenciones a las escuelas privadas (religiosas en su mayoría), también conducía a que el catolicismo francés aceptase, en muchos casos, entusiásticamente, la dictadura como forma de conservar sus derechos y libertades, y como modo de incrementarlos, al favorecer su esperanza de restablecer una sociedad cristiana en el hexágono tras un largo periodo caracterizado por gobiernos anticlericales y/o laicizantes. Una confianza reforzada por la ola de pietismo que llenó iglesias, colegios religiosos y asociaciones católicas como forma de expiación de los pecados cometidos por los franceses y que condujeron a su derrota frente a Alemania.

Ahora bien, mientras el apoyo explícito al mariscal Pétain no decayó hasta el último momento, los dirigentes del clero francés ofrecieron un sostén más limitado al gobierno, especialmente cuando este se aproximaba a los postulados totalitarios. Las mismas autoridades alemanas miraban con desconfianza a la Iglesia Católica que era concebida como un foco de patriotismo francés potencialmente peligroso y un núcleo de resistencia ideológica. Pese a ello, o tal vez, debido a ello, el alto clero mantuvo un silencio clamoroso sobre la colaboración con Alemania, que ni se aprobó, ni se condenó en momento alguno o sobre el neopaganismo de las doctrinas nacionalsocialistas. Se insistió, en cambio, en la importancia del orden y de la obediencia y la sumisión a las autoridades en temas considerados básicamente políticos y se rechazó el gaullismo y la Resistencia por romper la unidad del pueblo francés en un momento difícil. La persecución antijudía y la instauración del Servicio Obligatorio de Trabajo sí dieron lugar a algunas tímidas protestas semipúblicas por parte de los prelados franceses. Se trata de una actitud que contrasta con la mantenida por una iglesia

vecina, como la belga que reconoció al ocupante como un poder de hecho, condenó el SOT y recordó la incompatibilidad entre el nazismo y el cristianismo²¹.

Incluso cuando la posibilidad de una derrota alemana era cada vez más probable, el alto clero continuó apoyando sin reservas a Pétain y manteniendo una actitud prudente frente a la ocupación. Las razones para mantener dicho talante se extendían desde la defensa de la necesidad de unión de los franceses y, en particular de los católicos, realizada desde la preguerra, hasta la esperanza de una paz de compromiso, el deseo de una transición pacífica en el momento de la liberación y la conveniencia del mantenimiento del orden, pero sobre todo se debían a la incapacidad de los obispos de aflojar los lazos ideológicos y sociales que les ligaban al que ellos consideraban era el gobierno legítimo de Francia: Vichy²².

La disposición del bajo clero y de los fieles no fue tan matizada. Podemos distinguir cuatro posturas: La primera, se manifestó en una posición abiertamente favorable a Alemania, seguida por una minoría ínfima. La segunda se caracterizó por el seguimiento de la política de los obispos de acomodación y apoyo a Pétain. Un tercer grupo, que en algunos casos se puede identificar con el resto de las opciones, se orientó hacia los movimientos de renovación espiritual, litúrgico y organizativo de la Iglesia francesa, sentando las bases de la importante presencia en la sociedad gala de los grupos apostólicos en la posguerra. Un ejemplo de esa labor fue el gran número de jóvenes (2,3 millones) encuadrados en las diferentes organizaciones de la Acción Católica. Dicha cantidad suponía un 92% de los jóvenes

²¹ BEDARIDA, F.: *Histoire, critique et responsabilité*. Paris, Editions Complexe, 2003, pp. 147-153.

²² BURRIN, P.: *La France à l'heure allemande 1940-1944*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp. 223-232.

franceses inscritos en alguna asociación. Los intentos de los grupos filonazis de atraerse y absorber las estructuras juveniles de la iglesia fueron rechazadas firmemente por la Iglesia. Un cuarto sector, por último, apoyó y participó en la Resistencia antialemana.

Sin participar en la Resistencia, muchos religiosos, obispos, sacerdotes o monjes, algunos de los cuales eran ardientes partidarios de Vichy, trataron de remediar las miserias de la guerra, en especial la persecución a la que eran sometidas las familias judías. Como sucedió en otros campos, la postura de la Iglesia en lo que respecta a la persecución de los judíos fue dubitativa y poco clara. Su decisión de no criticar las decisiones del nuevo régimen le llevaron a no denunciar las primeras medidas antijudías tomadas en otoño de 1940, aunque algunos prelados se preocuparon por las condiciones en las que vivían los judíos extranjeros en los campos de concentración. Tampoco se condenó la redada del *Vel d'Hiver* de 1942 por miedo a represalias contra los grupos de Acción Católica y la única medida adoptada fue dirigir una carta privada de protesta al mariscal Pétain.

A partir de ese momento, sin embargo, varios obispos y cardenales denunciaron mediante declaraciones pastorales leídas en las parroquias y difundidas por la Resistencia dicha persecución, abriendo una brecha entre la Iglesia y el gobierno de Vichy. Al mismo tiempo, muchos fieles y miembros del clero multiplicaron los gestos de caridad hacia los judíos, acogiéndolos en sus casas y residencias o proporcionándoles desde falsos certificados de bautismo hasta documentos de identidad o tarjetas de racionamiento.

En el caso de la Iglesia católica del País Vasco continental todas las posturas tuvieron sus representantes. El obispo de la diócesis, el flamenco Edmond Vansteenberghe, sin embargo, defendió la necesidad de separar el poder político y el religioso y, poco antes de morir, en diciembre de 1943 comparó en una homilía el trabajo obligatorio en Ale-

mania con las deportaciones realizadas en la antigüedad por los asirios, recordando asimismo la desaparición de dicho imperio. A pesar de ello, la mayor parte del clero vascofrancés no dudó de la legalidad y de la legitimidad del gobierno de Pétain y animó a los jóvenes a cumplir con las disposiciones que les obligaban a formar parte de los servicios de trabajo en Alemania. No faltó además algún alineamiento extremo, como el del director del semanario *Eskualduna*, Sauveur Arotzarena que tradujo al euskera y publicó alguno de los discursos de Hitler²³.

La participación en la Resistencia se realizó a través de las redes de evasión de los pilotos aliados derribados y que les conducían a España. El ejemplo más conocido es el del padre benedictino Gregoire Joannategy, deportado a Buchenwald en diciembre de 1943, junto con otros dos compañeros de orden y que pudo volver al monasterio de Belloch al finalizar la guerra, escribiendo sus memorias²⁴.

La vinculación de la Iglesia con el régimen de Vichy no terminó en junio de 1944, sino que continuó en los años siguientes por el comportamiento de multitud de personalidades católicas, eclesásticas y laicas, protegiendo, ocultando y defendiendo a diversos colaboracionistas que huían de las nuevas autoridades²⁵. Esta política, que buscaba la reconciliación nacional y pasar página, se trataba, en buena medida, de una derivación de la misma lógica que había conducido la actitud de la Iglesia durante la guerra, la necesidad de la unión de los franceses en torno a sus autoridades «legítimas».

²³ XARRITTON, P.: «Alemanak eta Baionako Eliza (1940-1944)», *Oihenart* 14: 203-215, 1997.

²⁴ JOANNATEGUY, G.: *Alemaniarra deportatua: Büchenwald 1944, Dachau, 1945*. Donostia, Elkar, 2003.

²⁵ BEDARIDA, F.: *Histoire, critique et responsabilité*. Paris, Editions Complexe, 2003, pp. 269-287.

Conclusión

Uno de los principales peligros a los que se enfrenta el historiador-crítico de cine, es la tentación de juzgar la obra por su fidelidad a la época que se representa en la película. Se olvida así que las leyes de la ficción nada tienen que ver con las del mundo real y que su única aproximación a la verdad está relacionada con el nivel de verosimilitud que tiene que ofrecer la historia que se desarrolla ante nuestros ojos. No podemos olvidar, asimismo, que el cine no se trata de un vehículo para el estudio de la historia y, sí, al contrario, una de las formas en las que la sociedad y el director, imagina cómo ha sido el pasado, partiendo de los problemas y tensiones de nuestra época. Las leyes de la ficción imponen asimismo su propia lógica al desarrollo narrativo. En ese sentido, aunque Malle trata de respetar los hechos tal y como él los recuerda, introduce algunos elementos que le permitan sugerir la atmósfera que pretende reconstruir.

La película es, por lo demás, una doble declaración. Una de culpabilidad del propio Malle que, 42 años más tarde, sigue sintiéndose culpable por no oponerse activamente al mundo de su alrededor marcado por la colaboración. Por ello, La película es una declaración de tristeza, recurriendo para ello a los colores monocromos, a las paredes vacías, a la nieve o al frío. La segunda declaración es de complejidad. Frente a un cine pretendidamente histórico que opta de forma habitual por la mixtificación espectacular, *Adiós muchachos* opta por una reconstrucción didáctica que, al mismo tiempo, trata de huir del juego maniqueo de enfrentar «buenos» y malos», sustituyendo el juicio crítico por la manifestación de los sentimientos. Malle rehusa mostrar una situación muy complicada de una manera demasiado simple y en lugar de poner las bases de una tragedia, trata de limitar la sentimentalidad. Frente a las imágenes fulgurantes, Malle opta por impresionar al espectador mediante

una atmósfera silenciosa y silenciada. No se habla de las responsabilidades, De la misma manera que el historiador actual trata más de comprender que de juzgar²⁶, Louis Malle trata de cumplir con su deber de memoria, con su deber de verdad, con una aproximación crítica al pasado en la que no se acusa a nadie, sino que muestra la mirada inocente de un niño al que la violencia abstracta e ilimitada de los adultos le resulta incomprensible.

Ficha técnico-artística

Título original: *Au Revoir les Enfants* (Francia, 1987).
Director: Louis Malle. Guión: Louis Malle. Montador: Renato Berta. Interpretes: Gaspard Manesse, Raphael Fejto, Francine Racette, Stanislas Carre de Malberg, Philippe Morier-Genoud. Color. 104 minutos. Género: Drama. Premios: León de Oro, Venecia 1987.

²⁶ ROUSSO, H.: «¿Juzgar el pasado? Justicia e historia en Francia», *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 11, 2003: 77-91.

