

cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria y deporte



Universidad de Granada

Programación de
abril-mayo 2 0 1 5



**CLÁSICOS RECUPERADOS XXXII:
ESPECIAL 1ª GUERRA MUNDIAL**

ABRIL-MAYO 2015
CLÁSICOS RECUPERADOS XXXII:
Especial 1ª GUERRA MUNDIAL

APRIL-MAY 2015
REDISCOVERING CLASSICS XXXII:
Special WORLD WAR I

Viernes 10 / Friday 10th • 21 h.

Día del Cineclub / Cineclub's Day

SIN NOVEDAD EN EL FRENTE (1930) Lewis Milestone
(ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 14 / Tuesday 14th • 21 h.

ADIÓS A LAS ARMAS (1932) Frank Borzage
(A FAREWELL TO ARMS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 17 / Friday 17th • **20 h.**

REMORDIMIENTO (1932) Ernst Lubitsch
(BROKEN LULLABY)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 21 / Tuesday 21th • 21 h.

EL SARGENTO YORK (1941) Howard Hawks
(SERGEANT YORK)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 24 / Friday 24th • 21 h.

Día del Cineclub / Cineclub's Day

CORONEL BLIMP (1943) Michael Powell & Emeric Pressburger
(THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 28 / Tuesday 28th • 21 h.
LA GRAN GUERRA (1959) Mario Monicelli
(LA GRANDE GUERRA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 5 MAYO / Tuesday 5th MAY • 21 h.
LAS ÁGUILAS AZULES (1966) John Guillermin
(THE BLUE MAX)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "Cautivos del Cine"
Miércoles 29 abril / 17 h.
LA I GUERRA MUNDIAL EN EL CINE SONORO

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)

A la memoria de MIGUEL SEBASTIÁN, excelso cinéfilo y
mejor amigo de este cineclub.

Durante años, su generosidad, apoyo y afecto nos han sido
de ayuda imprescindible.

Mi querido amigo, te echaremos mucho de menos.

Descansa en paz.



D.W. GRIFFITH'S
"HEARTS OF THE WORLD"
S. B.

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: CINE Y PROPAGANDA

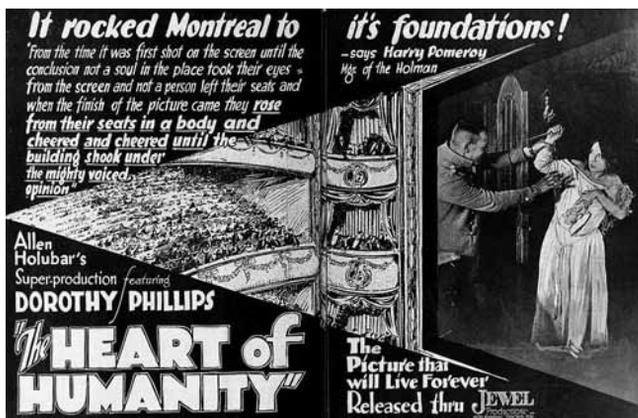
Karl Kraus estaba convencido, creo que con bastante razón, de la responsabilidad de la prensa y de muchos escritores en *“esta guerra de la ebria pobreza de imaginación”* que arrastró a la muerte a millones de personas sin cuyo beneplácito, más o menos pasivo, habría sido impensable tamaña carnicería y que se explica, en buena parte, como escribió Kraus *“porque ya éramos inválidos antes de que los cañones empezaran a cobrarse víctimas”*.

El cine, por su extremada juventud en el momento del estallido, no puede ser incluido entre los responsables intelectuales de esta guerra terrible, aunque nadie podría asegurar que, de haber tenido más tiempo, no hubiese participado del *“coro alquilado”* de los belicistas, según la expresión de Stefan Zweig.

Sin embargo, ya en el conflicto y sin duda influido por la histeria patrioter que arrebató incluso a mentes aparentemente equilibradas y ecuanímes, pronto empezó a aplicar y desarrollar sus inmensas cualidades y ventajas para esa gigantesca manipulación de las conciencias.

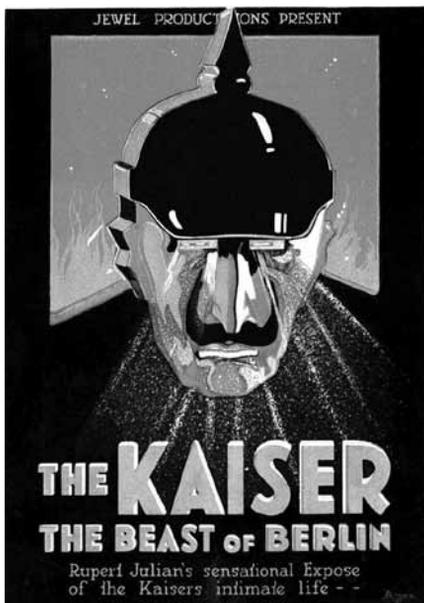
Las posibilidades propagandísticas del cine no pasaron desapercibidas a los diferentes regímenes políticos, su eficacia no solo fue tenida en cuenta por las dictaduras, aunque fueran dictaduras modernas como el nazismo y el estalinismo las que lo utilizaron de manera más sistemática.





La Primera Guerra Mundial, anterior a estos movimientos de manipulación masiva, conoció el nacimiento de este tipo de cine. De hecho, buena parte de las obras que se rodaron durante e inmediatamente después del conflicto, con mayor o menor calidad, son abiertamente

propagandísticas, basadas en la caricaturización y, a veces, deshumanización del contrario, en el enaltecimiento acrítico del propio bando y la tergiversación de la realidad. Es decir la misma línea que la prensa llevaba cultivando bastante tiempo (hay que recordar que los periódicos franceses llegaron a publicar que las balas alemanas no mataban, que las bajas en Verdún estaban siendo inapreciables y que la comodidad de las trincheras permitía a los soldados darse la gran vida). Los objetivos propagandísticos a veces eran tan concretos como fomentar la venta masiva de bonos de guerra o el reclutamiento de voluntarios.



En todo esto los francobritánicos, reforzados por los norteamericanos, fueron muy por delante de las potencias centrales. Películas como **Corazones del mundo** (*Hearts of World*, 1918) de David W. Griffith, **La navidad del soldado francés** (*Le Noël du poilu*, 1916) de Louis Feuillade, **El recluta de Bud** (*Bud's recruit*, 1918) de King Vidor, **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The four horsemen of the Apocalypse*, 1921) de Rex Ingram, etc. son buenos ejemplos.

Que el otro bando no llegara a tales niveles seguramente habrá que atribuirlo a que le dieran menos importancia al cine como forma de propaganda. La propaganda alemana, por ejemplo, estuvo más dedicada a pintar un idílico cuadro de bondadosos soldados alemanes preocu-

pados por la felicidad de las poblaciones ocupadas, quizás menos verosímil (aunque no necesariamente más falsa) que la del malvado alemán sediento de sangre. Hitler en “Mein Kampf” valoró la propaganda aliada como mucho más eficaz y adecuada que la alemana : “La propaganda de guerra británica y americana, por el contrario, era psicológicamente acertada. Al exhibir ante su propio pueblo al alemán como un bárbaro y un huno, preparaban al soldado individual para los horrores de la guerra”. Elogio inquietante.

En el cine tuvieron seguramente más impacto obras como **Corazón humano / Sobre las ruínas del mundo** (*The Heart of Humanity*, 1918) de Allen Holubar, en la que un oficial alemán (Erich von Stroheim) arrojaba por una ventana a un bebé que le molesta en su objetivo de violar a una enfermera, o la demonización del Káiser en **El Káiser, la bestia de Berlín** (*The Kaiser, the beast of Berlin*, 1918) de Rupert Julian, aunque por la participación de Chaplin **Armas al hombro** (*Shoulder Arms*, 1918) fue también un rotundo éxito, si bien se sustituye la demonización del enemigo por una ridiculización casi amable. El tema, con muchos puntos en común con **EL SARGENTO YORK** (*Sergeant York*, 1941) de Howard Hawks, muestra como un inofensivo ciudadano se convierte en superhéroe bélico sin perder nada de su humildad.

El período de entreguerras conocerá desde la sublimación de aquella atroz carnicería hasta su denuncia crítica. Sobresalen producciones alemanas como **Tierra de nadie** (*Niemandsland*, 1931) de Victor Trivas y **Cuatro de infantería** (*Westfront 1918: Vier*





von der Infanterie, 1931) de G.W. Pabst, y dos ejemplos de producciones norteamericanas de autores alemanes o a partir de obras de autores alemanes: es el caso de **REMORDIMIENTO** (*Broken lullaby*, 1932) de Ernst Lubitsch y, por supuesto, de **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE** (*All quiet on the western front*, 1930) de Lewis Milestone.

El cine francés fue más reacio a esta visión crítica, aunque **Las cruces de madera** (*Les croix de bois*, 1932) de Raymond Bernard viene a mostrar el sinsentido de la guerra a través de un planteamiento casi documental.

Más adelante, la Segunda Guerra Mundial se

convertiría en la materia ideal de un cine bélico que aspiraba a una justificación moral: la identificación de los malos parecía fácil y, de rebote, convertía automáticamente en buenos a sus oponentes. La desmesura de los crímenes del nazismo justificaba el abandono de las sutilezas.

A partir de ese momento el cine sobre la Primera Guerra Mundial que había oscilado entre la propaganda y el pacifismo, además de hacerse más raro y escaso, fue absorbido por el de la Segunda al que, de partida, se justificaban sus orientaciones propagandísticas. De esta manera el cine de propaganda, esencialmente aliado, sobre la Primera Guerra Mundial que había quedado herido de muerte pareció verse rehabilitado a través de un clara mixtificación histórica.

Durante la guerra y desde 1945 entre grupos de los vencedores occidentales pasó a presentarse la Primera Guerra Mundial como una prefiguración de la Segunda, al Káiser como un Hitler de comienzos de siglos y las atrocidades nazis se supusieron similares a los abusos cometido por los alemanes en Bélgica o Francia. Muy significativo es el final con el que se montó **De Mayerling a Sarajevo** (*De Mayerling à Sarajevo*) de

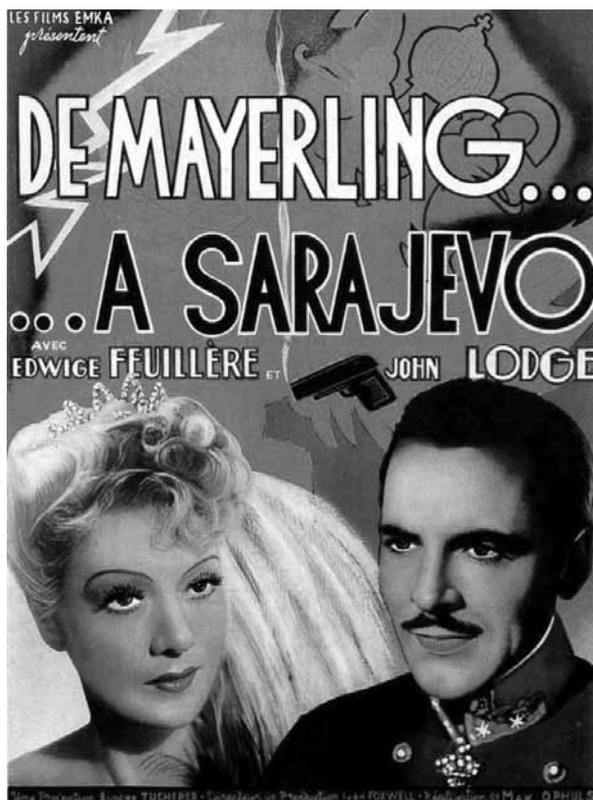
Max Ophüls para estrenarse en 1940 y que tergiversa el sentido de todo lo anterior al ponerle la agresión nazi como forzado epílogo.

Sólo después películas como y muy especialmente **Senderos de gloria** (*Paths of glory*, 1957) de Stanley Kubrick torcieron, por fortuna, esa orientación.

Quedaría por último mencionar a las cinematografías de países nuevos cuyos mitos nacionales fundacionales los hacían partir de este conflicto (es el caso de australianos y neozelandeses) que abordarán más tarde en grandes producciones el tema de la Gran Guerra, dándole un tono de género de aventuras hasta entonces bastante ajeno al tema y convirtiéndola en un conflicto más pequeño y doméstico protagonizado por soldados de contingentes coloniales del Imperio Británico, en los que se despierta el orgullo de unas diferencias caracterizadas por unos mayores grados de agresividad y resistencia al sufrimiento.

Texto:

Juan José Alegre Martínez (profesor de Historia de Enseñanza Secundaria),
abril 2015





Viernes 10 • 21 h.

Día del Cineclub

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

SIN NOVEDAD EN EL FRENTE

(1930) • EE.UU. • 128 min.

Título Orig.- All quiet on the western front.

Director.- Lewis Milestone. **Ar-**

gumento.- La novela "Im Westen nichts Neues" (1929) de Erich Maria Remarque.

Guión.- George Abbott, Maxwell Anderson y Del Andrews. **Fotografía.-** Arthur

Edeson y Karl Freund (B/N). **Montaje.-** Edgar Adams, Milton Carruth y Edward L.

Cahn. **Productor.-** Carl Laemmle Jr. **Pro-**

ducción.- Universal Pictures. **Intérpretes.-**

Louis Wolheim (*Kat*), Lew Ayres (*Paul*), John

Wray (*Himmelstoss*), Arnold Lucy (*Kantorek*),

Ben Alexander (*Kemmerick*), Scott Kolk

(*Leer*), Owen Davis Jr. (*Peter*), Walter Rogers (*Behn*).

Versión original en inglés con

subtítulos en español.



2 Oscars: Película y Director.

2 Candidaturas: Guión y Fotografía.

Música de sala:

Caballo de batalla (*War Horse*, 2011) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

Apenas dos años después de que la novela de Erich María Remarque apareciera en las librerías, una gran superproducción dirigida por Lewis Milestone se estrenaba en las pantallas y se convertía muy probablemente en la película antimilitarista más famosa de la historia del cine, lugar que únicamente **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*), la excelente película de Kubrick -también sobre la Primera Guerra Mundial y realizada 28 años más tarde- pudo disputarle luego.

Por una vez, al éxito crítico y de prestigio se unió un éxito económico tal, que el Oscar hubo de recaer sobre un film que cometía el sacrilegio de poner en duda conceptos tan absolutamente capitales en la construcción de una sociedad capitalista como patriotismo, militarismo, honor, cobardía, etc., etc... Naturalmente había una excusa que



permitía que semejante película pudiera ser llevada a cabo. Aunque la primera novela de Erich Paul Kramer era autobiográfica, resultaba claro que el novelista -que cambió su apellido por el de Remarque en lo que se refiere a su quehacer artístico- no se refería exclusivamente a la juventud alemana que acabó siendo masacrada en la Primera Guerra Mundial, sino que generalizaba a las juventudes de todos los países y a todas las guerras. Que los hechos que se relataban transcurrieran casi una quincena de años antes se explica porque el escritor alemán -más tarde nacionalizado americano- estaba comprobando que se iba a volver a producir en su país una situación semejante a la que había concluido con la aniquilación de toda su generación, y decidió que debía intentar hacer algo para evitarlo.

Sería injusto no señalar la importancia de la contribución del escritor Maxwell Anderson¹ al resultado final en este su primer y afortunado trabajo cinematográfico como guionista.

A los pocos instantes de comenzar la película, Milestone da prueba de su extraordinaria calidad uniendo en un mismo plano -a través de un larguísimo y perfectamente

1. Famoso autor teatral nacido en 1886, cuyos dos primeros guiones fueron los de **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE** y **Lluvia** (*Rain*, 1932), ambos para Milestone. Colaboró igualmente con Hitchcock en **Falso culpable** (*The wrong man*, 1956, Alfred Hitchcock) y es autor de obras como **El precio de la gloria** (*What price glory*, 1926, Raoul Walsh), **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936, John Ford), **La vida privada de Elizabeth y Essex** (*The private lives of Elizabeth and Essex*, 1939, Michael Curtiz) y **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1947, John Huston), entre otras.

conseguido movimiento de grúa- el desfile de los voluntarios en la calle, el reparto de la correspondencia por parte del cartero y las terribles y demagógicas palabras del maestro en la escuela que prácticamente obligan a que toda la clase se aliste para ir a luchar.

La extraordinaria fuerza del film -cuya estructura se asemeja en gran medida a la de la **La chaqueta metálica** (*Full Metal Jacket*, 1987) de Kubrick- reside en que se nos muestra con total claridad el itinerario que siguen los entusiastas estudiantes desde que se alistan hasta que se integran con el resto de las tropas en el campo de batalla. La primera salida se supone que es pura rutina, únicamente para colocar una alambrada. Pero la muerte de *Behm*, que se ha quedado ciego como consecuencia del bombardeo, nos hace temer que muy probablemente el destino de esos muchachos va a ser muy diferente de aquel tan glorioso que les auguraba el profesor de la escuela.

Como excelente película sin concesiones que es, Milestone también omite el tradicional romance amoroso. La única película que podía ser comparable a **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE** era **El gran desfile** (*The big parade*, 1925) de King Vidor, pero allí la historia de amor es absolutamente fundamental en el desarrollo de la historia. Sin embargo en la película de Milestone sólo aparecen mujeres de forma anecdótica. Son francesas y si al inicio se muestran reacias a intimar con los muchachos del ejército invasor, en el momento en que les muestran la comida están dispuestas a hacer lo que sea preciso para olvidar el hambre por algún tiempo. Pero, además, la película de Milestone, está realizada en 1930, cuando el inicio del cine sonoro había conducido a que la evolución producida durante el cine mudo, no sólo se había detenido, sino que había conducido a una notable involución. Como consecuencia del sonido directo las cámaras se habían blindado, habían aumentado notablemente su tamaño y peso y eran muy difíciles de mover. Frente a esa tendencia mayoritaria hacia el retorno al teatro filmado, **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE** es un film

extraordinariamente dinámico, repleto de excelentes movimientos de cámara, desde grúas como ésta a la que me he referido al inicio de este comentario, hasta los travelling laterales con los que Milestone gustaba describir lo acontecido en el campo de batalla y que Kubrick convertiría en una de sus más conocidas figu-



ras de estilo. Esto quiere decir que, además de la gran cantidad de tabúes que rompe, estamos ante una gran película como consecuencia de la manera de narrar de Milestone. La forma en que describe el encuentro entre *Paul* y *Suzanne* -en cuya concepción imagino que la existencia de la censura tuvo su importancia-, la manera elegida por el director para que tanto *Albert*, como el espectador -y ambos a la vez- se den cuenta de que le ha sido amputada una pierna, demuestran la sabiduría cinematográfica de Milestone y dan prueba de lo injusto que es su olvido actual.

El final de la película (Milestone se permite el lujo de acabar el film con una especie de gesto poético, con la muerte de *Paul* cuando intenta atrapar una mariposa), ha sido muy discutido. Yo mismo he escrito que lo considero contradictorio, puesto que si por un lado resaltaba el sin sentido -uno más, y una vez más- de su muerte, por otro, el tratar de insuflar grandeza y poesía a su muerte iba en contra de los planteamientos generales del film.

Tras haber visto algunas veces más el film ya no estoy tan seguro de poder seguir defendiendo tajantemente esa opinión. Mantengo mi objeción fundamental, pero ahora me parece más teórica que real. Efectivamente aislada, esa escena iría contra el espíritu del film, pero integrada en el conjunto no estoy nada seguro de que no contribuya a concederle más fuerza, ya que reitera los mismos planteamientos por caminos distintos. De hecho, el que rodara ese final en contra de la opinión del estudio y únicamente con la ayuda de Arthur Ederson, su director de fotografía, y contando con los faros de un coche por toda iluminación es un indicio de que quizá Milestone tenía razón.

Texto:

Antonio Castro, "Sin novedad en el frente", en especial
"Las mejores películas de la Historia de los Oscars",
rev. Dirigido, marzo 2000.



SIN NOVEDAD EN EL FRENTE no es la primera película antibélica de la historia del cine realizada a partir de la terrible experiencia humana que supuso la Primera Guerra Mundial, un conflicto armado que se saldó con más de 40 millones de víctimas mortales, la mitad de ellas civiles, y con miles de supervivien-

tes mutilados. Ese honor le corresponde a una desconocida cinta danesa, **Abajo las armas** (*Ned med Vaabnene*) de Forest Holger-Madsen, estrenada en septiembre de 1914, en Viena, con motivo de los homenajes a Bertha van Suttner². Posteriormente, **El gran desfile** (1925) y, sobre todo, **Yo acuso** (*J'accuse!*, Abel Gance, 1919), dieron testimonio de las atrocidades de una guerra como jamás había visto anteriormente el ser humano, por su crueldad y sus dimensiones, ya que involucró a más de una veintena de naciones de cuatro continentes. No en vano, antes de la Segunda Guerra Mundial, esta contienda solía llamarse la Gran Guerra o la Guerra de Guerras.



El interés por el hombre en lucha, por el trasfondo humano de la guerra, fue una preocupación constante en la carrera artística del realizador estadounidense Lewis Milestone (1895-1980), ganador de dos premios de la Academia de Hollywood al Mejor Director por dos películas de contenido bélico, pero de tono narrativo muy distinto. La primera fue la comedia **Hermanos de armas** (*Two Arabian Knights*, 1927), la historia de dos prisioneros de guerra norteamericanos, durante la Primera Guerra Mundial, que tras lograr escapar de un campo de prisioneros alemán sortean mil y un peligros haciéndose pasar por árabes (i); el segundo film por el que Milestone fue recompensado con un Oscar es el que ahora nos ocupa, **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE**.

Pacifista convencido, Milestone no estaba interesado por los enfrentamientos políticos, raciales o meramente estratégicos de las diversas guerras que su cine abordó -Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, Corea...-; lo que le preocupaban eran los seres humanos que sufrían directa o indirectamente sus consecuencias. Títulos como **Al filo de la oscuridad** (*Edge of darkness*, 1943), **La estrella del norte** (*The North Star*, 1943), **The Purple Heart** (1944), **Un paseo bajo el sol** (*A Walk in the Sun*, 1945), **Arco del triunfo** (*Arch of Triumph*, 1948) y **La cima de los héroes** (*Pork Chop Hill*, 1959) se referían a cuestiones como la resistencia antinazi en la Noruega ocupada, las vejaciones sufridas por militares norteamericanos a manos de los japoneses, el

2. Nacida en el seno de la aristocracia austriaca, Bertha Felicitas Sophie, baronesa von Suttner (1843-1914), dio un giro a su vida para convertirse en una activista incansable en defensa del pacifismo. Desde muy joven se opuso con audacia al horror de la guerra, en uno de los países más militarizados de Europa. Así lo reconoció el comité que le otorgó el Premio Nobel de la Paz en 1905, que destacó la gran influencia que la baronesa Von Suttner había tenido en el crecimiento del movimiento pacifista internacional.



drama de los refugiados ilegales, o las tensas relaciones entre militares por culpa de la tensión del combate o de la presión de las órdenes.

Por todo ello, se interesó vivamente por la obra de Erich Maria Remarque (1898-1970), seudónimo del escritor alemán Erich Paul Remark -y no Kramer, como se dijo durante algún tiempo a causa de una campaña propagandística instigada por Adolf Hitler para hacer creer a su compatriotas que el escritor era judío-, y que alcanzó la fama repentinamente con su novela "Sin novedad en el frente" ("Im Westen nichts Neues", 1929), rechazada por cuarenta y ocho editores antes de ver la luz. Excombatiente de la Primera Guerra Mundial -sirvió en diversos regimientos de infantería-, Remarque reunió todos los recuerdos de su experiencia bélica en el libro, una descarada obra realista en la que describe, con implacable sinceridad y cálida compasión, el sufrimiento, el valor y la camaradería de los soldados, y que encierra una amarga condena del militarismo. Convertida en una de las novelas más leídas de todos los tiempos -vendió 2,5 millones de ejemplares en todo el mundo, en veinticinco lenguas diferentes, solamente durante los primeros dieciocho meses de su publicación: una cifra que a inicios de los años setenta habría que multiplicar por cien...-, fue la base de dos versiones cinematográficas: la dirigida por Milestone, y el telefilm de mismo título que Delbert Mann rodó en 1979.

El proyecto de llevar al cine la popular novela de Erich María Remarque nació, no por casualidad, en el seno de Universal Pictures, estudio fundado y dirigido por un judío alemán, Carl Laemmle (1867-1939), hombre de carácter firme pero cordial que había vivido con especial intensidad, a través de sus familiares en Europa, el drama de la Primera Guerra Mundial. Laemmle, con gran criterio, decidió confiar una de las pelícu-

las más ambiciosas y caras del estudio -su presupuesto fue de 1.200.000 dólares, casi tanto como **El fantasma de la Ópera** (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), uno de los grandes hits de Universal- a su nuevo director estrella, Lewis Milestone, que había conseguido arrebatar a Warner Bros. Milestone llevaba trabajando en el cine desde 1918, tras pasar por el Army Signal Corps -donde aprendió el oficio dirigiendo y produciendo películas formativas para el ejército-; más tarde inició su carrera en Hollywood como montador y ayudante de dirección de diversos directores -entre ellos, Henry King- y debutó en la realización en tiempos del cine mudo. Su carrera se reducía a una decena de largometrajes cuando recibió la oferta de Universal, que aceptó al intuir que podía ser el film que lo consagrara como realizador.

Milestone utilizó todos los medios técnicos y artísticos puestos a su disposición de forma muy inteligente. Combinó hábilmente el realismo de los ambientes, del vestuario, de las situaciones dramáticas, de la guerra, con unos diálogos deliberadamente líricos -“*Nuestros cuerpos son tierra y nuestros pensamientos archilla (...) comemos y dormimos con la muerte*”, exclama el protagonista, *Lew Bäumer* (Lew Ayres)-. Consiguió que la cámara se moviera de manera elegante y muy expresiva, mediante panorámicas, travellings frontales o tomas aéreas, escrutando los campos de batalla o una pequeña ciudad alemana con la misma intensidad y delicadeza. Simultáneamente, exploró imaginativamente las posibilidades del sonido: por ejemplo, el discurso belicista del profesor Kantorek (Arnold Lucy) es ahogado por la banda de música militar que toca en la calle, o el estallido de las bombas hace aún más aterradores los instantes de lucha. Y al rechazar cualquier tipo de acompañamiento musical -la música que se oye en la cinta es exclusivamente diegética-, evitó la tentación de caer en el sentimentalismo, en el romanticismo hueco. No obstante, es su estudiada puesta en escena la que hace de **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE** una película antológica, como demuestra ese tremendo plano de una viuda, vestida de negro de pies a cabeza y con la mirada perdida, sentada en la puerta de su casa mientras su hijo juega a los soldados... Pero, sobre todo, destacar ese impactante plano de unas manos amputada agarradas a una alambrada. Un plano cuya fuerza poética resume el discurso del film.





A diferencia de la novela de Erich María Remarque, que arranca cuando los jóvenes soldados ya se encuentran en medio de la guerra, intercalando esa situación con recuerdos de épocas anteriores, la película está narrada de una manera cronológica. Su contenido se puede dividir en cuatro partes distintas: la educación de los futuros combatientes alemanes antes

de la guerra, cuando en la escuela aprendían conceptos humanísticos, y su alistamiento; la llegada de los soldados en el frente Occidental; las experiencias de las crueldades y horrores de la guerra en las trincheras; el regreso al hogar del "héroe", el retorno al combate, y por último, la muerte. Lewis Milestone se centra en el tema de la traición moral como eje de su discurso antibélico: los chicos son engañados por su maestro -en una secuencia inexistente en la novela original, lanza una encendida arenga a favor de la guerra durante una clase-, por sus familias -que nada hacen por impedir su alienación militar- y por el Alto Mando, un hatajo de pomposos cobardes. Todos representan esa "vieja" sociedad prusiana, enfebrecida por belicosas ideas patrióticas, que incita a los jóvenes a luchar. El profesor Kantorek, durante su enfebrecido discurso en las aulas -y cuya mirada y gestualidad son, sorprendentemente, una perturbadora premonición de Adolf Hitler-, prueba que el Sistema trabaja a todos los niveles / sociales para suministrar a políticos y militares la necesaria carne de cañón... Asimismo, Kantorek, demasiado viejo para luchar, parece querer aliviar su frustración enviando a sus pupilos a morir. Por otra parte, la incompetencia de los oficiales se revela como un hecho cotidiano,



asunto cuya culminación en el cine se puede ver en **Senderos de gloria**. En **SIN NOVEDAD EN EL FRENTE**, la mezquindad y estupidez del estamento militar se concentra en la terrible figura del *sargento Himmelstoss* (John Wray), su oficial de entrenamiento -y cartero en tiempos de paz-, cuyas enseñanzas no son las de un duro sargento



tratando de salvar la vida de los hombres en la batalla. *Himmelstoss* es un tirano que trata de irradiar la energía y una autoridad que, por supuesto, no tiene: durante un ataque de la artillería enemiga, ya en el frente, el "rudo" sargento se refugiará aterro-
rizado al fondo de una cueva...

Texto:

Antonio José Navarro, "Sin novedad en el frente",
en dossier "I Guerra Mundial",
rev. Dirigido, julio-agosto 2014.





Martes 14 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ADIÓS A LAS ARMAS

(1932) • EE.UU. • 78 min.

Título Orig.- A farewell to arms. **Director.-**

Frank Borzage. **Argumento.-** La novela homónima (1929) de Ernest Hemingway, y la adaptación teatral de la misma de Laurence Stallings. **Guión.-** Benjamin Glazer y Oliver H.P. Garrett. **Fotografía.-** Charles B. Lang Jr. (B/N). **Montaje.-** Otho Lovering y George Nicholls Jr. **Música.-** Ralph Rainger, John Leipold, Bernard Kaun y W. Franke Harling.

Productor.- Benjamin Glazer. **Producción.-** Frank Borzage Productions para Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Helen Hayes

(Catherine Barkley), Gary Cooper (teniente Frederic Henry), Adolphe Menjou (capitán Rinaldi), Mary Phillips (Helen Ferguson), Jack La Rue (el sacerdote), Blanche Frederici (la enfermera jefe), Mary Forbes (miss Van Campen), Henry Armetta (Bonello), Tom Ricketts (conde Greffi).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



2 Oscars: Fotografía y Sonido (Franklin Hansen).

2 Candidaturas: Película y Dirección Artística (Hans Dreier y Roland Anderson).

Música de sala:

“Cello Suites”

Benjamin Britten

En 1917, Ernest Hemingway no pudo ingresar en el ejército por problemas oculares, pero un año más tarde se alistó en la Cruz Roja italiana. Destinado a Fossalta di Piave como conductor de ambulancias, fue herido en las piernas e ingresado en un hospital de Milán, donde mantuvo una intensa relación sentimental con una enfermera, Agnes von Kurowsky, siete años mayor que él. Se prometieron matrimonio, pero Von Kurowsky finalmente se decantó por un oficial italiano. En 1919, Hemingway regresó a Estados Unidos y exactamente diez años después, en septiembre de 1929, publicó “Un adiós a las armas”, donde relataba sus experiencias vividas en la Primera Guerra Mun-

dial. La novela fue un éxito instantáneo: en menos de cuatro meses ya había vendido alrededor de 90.000 ejemplares.

Obviamente, Hollywood puso sus ojos en el libro, que prometía un succulento melodrama bélico. Paramount consiguió los derechos de la novela por 80.000 dólares y ofreció la realización, con muy buen criterio, al eximio Frank Borzage, el director que con mayor fulgor y sublimidad había filmado el amor como sentimiento *bigger than life*: **El séptimo cielo** (*7th Heaven*, 1927), **El ángel de la calle** (*Street Angel*, 1927) o **Liliom** (id., 1930) habían hecho de él el cineasta romántico por excelencia. Borzage llevó el texto a su terrero, obliterando toda reflexión sobre la llamada generación perdida, tan esencial en Hemingway, y centrándose en la pasión y el deseo que incendia a sus protagonistas. El primer plano de **ADIÓS A LAS ARMAS** es fulgurante, hermana con extraordinario rigor visual bucolismo y horror. La cámara muestra un bello paisaje montañoso y gira lentamente, de derecha a izquierda, mostrando a un hombre aparentemente dormido bajo un árbol; pero la panorámica sigue y de su cabeza pasamos a sus extremidades: está mutilado, muerto. Esa misma toma registra, a lo lejos, el paso de unas ambulancias por una modesta y empinada carretera.

En una de esas ambulancias, que regresan del frente cargadas de heridos, viaja el teniente *Frederic Henry* (Gary Cooper), quien al llegar a su destino encontrará el amor de su vida. El encuentro y súbito flechazo se produce según los cánones narrativos



más eficaces del clasicismo, en tres tiempos. En el primero, recién llegado al hospital, *Frederic* pilla a la enfermera *Catherine Barkley* (Helen Hayes, impuesta por Paramount sobre Eleanor Boardman, la elección de *Borzage*) subida a una escalera, fisgoneando a una compañera amonestada por un oficial. Esa misma noche, borracho tras una juerga interrumpida por un bombardeo, *Frederic* confunde a *Catherine*, que está en la penumbra, con una chica de vida alegre a la que intenta devolver su zapato. Más tarde, en el transcurso de un fiesta de oficiales y enfermeras, su amigo el mayor *Rinaldi* (Adolphe Menjou) le presenta a *Catherine*, a la que pretende conquistar, comprobando de inmediato que ambos, *Catherine* y *Frederic*, se sienten atraídos irremisiblemente.

Ahí, en esta escena de amor, brillan tanto la composición visual de *Borzage* como la impecable, poderosa maquinaria escénica hollywoodiense, presidida por los decorados de puro ensueño del gran director artístico de origen alemán Hans Dreier. *Frederic* y *Catherine* salen al jardín (es el jardín del hospital, pero parece el paraíso de una opereta edénica de Ernst Lubitsch o un melodrama exótico de Josef von Sternberg, dos autores con los que no por azar trabajó asiduamente Dreier), coquetean tímidamente y beben sentados junto a una fuente; se levantan, pasean sin dejar de charlar y, finalmente, se recuestan bajo una estatua ecuestre que la cámara recoge con hiperbólico énfasis desde un picado majestuoso. A un beso rechazado por *Catherine* con una bofetada sigue, sin solución de continuidad, su petición de que vuelva a besarla. Flota en la barroca atmós-



fera la intuición de que esos dos corazones ya no volverán a bombear el uno sin el otro. Hervé Dumont, estudioso de la obra de Borzage, afirmó que “*este momento desbordante de ternura, cincelado con tonos medios, vibrante, de un erotismo delicado, tiene pocos equivalentes en la historia del cine*”, y lo compara con el abrazo de los amantes de **Una jornada de campo** (*Partie de champagne*, Jean Renoir, 1936).

Tras esa “subida al cielo” (poco más de cinco minutos de duración, pero plasmados con tanta intensidad que remiten al amor eterno), la película de Borzage pisa de nuevo la dura realidad. *Frederic* vuelve a partir con su ambulancia a una misión peligrosa y se despide de *Catherine*, prometiéndole un pronto regreso. Se reencontrarán, algún tiempo después, en Milán, donde ella ha sido destinada y él se recupera de sus heridas. La llegada del herido al hospital está rodada por Borzage con un sorprendente uso de la cámara subjetiva, que transmite una muy honda sensación de pérdida y a la vez de búsqueda: vemos, con los ojos de *Frederic*, en contrapicado, a un camillero, los techos y una hermosa cúpula de los pasillos por los que circula, la enfermera superiora (muy amenazante por la proximidad de su rostro), el portero, otra vez el camillero y el portero, otra enfermera y, por fin, *Catherine*, que se acerca a él (al objetivo de la cámara, a nosotros) y le besa, dejando la pantalla en negro. Poco después, otra breve “subida al cielo”: el capellán les bendice en una escena en la que, *Frederic* tumbado en la cama y *Catherine* junto a él, de pie, las manos de ambos unidas, impera el blanco inmaculado: la bata de la enfermera, la sábana y la almohada del paciente, la cabecera de la cama, la luz iluminando la pared.

Ya recuperado, *Frederic* y *Catherine* vuelven a separarse (él regresa al frente), comprometiéndose a escribirse cada semana y soñando en un futuro quizás inalcanzable (un hogar en la montaña, etc). De hecho, ella le ha ocultado su embarazo, y se refugia en un pueblecito de Suiza a la espera del parto. Pero el mayor *Rinaldi*, permanentemen-



te resentido y celoso, sabotea su correspondencia, dejando a la pareja incommunicada. *Frederic* tardará en conocer el paradero de *Catherine*, y para ello habrá de aventurarse desertando y emprendiendo un casi homérico viaje a través de la oscuridad, recorriendo un viacrucis de bombardeos, explosiones, incendios, ruinas, cementerios, horror y muerte. De las etéreas subi-



das al cielo a un descenso al infierno en toda regla. Esos cinco minutos febriles conforman el tramo de **ADIÓS A LAS ARMAS** más negro, crudo y descorazonador, sin una sola línea de diálogo, y el único estrictamente encuadrable en el cine bélico. En cierto modo, recuerda el segmento también mudo de **Los viajes de Sullivan** (*Sullivan's travels*, Preston Sturges, 1941) en el que Joel McCrea y Veronica Lake recorren los extrarradios más pobres y sórdidos de la ciudad, repletos de vagabundos y desheredados, constataando una realidad despiadada. Tanto Sturges como Borzage rompen bruscamente sus respectivos tonos (de comedia social con alma de *slapstick* uno, de historia de *amour fou* paroxística el otro) para sacudir al espectador con una torrencial ducha de realismo, pese a que las imágenes de Borzage ostentan tintes expresionistas.

El reencuentro de la pareja será su última y definitiva "subida al cielo". En el quirófano, *Catherine* pierde al hijo que esperaba y, poco después, justo cuando regresa *Frederic*, con quien intercambia sus últimas palabras de amor, fallece. *Frederic* la toma en brazos y pronuncia dos veces seguidas la palabra "Paz", coincidiendo con la firma del armisticio y el fin de la guerra. Es un final, decididamente, elevado: *Frederic* de espaldas a la cámara, mirando hacia la ventana, tras la cual hay un hermoso jardín; el cielo, mismamente. Un momento de éxtasis sublime, genuinamente borzagiano, reforzado por el "Tristán e Isolda" de Wagner en la banda sonora, el sonido de unas campanas y, en el plano final, unas palomas blancas que alcanzan su vuelo hacia el cielo.

Como escribió José Luis Guarner, “los personajes logran la victoria espiritual a través de la derrota física”.

En la novela, la protagonista también moría, pero Paramount, que por imposición de la censura había cortado algunas escenas por inmorales, obligó a Borzage a rodar otro desenlace en el que *Catherine* sobrevivía. Por una vez, el *happy end* no convenció: se exhibió en algunas ciudades de provincias, pero en el resto de Estados Unidos y en Europa prevaleció la versión trágica.

En 1951, William Holden y Nancy Olson protagonizaron, a las órdenes de Michael Curtiz, **Force of Arms**, cuyo argumento era muy parecido al de novela y película. Seis años después, David O. Selznick produjo una nueva versión de **Adiós a las armas** (*A Farewell to Arms*, 1957), interpretada por Rock Hudson y Jennifer Jones. Debía dirigirla John Huston pero, por desavenencias con el productor, el film acabó en manos de Charles Vidor. Y en 1996, Richard Attenborough rodó **En el amor y en la guerra** (*In Love and War*), que no es una adaptación del libro de Hemingway, sino la propia historia que lo inspiró, con Chris O'Donnell en el rol del escritor y Sandra Bullock en el de la enfermera Von Kurowsky.

Texto:

Jordi Batlle Caminal, “Adiós a las armas”,
en dossier “I Guerra Mundial”, rev. Dirigido, julio-agosto 2014

ADIÓS A LAS ARMAS sigue siendo hoy la película mejor considerada de Frank Borzage, la quintaesencia de su forma sublime de abordar el hecho amoroso y traslucir a través de la puesta en escena el sentido de su espiritualidad, lo que llevaría a John Belton a escribir que “el estilo visual de Borzage refleja su creencia en la inmaterialidad



de los objetos y caracteres. Sus imágenes tienen poco que ver con las cosas reales; más bien remiten, como las formas ideales de Platón, a una realidad absoluta y eterna que existe sólo en un nivel puramente abstracto”. La historia, suficientemente conocida, relata la relación amorosa entre un conductor de ambulancias y una enfermera durante la campaña italiana, en la llama-



da Gran Guerra. Borzage lleva el texto de Ernest Hemingway a su terreno. La batalla es contemplada siempre desde la distancia, con el fragor de las explosiones repercutiendo en la banda sonora en todo tipo de escenas entre el teniente *Frederic Henry* (Gary Cooper) y la enfermera *Catherine Barkley* (Helen Hayes): cuando se conocen en el bar; al besarse por vez primera en lo alto de un árbol durante la fiesta; en las trincheras, cuando *Frederic* resulta herido y enviado a Milán, o cuando decide desertar para ir en busca de su amada.

El desafío a todas las normas, escritas o no, está presente desde el momento en que se consuma la relación: el silencio de ella durante el embarazo, expresando en unas cartas que nunca llegarán a su destino las emociones de la separación y la gestación del hijo en su vientre; la desobediencia de *Frederic*, que deserta aún a riesgo de que todos, salvo el mayor que encarna Adolphe Menjou, le consideren un cobarde. *Frederic* no puede ser más claro: “¿Qué significa esta guerra para mí?”, le dice al sacerdote. “Ella sí me interesa”, sentencia refiriéndose a *Catherine*.

Los personajes más explícitos de Borzage -y los de **ADIÓS A LAS ARMAS** entrán en sintonía con los de **El séptimo cielo**, **Vidas heroicas** (*Disputed passage*, 1939) o **Cena**

de medianoche (*History is made at night*, 1937)- se sitúan al margen del mundo que les ha tocado vivir a la búsqueda de una pureza que es sistemáticamente negada; y lo es, generalmente, por las tragedias colectivas motivadas por la propia especie humana.

En este contexto, la guerra es tan solo el detonante del conflicto, el período en el que se enmarcan unas relaciones que en otra situación menos desafiante no tendrían sentido. La guerra genera los escollos que deben vencer para alcanzar la inmortalidad de su amor. La única secuencia en la que la contienda se vuelve física, carece en absoluto de sentimiento épico: los soldados aliados andan por caminos enlodados y los aviones austríacos descienden sobre ellos mientras *Frederic* toma la decisión de desertar, en un montaje muy soviético. La sublimación melodramática final, agazapada tras la tragedia para alcanzar la pureza absoluta de las emociones, del amor llevado a las últimas consecuencias, es decir, después de la muerte, trasciende y recapitula, como en un torbellino de sensaciones que se niegan a ser olvidadas o arrinconadas, todo lo que la película nos ha ofrecido hasta ese momento, desde la contemplación de los heridos de guerra moviéndose apenas entre las paredes de hospitales de concepción casi expresionista, hasta la ternura que emana de los primeros encuentros entre los protagonistas; desde la hilera de ambulancias que suben dificultosamente por una





empinada carretera italiana repleta de soldados heridos, en la secuencia de apertura, hasta los movimientos nocturnos de *Frederic* escapando de los rivales, de sus propios compañeros de armas y de la idea de perder a la mujer amada.

Catherine, en la última secuencia, agoniza en los brazos de su amante después de que un foco estratégicamente colocado encima de ella haya hecho resplandecer su rostro antes del estertor, mientras las campanas, ajenas al dolor de aquel instante, festejan la firma del armisticio. El niño ha nacido muerto y *Catherine*, debilitada, solo ha podido aguantar hasta la llegada de *Frederic*, que la toma en sus brazos, la levanta de la cama -y la blanca sabana enrollada en sus pies se asemeja a la cola del vestido blanco de una novia a punto de subir al altar- y, de espaldas a la cámara, mira hacia el cielo y ruega. Borzage encadena con un plano de nubes y pájaros antes de despedir el film. En **ADIÓS A LAS ARMAS**, a diferencia de **El séptimo cielo**, que concluía también con la celebración de la paz tras la guerra, no hay posibilidad física de reunir a los dos personajes con vida en una abstracción celestial.

Texto:

Quim Casas, estudio "Frank Borzage, cámara y espiritualidad: un estilo trascendental" 1ª parte, rev. Dirigido, noviembre 2001.



Viernes 17 • 20 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

REMORDIMIENTO

(1932) • EE.UU. • 77 min.

Título Orig.- Broken lullaby / The man I killed. **Director.-** Ernst Lubitsch. **Argumento.-** La obra teatral "L'homme que j'ai tué" (1925) de Maurice Rostand, adaptada por Reginald Berkeley. **Guión.-** Samson Raphaelson y Ernest Vajda. **Fotografía.-** Victor Milner (B/N). **Montaje.-** William Shea y Merrill G. White. **Música.-** W. Franke Harling. **Productor.-** Ernst Lubitsch. **Producción.-** Paramount Pictures.

Intérpretes.- Lionel Barrymore (*dr. Hölderlin*), Nancy Carroll (*Elsa*), Phillips Holmes (*Paul*), Tom Douglas (*Walter Hölderlin*), ZaSu Pitts (*Anna*), Lucien Littlefield (*Schultz*), Louise Carter (*sra. Hölderlin*), Emma Dunn (*sra. Müller*), Frank Sheridan (*el sacerdote*), Tully Marshall (*el sepulturero*), Lillian Elliott (*sra. Bresslauer*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Música de sala:

"Music for string quartet"

Benjamin Britten

Me parece lamentable -pero en el fondo revela hasta qué punto algunos críticos trabajan a base de esquemas- que suele olvidarse **REMORDIMIENTO** en el nombre de un Lubitsch admirado por sus comedias brillantes. Único melodrama filmado por Lubitsch en su etapa sonora, **REMORDIMIENTO** es, sin embargo, uno de sus mejores films y también uno de los mejores ejemplos de la fuerza de su estilo. El hecho de ser una excepción, una *rara avis* dentro de una filmografía que, entre 1929 y 1946, hizo ganar a su autor el calificativo de "rey de la comedia brillante", bien podría ser una de las causas que han dado lugar a ese olvido (más bien a ese menosprecio): el indudable atractivo de buena parte de las comedias del autor ha dado origen a una serie de lugares comunes que se han ido transmitiendo de generación en generación sin que nadie, al parecer, se haya decidido a aportar algo nuevo.

Cuatro de esos lugares comunes son, por supuesto, el ya famoso "toque Lubitsch" (invocado sin siquiera intentar explicarlo), el elegante cinismo, los habituales juegos



vodevilescos con las puertas y la genial-presencia-de- Edward-Everett-Horton. Pero resulta que en este ejemplar melodrama no actúa Edward Everett Horton, no hay juegos vodevilescos con las puertas, no hay cinismo (aunque sí elegancia) y, al parecer (eso dicen), tampoco hay “toque Lubitsch”, afirmación que me parece del todo gratuita. Y por ello, viene a decirse, **REMORDIMIENTO** no

es un gran Lubitsch, ni es representativo de su estilo (como si el estilo de un cineasta con estilo se midiera porque un film pertenezca a un género o a otro). ¿No habrá en el fondo una cuestión de comodidad, de pereza mental? Habría que decir que **REMORDIMIENTO** se sale de los esquemas críticos que suelen aplicarse a Lubitsch, y que eso es precisamente lo que debería animar a verlo y analizarlo de una manera distinta: como un film de Lubitsch que en apariencia no se corresponde con la idea general que se tiene del cine de Lubitsch.

REMORDIMIENTO es un melodrama discursivo que se apoya sobre la imagen: sobre la delicadeza de gestos, movimientos y miradas (primera similitud con la comedia-Lubitsch). El sentido de ese discurso está enraizado con algunos de los manifiestos



literarios profundamente antibelicistas que marcaron el paisaje cultural europeo en los treinta o cuarenta primeros años de este siglo (que van desde la baronesa Bertha von Suttner y su famosa novela sentimental, hoy olvidada a pesar del Nobel, “Abajo las armas”, hasta el más conocido Erich María Remarque); en la Primera Guerra Mundial, un soldado francés mata a

un soldado alemán y, destrozado moralmente por los remordimientos, una vez finalizada la contienda viaja hasta Alemania en busca de una paz interior que no ha encontrado en la patria ni en la Iglesia. Construido sobre las relaciones que ese francés (*Paul: Phillips Holmes*) mantiene con la familia del soldado alemán muerto, **REMORDIMIENTO** pone el acento sobre el absurdo de la guerra de acuerdo con el principio -nunca traicionado por Lubitsch- de no alzar en ningún momento el tono de voz (la escritura, la filmación): sin abusar del impacto emocional de los sentimientos extremos (pese a que los hay). Ese es otro punto de contacto entre **REMORDIMIENTO** y las comedias de Lubitsch: todos son films de situaciones planteadas y desarrolladas a partir de gestos, de miradas, de movimientos: de relaciones.

El arranque del film es magistral: en el desfile del ejército en París se inserta un plano fijo de un soldado cojo situado en primer término dentro del encuadre (oponiendo claramente la idea del triunfo a la del dolor, la idea de la paz del presente a la de la guerra del pasado); un travelling sigue el movimiento de los soldados: inmediatamente después, otro travelling se mueve en sentido inverso entre las camas de un hospital lleno de heridos (el primer movimiento lleva hacia el futuro, el segundo hacia el pasado; la alegría que muestra el primero es cuestionada por el segundo: hay paz pero también





hay heridas por cicatrizar; otro travelling se desplaza por la nave de una iglesia mostrando casi a ras de suelo los sables de los soldados que asoman fuera de los bancos; medallas; campañas; cañones; la cámara se dirige hacia un crucifijo. La iglesia ha quedado vacía. O casi: un mo-

vimiento de cámara se aproxima a unas manos que, en actitud de oración, emergen de uno de los bancos vacíos. Lubitsch lo filma con una fuerza y un lirismo que recuerda el tono elegíaco de un posterior film antibelicista tan destacado como **Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A Time to Love and a Time to Die*, Douglas Sirk, 1957). Pero hay más: en **REMORDIMIENTO** tanto el alemán muerto como el francés vivo son dos hombres aficionados a la música: que trabajan con ella, como violinistas, para ofrecer belleza al mundo. Cada uno de ellos se convierte en una víctima de la barbarie de la guerra: uno como muerto, otro como asesino. Y en un fantasmagórico flashback sobre el que planea la sombra de los grandes románticos alemanes (no querría creer casual el hecho de que el soldado muerto se apellide Hölderlin), la mano del moribundo guía a la de su asesino en un autógrafo de condena al absurdo de la guerra (“¿a quién debo matar y por qué?, cuando muera, ¿de qué servirá?”); en un presente no menos fantasmagórico, el viento hace volar las hojas secas por el cementerio y desprende las que cubren la lápida de Hölderlin: las manos de una anciana con un pañuelo: su rostro transido de dolor. Lubitsch no podía ser más contundente sin renunciar a la belleza.

Si **REMORDIMIENTO** hubiera mantenido a lo largo de todo su metraje ese tono de crepúsculo romántico, ese tono que desdeña las instituciones y sus liturgias -ejército, iglesia- en favor del individuo, sería una memorable obra maestra. Está a punto de serlo. En la memoria del



romántico vergonzante que uno es en el fondo queda el recuerdo de su armonía musical, de su delicadeza gestual, de las emotivas miradas de los personajes, de la composición de planos como el que relaciona a *Walter* con *Paul* a través de la fotografía que conservan los padres del muerto, y sobre todo de ese espléndido gesto último en el que, a través de la música, a través de Schumann, los personajes quedan unidos con la intangible armonía de un concierto del que permanecerán los ecos mucho después de que el film haya terminado.

Texto:

José María Latorre, "Remordimiento", en dossier "El melodrama" 2ª parte,
rev. Dirigido, mayo 1994

Si no fuera porque hacer afirmaciones taxativas siempre comporta el riesgo de equivocarse por completo, y a la vista de una filmografía donde se acumulan, entre otras muchas y magníficas películas, un puñado de obras maestras -menciono, a título particular, **El príncipe estudiante** (*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927), **Un ladrón en la alcoba** (*Trouble in Paradise*, 1932), **Una mujer para dos** (*Design for Living*, 1933), **Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*, 1942), **El diablo dijo no** (*Heaven Can*





Wait, 1943) y **El pecado de Cluny Brown** (*Cluny Brown*, 1946)-, me sentiría tentado de afirmar con rotundidad que **REMORDIMIENTO** me parece no sólo el mejor film de Ernst Lubitsch sino también una de las mejores películas de la historia del cine. Probablemente exagero, pero este pensamiento me acecha desde la primera vez que vi esta obra a mi entender inconmensurable y rebosante tanto de emoción y humanidad como de virtuosa formulación cinematográfica, una de esas raras y sublimes ocasiones en las cuales se ha dado una feliz y completa armonía entre

la generosidad de lo que se cuenta y la generosidad del cómo se cuenta. Intelecto y arte, fondo y forma, combinados en un todo.

Escrita por Samson Raphaelson y Ernest Vajda a partir de una obra de teatro de Maurice Rostand (1891-1968), hijo de Edmond Rostand y la poetisa Rosemonde Gérard, basada en tres cuentos de Rostand publicados en 1925 y englobados bajo el título de "L'homme que j'ai tué", pieza teatral conocida a su vez con el título inglés de "The Man I Killed" -el mismo que tuvo la película de Lubitsch con motivo de su estreno en Gran Bretaña y que suele salir en muchas fichas-, **REMORDIMIENTO** tiene uno de los mejores comienzos que yo haya visto en film alguno. Nos hallamos en París, el 11 de noviembre de 1919, primer aniversario del armisticio que puso fin a la Primera Guerra Mundial, tal y como nos informa un rótulo impresionado sobre una imagen del Arco del Triunfo. Las calles están inundadas por un gentío eufórico, que grita alborozado al paso de un gran desfile militar que avanza al son de una música de aires marciales, festejo que culmina con la celebración de una misa en la catedral de Nôtre-Dame a la cual asisten los oficiales del ejército luciendo sus mejores galas. Pero el verdadero sentido de esta secuencia lo ofrece Lubitsch mediante la introducción de geniales apuntes que convierten esta celebración en otra cosa bien distinta. Así, a ese plano de apertura

del Arco del Triunfo, y a otro de la gente vitoreando, le sigue un nuevo plano medio que sitúa, en primer término, un soldado situado entre ese gentío y de espaldas a la cámara, colocado de tal manera que vemos, en segundo término, el “desfile de la victoria”... a través del espacio que deja libre la pierna amputada de ese mismo soldado. En medio del alboroto provocado por el griterío y la música altisonante, un cartel que dice: “Hospital. Silencio” nos indica de que el desfile pasa cerca de un centro hospitalario sin respetar esa petición de silencio; la cámara nos muestra, en travelling, el interior de ese hospital, lleno de hombres heridos y silenciosos que no participan de esa alegría popular. El ejército dispara salvas con sus cañones, las cuales despiertan a uno de los heridos en su lecho, quien, aterrorizado, se pone a soltar alaridos... Se celebra la misa; las palabras en off del sacerdote (“Hoy es un día de felicidad y alegría para todos”, “Demos las gracias, pues ha llegado la paz. ¡La paz!”, “Pensemos en el mañana, ... y olvidemos el ayer”) caen sobre la imagen de la catedral llena de profesionales de la guerra, un travelling que detalla los sables de los militares sobresaliendo de los bancos, el primer plano de un oficial viejo y triste, y el plano de detalle de sus medallas conseguidas gracias a su pericia para matar seres humanos... La cámara panoramiza sobre estos hombres y se acerca en travelling frontal a una figura de Cristo crucificado que aparece, así, perdida en un rincón, olvidada por todos. Termina la misa, los militares abandonan la catedral. La cámara desciende en grúa hacia una pequeña figura perdida en mitad de los asientos: son las manos, entrelazadas en un rezo silencioso y desesperado, de un hombre joven: *Paul Renard* (Phillips Holmes).

Paul está remordido por un hecho que despierta la perplejidad incluso del sacerdote (Frank Sheridan) que le oye en confesión: hace dos años, en las trincheras, mató a otro joven del bando enemigo, un alemán llamado *Walter Hörderlin* (Tom Douglas). Fue en acto de servicio y seguramente en defensa propia; así se lo da a entender el sacerdote (y, muy inteligentemente, Lubitsch no lo muestra con detalle en el flashback que lo visualiza); pero eso no consuela a *Paul*: para él, matar a otra persona es, bajo cualquier circunstancia, un acto reprobable. *Paul* se indigna ante el religioso porque no puede creer que





en la casa del Señor le digan que quitarle a vida a alguien es un acto aceptable en ocasiones, y luego se promete a sí mismo que la mejor manera de purgar su pecado es viajar al pueblo donde vivía *Walter Hördelin* en Alemania y presentarse ante su familia para recibir el desprecio de ellos que cree tener mer-

cedido (genial, asimismo, la dirección de actores de Lubitsch: el sacerdote da dos veces su bendición a *Paul*, primero en un gesto de santiguar que connota su esfuerzo por no abofetearle por su blasfemia, y luego de una manera benévola, entendiendo por fin su nobleza de sentimientos).

Si, hasta aquí, **REMORDIMIENTO** es una película poco menos que genial, lo que sigue a continuación sólo puede calificarse como de maravilloso. La acción se traslada al pequeño pueblo germano natal del difunto *Walter Hördelin*, para cuyos habitantes, en el bando de los vencidos, el aniversario del armisticio significa que ha pasado un año desde el final de la guerra que acabó con las vidas de sus hijos varones. Allí viven los padres de *Walter*, el dr. *Hörderlin* (Lionel Barrymore) y su esposa (*Louise Carter*), junto con la prometida de su hijo, *Elsa* (Nancy Carroll), que siente un profundo afecto por sus casi suegros, a los que llama "padres". El film adopta entonces el punto de vista de estos tres personajes para mostrarnos la profunda tristeza que embarga sus existencias desde la muerte de *Walter*, por medio de una serie de cortas pero intensísimas escenas descriptivas, las cuales oscilan, con excepcional armonía, entre el sempiterno sentido del humor del cineasta -todo el episodio del petimetre *Walter Schultz* (Lucien Littlefield) que, con notable falta de tacto, intenta conseguir la mano de *Elsa*- y fragmentos de excepcional sensibilidad: la conversación de la *sra. Hördelin* en el cementerio con otra mujer, *Frau Miller* (Emma Dunn), que también perdió a su hijo en el frente, y cómo ambas acaban hablando de pastelería, resulta prodigiosa; y el momento en que el dr. *Hörderlin* entra en la habitación de su hijo, mira el estuche de su violín (que parece un ataúd...) y se sienta junto a su lecho vacío hace gala de una poética austeridad digna de Dreyer o Murnau.

La intensidad de **REMORDIMIENTO** alcanza una escala superior en virtud de un lamentable equívoco cuyo planteamiento y resolución sólo pueden calificarse como ejemplares: *Paul* se presenta en casa de los *Hörderlin* y, en el momento más crucial, conmovido por la calurosa bienvenida que le brindan, se acobarda y dice ser un viejo

amigo de *Walter* al que conoció en París... La relación de *Paul* con los *Hörderlin* y con *Elsa*, y viceversa, provocará una profunda evolución en el sentir de los personajes: *Paul* y *Elsa* se enamorarán, y el *dr. Hördlerlin* modificará la dura opinión que tenía de los franceses, a los cuales consideraba los asesinos de su hijo. El dibujo del amor creciente entre *Paul* y *Elsa* da pie a una secuencia que me parece, asimismo, de lo mejor filmado jamás por Lubitsch, además de muy representativa de su autor: la del paseo callejero de la pareja por el pueblo mientras que, a su alrededor, se desata un corro de cotilleos en forma de vecinos abriendo ventanas y las puertas con timbre de sus tiendas, las famosas puertas de Lubitsch, creando una sinfonía visual y sonora que describe el ambiente del lugar y a la vez aísla en su intimidad a los enamorados *Paul* y *Elsa*. Y qué decir de esa secuencia, lírica hasta la saciedad, de la reunión de prohombres del pueblo en la taberna, interrumpida por el *dr. Hördlerlin*, en la cual el odio de los asistentes hacia *Paul* en particular y los franceses en general, motivado por el hecho de haber perdido casi todos ellos hijos en la guerra, da pie a una amarga digresión del médico sobre la responsabilidad de los mayores a la hora de enviar a los jóvenes al frente a luchar en su lugar: un veterano de guerra allí presente (Rodney McLennan) no puede resistir el impulso de estrechar la mano del doctor, mientras este concluye amargamente: “*Cuando mi hijo marchó desfilando hacia la muerte, yo también aplaudí...*”; secuencia que concluye con un nuevo apunte de poesía: la mirada del *dr. Hördlerlin* hacia la calle del pueblo vacía, mientras en su memoria resuena en off el ruido de las botas de los muchachos desfilando hacia el matadero... Huelga añadir que la resolución del relato brilla, asimismo, a enorme altura: tras confesarle a *Elsa* la verdad, *Paul* quedará para siempre atrapado en su propia mentira para conservar el amor de *Elsa* y preservar la felicidad de los viejos padres de *Walter*, en una secuencia final de incontenible emoción y delicadeza: *Paul*, al violín, y *Elsa*, al piano, arropan a los viejos *Hörderlin* bajo el manto confortante y espiritual de la música.

Texto:

Tomás Fernández Valentí, “Remordimiento: el hombre al que maté”, en dossier “Ernst Lubitsch” 2ª parte, rev. Dirigido, diciembre 2010.



Martes 21 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL SARGENTO YORK

(1941) • EE.UU. • 128 min.

Título Orig.- Sergeant York. **Director.-**

Howard Hawks. **Argumento.-** El diario del soldado Alvin C. York, editado por Tom Skeyhill. **Guión.-** Abem Finkell, Harry Chandlee, Howard Koch y John Huston.

Fotografía.- Sol Polito (B/N). **Montaje.-** William Holmes. **Música.-** Max Steiner.

Productor.- Hal B. Wallis, Jesse L. Lasky y Howard Hawks. **Producción.-** Warner Bros.

Intérpretes.- Gary Cooper (Alvin C. York), Walter Brennan (Rosier Pile), Joan Leslie (Gracie Williams), George Tobias (Pusher Ross), Stanley Ridges (comandante Buxton), Margaret Wycherly (sra. York),

Ward Bond (Ike Botkin), Noah Beery Jr. (Buck Lipscomb), June Lockhart (Rosie York).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



2 Oscars: Actor principal y Montaje.

9 Candidaturas: Película, Director, Guión, Fotografía, Música,

Actor de reparto (Walter Brennan),

Actriz de reparto (Margaret Wycherly),

Dirección Artística (John Hughes y Fred MacLean)

y Sonido (Nathan Levinson).

Música de sala:

La música cinematográfica de los años 40 de Max Steiner

“Hal Wallis (el jefe de producción de la Warner Brothers) me dio el guión de **EL SARGENTO YORK** y me dijo, ‘Si no haces esto, haremos una película de serie B con él’. Yo dije, ‘Esa es una buena manera de decirle a alguien...’. Cuando lo leí, le dije que era casi tan malo como él decía. Y fui a ver a Jesse Lasky (el productor) y le dije, ‘Mira, cierra la puerta y dile a tu secretaria que no pase llamadas, y cuéntame por qué demonios com-praste esta historia’. Él me dio mi primer buen trabajo, y yo sabía que tenía mucha vista



para las historias. Y me contó una historia completamente diferente de la del guión. Así que le dije, 'Jesse, hará la película si estás de acuerdo en que haga sólo la historia que acabas de contarme'. 'Oh, Dios', dijo. 'Claro'. Y le dije. 'Contrataré a Cooper'. Me dijo, 'No puede ser. Ya lo he intentado'. Así que volví y llamé a Cooper, y le dije, 'Acabo de hablar con Lasky. ¿No te dio él tu primer trabajo?'. Coop dijo que sí. 'Bueno', le dije, 'no tiene un céntimo, tiene fiebre, necesita un afeitado, y tiene una historia que no te perjudicará si la haces, ni a mí tampoco'. Me dijo, 'Íré a charlar contigo'. Y vino

y me dijo, '¿Dónde está ese rifle nuevo que tienes?'. No quería hablar de nada. Al final le dije, 'Mira, Coop, tenemos que hablar de esto'. Él dijo, '¿De qué demonios tenemos que hablar? Sabes que vamos a hacerlo'. Así que le dije, 'Bueno, ven conmigo, y si yo digo, '¿No es así, señor Cooper?', tú dices 'Ajá'. Así que fuimos a ver a Hal Wallis, y yo dije, 'Haremos la película si se queda a un lado y no interfiere. ¿No es así, señor Cooper?', 'Ajá'. 'Vamos a cambiar la trama, la historia en general. ¿No es así, señor Cooper?', 'Ajá'. 'Voy a utilizar a Johnny Huston como escritor'.

Bueno, tuvieron que decir que sí, y empezamos a trabajar en ello. Ibamos sólo a unos tres días de distancia de lo que escribía Johnny Huston. Me encontré con Jack Warner un día, y le dije, 'Aunque no puedas venir a hablar conmigo, ¿no podrías escribirme una nota diciéndome qué te parece, si es horrible o es muy buena?'. Me dijo, 'No la he visto'. Así que le dije, 'Bueno, pues voy a sentarme en el plató y no voy a hacer una maldita toma hasta que vayas y la veas'. Volvió corriendo y me dijo, '¡Dios mío, es la mejor película que he visto en mi vida! ¿Qué quieres?' Le dije, 'Sencillamente, lo mismo que ya tengo... quédese a un lado y no nos moleste. Pero vea la película'. Así que la hicimos, y yo la corté, y la mandé directamente al cortador de negativos".

Howard Hawks

Alvin York (Gary Cooper) es un visionario, vertiente religiosa. Así como, según se dijo (hay quienes lo creen), Pablo de Tarso oyó la voz de Dios y vio la luz al caer del caballo, camino de Damasco, así también la ve *York* cuando un rayo cae junto a él mientras va a caballo por un bosque en un día de tormenta, derribando a él y al animal, y destrozando un árbol y el cañón de su fusil; desde ese momento el alborotador y orgulloso *York*, amigo de las peleas y del alcohol, se transforma en un hombre reflexivo: deja de pelear, se fija un objetivo vital e incluso acude al edificio donde se celebran los oficios religiosos, ante la satisfacción del predicador *Rosier Pile* (Walter Brennan), que es también el tendero del pueblo, situado en el valle de Cumberland, en Tennessee. Hasta entonces ha habido en **EL SARGENTO YORK** una sucesión de estampas rurales con las que Howard Hawks ilustra no sólo sobre el carácter de *Alvin* sino asimismo sobre la difícil lucha por sobrevivir, sobre las condiciones de vida en el valle, sobre las costumbres de sus habitantes y sobre su aislamiento: al comienzo estamos en la primavera de 1916, pero esas gentes, que reciben con retraso los periódicos, no se han enterado de que hay guerra en Europa porque no les interesa. No se trata de una especie de Edén, ni de una “reserva humana” al estilo de las que muchos años después crearía en algunos westerns el nostálgico derechista Andrew V. McLaglen: al contrario, es una tierra dura, que no ofrece otras posibilidades que trabajar hasta el agotamiento, beber hasta emborracharse, pelear, cazar, comer lo que se puede bendiciendo la mesa, asistir a los oficios religiosos y, acaso, casarse para tener hijos que sigan llevando ese tipo de existencia. Sin embargo, Hawks y sus guionistas se permiten introducir un apunte significativo: el famoso Daniel Boone dejó su impronta en



el tronco de uno de los árboles del valle, y York deja también la suya grabando a tiros sus iniciales en otro; con ello se sugiere que nuestro hombre está destinado a convertirse en otro mito como Boone, y que su puntería y su habilidad con el fusil desempeñarán una función importante cuando llegue el momento. El momento será esa guerra ignota cuya noticia ocupa la primera plana de la prensa. Es admirable la destreza de Hawks para dibujar estampas rurales y mostrar la falta de horizontes de los habitantes del valle, por medio de unas secuencias que respiran a la vez sordidez y vitalidad: se mueve en el terreno, habitual en él, del ejercicio de un oficio, aunque tal oficio sea en este caso el de intentar sobrevivir. El dilema surge a partir de la escena de la tormenta y el rayo, y con ella a partir de la transformación de *Alvin York*, quien, convertido a la lectura de la Biblia, descubre que no hay que matar a ningún ser humano. ¿Cómo conciliarlo con el hecho de ser llamado a filas para ir a combatir contra los alemanes en el frente de Francia? Para ello se recurre a un ingenioso truco: transformar la creencia de York en las palabras de la Biblia en un discurso sobre la democracia. impartido, primero, por un oficial en un cuartel, con la ayuda de la figura de Daniel Boone y un libro sobre la historia de América, y luego, apoyado visualmente sobre unos planos del personaje reflexionando en lo alto de una montaña, junto a su perro, de tal forma que el salto del primitivismo religioso al descubrimiento del sentido democrático aparece recorrido



por un mismo aire místico: es el descubrimiento, por parte de *York*, de que hay dos caminos para llegar al mismo fin. Ya lo he dicho: *Alvin York* es un visionario, vertiente religiosa, que pasa de alimentarse de la Biblia a hacerlo con las páginas de una historia de América. Es un trascendente sin saberlo.

Desde mitad del film, Hawks y sus guionistas abandonan el documento humano del valle, las estampas rurales, la observación de un modo de vida, para dedicarse al ejercicio de demostrar cómo todo lo vivido con anterioridad por *York* le sirve en el cuartel y



en la guerra para aplicar eso que algunos individuos denominan “sentido común” (aunque ellos mismos parezcan desconocerlo), así como su ingenuidad y su habilidad para disparar con el rifle, combinándolos con un curioso sentido de la trascendencia.

Texto:

José María Latorre, rev. Dirigido, noviembre 2009.

Fuertemente deseado por Jesse Lasky (pionero del cine y fundador de la Paramount antes de convertirse en un productor independiente), **EL SARGENTO YORK** fue rodado entre febrero y mayo de 1941, en gran parte en los estudios de la Warner Bros. y con unos pocos exteriores en Tennessee. Estrenado en septiembre en las pantallas americanas (tras un preestreno neoyorquino el 2 de julio), el film obtuvo de inmediato un gran éxito que se incrementó a causa de los sucesos que siguieron al ataque de Pearl Harbor, y avalado por el premio Oscar a Gary Cooper, aparte de nominaciones en todas las categorías más importantes del premio anual de la Academia. Con un coste de en torno a un millón y medio de dólares, **EL SARGENTO YORK** recaudó solo en los EE.UU. más de dieciséis millones, a los cuales se añadieron después los recaudados

en el extranjero, ya en la posguerra (en España fue proyectado en abril de 1947). En suma, **EL SARGENTO YORK** ha sido sin duda el mayor éxito de público de Howard Hawks, aunque enseguida se dijo que no era de sus mejores films: ni siquiera entre los que filmó con el explícito intento de hacer propaganda bélica -**Fuerza aérea** (*Air Force*, 1943) es, seguramente, una obra mucho más personal-. Ambientado entre los años 1916 y 1918, **EL SARGENTO YORK** cuenta la juventud disoluta, la conversión religiosa y la participación bélica de un héroe de la Primera Guerra Mundial (en la batalla de las Argonne, Alvin C. York mató a más de veinte soldados alemanes y capturó a ciento treinta y dos, obteniendo por ello la Medalla de Honor), pero lo hace pensando sobre todo en la guerra que en 1941 se estaba librando en Europa todavía sin la participación de los Estados Unidos. Esto no hace de él, programáticamente, un film de propaganda destinado a convencer a los norteamericanos de la oportunidad de entrar en guerra junto a los aliados, como era evidente sobre todo en el primer tratamiento de guión, firmado por Abem Finkel y Harry Chandlee, ampliamente revisado después con la intervención -fuertemente deseada por Hawks- del joven John Huston y del experto Howard Kock, ya autor de "Orson Welles Radio Drama The War of the Worlds" y futuro coguionista de **Casablanca** (id, 1942, Michael Curtiz).

Reducida a su esqueleto, la parábola narrada es la de un típico jovencito norteamericano, habilísimo tirador con el fusil, que lleva una vida disoluta hasta que



el encuentro con una muchacha del lugar (la graciosa Joan Leslie) y su conversión religiosa (como San Pablo, *Alvin York* es golpeado por un rayo durante una tormenta) le hacen asentar la cabeza y afrontar con tenacidad las dificultades de la vida, ofreciendo la otra mejilla si es necesario. Cuando Wilson declara la guerra a los alemanes y las autoridades se niegan a exonerarlo por motivos religiosos, *Alvin* entra en crisis, pero la lectura comparada de la Biblia y de la Constitución de los Estados Unidos lo convence de que acepte ser enrolado, aunque con el manifiesto empeño de "no matar".

Espléndidamente fotografiado por Sol Polito y gracias a las prestaciones de todos los actores, la primera parte del film tiene momentos exquisitamente hawksianos, sobre todo en la insistencia de construir los encuadres a la altura del hombre, y por el tono de comedia como contrapunto de los sermones del pastor Walter Brennan y de las relaciones entre los dos enamorados: con ella siempre dispuesta a tomar la iniciativa ante la reticencia de él. Después, tras la rápida descripción de la relación de amistad (tema también muy hawksiano) entre el campesino (*Alvin*) y el jovencito de ciudad (el soldado *Pusher*, interpretado por George Tobias), la película se abre a la narración de los hechos bélicos, con al menos una gran escena de acción que Hawks sabe gestionar muy bien sobre la línea que separa la tragedia de la comedia, la violencia de la guerra de trincheras (el ataque al puesto enemigo inexorablemente punteada por la



representación de la muerte) con su parodia (la hazaña solitaria de *Alvin York*, que se encuentra con ciento treinta y dos prisioneros que nadie quiere), gracias sobre todo a su proverbial culto a la evidencia cinematográfica.

Los hechos y las acciones, los personajes y sus relaciones humanas, incluso la vida y la muerte, aparecen siempre claras y precisas en la pantalla, absolutamente privadas de retórica: esto es, algo muy hawksiano.

Texto:

Aldo Viganò, "El sargento York",
dossier "Howard Hawks" 2ª parte, junio 2013.







Viernes 24 • 21 h.

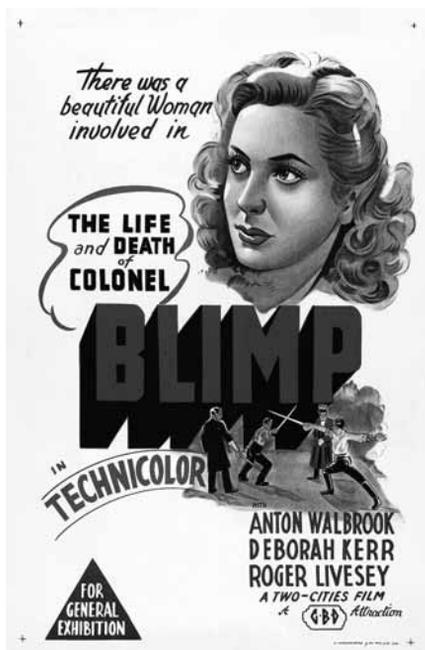
Día del Cineclub

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

CORONEL BLIMP

(1943) • Gran Bretaña • 160 min.

Título Orig.- The life and death of Colonel Blimp. **Director y Guión.-** Michael Powell & Emeric Pressburger. **Fotografía.-** Georges Périnal (Technicolor). **Montaje.-** John Seabourne. **Música.-** Allan Gray. **Productor.-** Michael Powell & Emeric Pressburger. **Producción.-** The Archers. **Intérpretes.-** Anton Walbrook (*Theo Kretschmar-Schuldorff*), Roger Livesey (*Clive Candy*), Deborah Kerr (*Edith/Barbara/Angela*), Roland Culver (*coronel Betteridge*), James McKechnie (*Spud Wilson*), Albert Lieven (*von Ritter*), David Hutcheson (*Hoppy*), Ursula Jeans (*frau Kalteneck*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Música de sala:

La música cinematográfica de los años 40 del cine británico

Tres son las películas que conforman la aportación de Michael Powell y Emeric Pressburger al cine bélico de propaganda realizado durante la Segunda Guerra Mundial, **Espías en el mar** (*Contraband*, 1940) **Los invasores** (*49th parallel*, 1941) y **One of our aircraft is missing** (1942), a las que podría añadirse una obra de características menos determinantes, **CORONEL BLIMP**.

Rodada en technicolor, con fotografía de Georges Périnal y concurso como operador de Jack Cardiff, **CORONEL BLIMP** resulta una película desconcertante por su ruptura con la tradición bélico-propagandístico de sus autores -parece ser que Winston Churchill se la tomó como una alegoría personal e intentó boicotear su estreno- y su mixtura de elementos genéricos. Tras un prólogo situado en el momento de la realización de la película, que parece una comedia Ealing, la historia retrocede cuarenta años en el tiempo y se convierte en una historia de tintes tragicómicos con una puesta en escena tan ritual (los preparativos de un duelo a espada entre los dos protagonistas) y elegante (la resolución en off del mismo) como los colores que maneja Périnal y el

aliento contenido que Anton Walbrook y Roger Livesey dan a sus respectivos personajes, el prusiano *Theo Kretschimar* y el británico *Clive Candy*. Sobre el segundo, que dice ser amigo personal de Arthur Conan Doyle, recae buena parte de la conducción del relato, aunque sea su amigo y rival bélico a la vez quien mantenga viva la película en su segmento final.

Hay en el entramado argumental de **CORONEL BLIMP** una historia de espionaje en el Berlín de principios de siglo, un duelo caballeroso, el nacimiento de una amistad que no puede ser derribada por dos contiendas mundiales, la búsqueda permanente del ideal femenino (representado por Deborah Kerr, que interpreta a la mujer de quien se enamoró *Candy* y se casó con *Kretschimar*, a la joven esposa del británico en su madurez y a la ayudante que le han puesto al general *Candy* en sus años de vejez), la campaña europea durante la Primera Guerra, el rearmamiento alemán, la huida de *Kretschimar* del nazismo, el estallido de la segunda contienda y el reencuentro entre los dos amigos. **CORONEL BLIMP** es una película sobre el paso del tiempo que viene marcado por afortunadas elipsis. José María Latorre citaba varias de ellas en su comentario sobre el film (rev. Dirigido, n° 162, octubre 1988) como la acumulación de trofeos de caza (que cubren el período comprendido entre 1902 y 1916 y se repite para ilustrar el que va de 1930 a 1938) y las páginas del álbum de familia que sugieren la repentina muerte de *Barbara*, la esposa de *Candy*. Yo añadiría el inserto de diferentes y escuetas notas de prensa que anuncian hechos colectivos y certifican pérdidas personales como la de *Murdoch*, el ayudante de cámara del general inglés, y algo más difícil de materializar en imágenes: el paso rápido de los años a través de un gesto cansado o una mirada extraviada, como la de *Kretschimar* (y ahí Walbrook está magnífico) en la escena del interrogatorio al que le somete un funcionario para darle el permiso de residencia en Inglaterra una vez comenzada la guerra.



Texto:

Quim Casas, Estudio "Notas, dudas y certezas sobre Michael Powell y Emeric Pressburger" en rev. Dirigido, diciembre 1999.

Tras el éxito de sus dos anteriores films bélicos y la creación de su propia productora The Archers, Powell y Pressburger podían

embarcarse en proyectos de mayor envergadura. Habían decidido que su próxima producción sería en color, con la intención de retratar cuarenta años de la Historia de Inglaterra. **CORONEL BLIMP** fue sin duda un film clave dentro de la carrera de Powell y Pressburger. Se trata de su primera obra enteramente personal que establece parámetros y temáticas invariables que seguirán a lo largo de su filmografía. **BLIMP** muestra que lo importante en su cine son los personajes y no los hechos, en un film que juega con la dualidad de ser aparentemente sencillo, incluso ingenuo, pero que esconde un rico juego de reflexiones sobre la vida, el amor y la identidad tanto geográfica como personal.

El nuevo proyecto era un desafío, pretendía romper con la estética imperante en la guerra en la que predomina el blanco y negro, el realismo de influencia documental y la poca ambición a la hora de crear espacios y mover la cámara. Powell y Pressburger odiaban esa autocontención motivada no sólo por un periodo tan delicado como era la guerra, sino por la misma génesis del cine británico.

Ellos estaban decididos a ir más allá. Primero establecieron un sólido equipo de colaboradores de contrastada categoría, como Alfred Junge, escenógrafo de origen alemán y considerado el primer director artístico del cine británico. Su trabajo fue muy importante en el nuevo reto que se presentaba, ya que **BLIMP** era un film en color y retrataba tres momentos y espacios históricos diferentes, Berlín 1900, Bélgica 1918 y Londres 1941. Junge creó sets poco habituales en el cine británico, como el café de



Berlín, donde aportó no sólo su trabajo, sino sus recuerdos personales. Por supuesto la envergadura del proyecto hacia la fotografía fue un aspecto importante; Powell pensó en George Perinal, el mismo de **El ladrón de Bagdad** (*The thief of Bagdad*, 1940). Probablemente la amistad y conocimiento mutuo hizo que Powell se decidiera por él a la hora de afrontar su primer film en color. También contó con Jack Cardiff, por aquel entonces un joven técnico formado en la planta de Kay Harrison que estudiaba los avances de los procesos fotográficos en Technicolor¹.

En la elección de actores Powell fue también un director con mucho ojo. Fue él quien descubrió a Deborah Kerr; ya en **Contraband**, la actriz interpretaba a una chica que vendía cigarrillos, pero finalmente fue suprimida del montaje final. Años después le daba una nueva oportunidad en **BLIMP**. En el film interpreta un triple rol, tres mujeres diferentes, pero que en la cabeza del protagonista, *Clive Candy*, son la misma, su amada *Edith*. Powell dijo en aquel tiempo: “*En dos años Deborah será una estrella*”. Así fue como la actriz se convirtió en la más solicitada del país y a finales de la década se fue a Hollywood.

La idea de **CORONEL BLIMP** nació de un fragmento de su anterior film, **One of Our Aircrafts is Missing**, en el que un veterano oficial le dice al joven: “*Yo era como tú hace treinta años y tú serás como yo dentro de treinta*”. La secuencia se cortó del montaje final al quedar desvinculada de la historia, sin embargo Powell y Pressburger





creyeron que podían hacer un film con aquella paradoja. La frase, además de ser una reflexión sobre el paso del tiempo, tenía una referencia contextual: el papel cada vez más crítico que jugaban los veteranos oficiales británicos, residuos de la época eduardiana e imperialista, en una guerra que necesitaba métodos modernos. La llamada de alerta se produjo con la humillante caída de Singapur, a mediados de 1942, en la que la prensa y el Parlamento los culpó de la derrota por haber menospreciado al enemigo. Eran los denominados. “Blimps”, llamados así por el éxito del personaje del mismo nombre caricaturizado por David Low que habitualmente publicaba el *Evening Standard*.

Ciertamente el tratamiento del tema fue polémico. Powell y Pressburger crearon en *Clive Candy* a su particular “Blimp”, desafiando los estereotipos que había marcado Low con su personaje de militar ineficiente, burocrático, xenófobo e ignorante. *Candy* era un hombre de profunda humanidad, con una concepción romántica de la guerra que junto a su torpeza e ingenuidad le otorgan un tono positivo. Este retrato bonachón se acentuaba con la interpretación de Roger Livesey, un actor proveniente del teatro que sustituyó al inicialmente previsto Laurence Olivier, que no pudo intervenir porque estaba cumpliendo con sus deberes militares. Livesey era un excelente actor que se convertiría en uno de los favoritos de Powell y Pressburger y en cierto modo en uno de sus “alter egos”, como fueron sus papeles de *Torquil* en ***I Know Where I’m Going!*** (1945) y el *dr. Reeves* en ***Un asunto de vida o muerte*** (*A matter of life and death*, 1946). Del “Blimp” caricatura sólo preservaron el carácter infantil de su personalidad y también ese ridículo aspecto que le daba su bigote de morsa y una prominente barriga. Curiosamente los verdaderos “Blimps” circulan a su alrededor: el veterano militar que le regaña en los



baños o los invitados que le acompañan cuando recibe a Theo -Anton Walbrook- en su casa al final de la Primera Guerra Mundial. Pero aunque Candy sea una figura positiva, se trata de un personaje equivocado, perdido, que vive en otro tiempo, a quien finalmente su amigo Theo le descubre su error al mostrarle la realidad del nazismo y la

necesidad de olvidar su anticuada concepción de guerra: *"Tú has sido educado para ser un caballero y un deportista en la paz y en la guerra. Pero Clive, mi querido amigo, esto no es una guerra de caballeros. Esto es una lucha a vida o muerte, tú estás luchando por tu existencia contra la más demoníaca idea nunca creada por la mente humana: el nazismo"*. La ambigüedad del personaje de Candy ha originado todo tipo de interpretaciones: desde la de antibritánico surgida durante la guerra², hasta la de reaccionario³. Parece improbable que Powell y Pressburger no tuvieran una intención propagandística al hacer el film -expresada en su dedicatoria: *"Al nuevo Ejército de Gran Bretaña y al nuevo espíritu de guerra"*-, pero no es menos cierto que su concepto de propaganda difería sustancialmente de lo oficial. No obstante, **BLIMP** refleja una visión mítica del pasado, a partir del recuerdo nostálgico de formas y momentos, pero nunca de ideas, consiguiendo transmitir al protagonista un sentimiento de tristeza evidenciado por un sentimiento de pérdida de su identidad. La pérdida es una sensación omnipresente en todo el film; hay una escena magistral al respecto, en ella se ve a Clive felizmente casado con Barbara, el segundo personaje interpretado por Deborah Kerr, con la que inicia un diálogo en el salón. Ella le pregunta: *"¿Tarareas?"*, Clive le responde: *"¿Estaba yo tarareando?"* Barbara le vuelve a contestar: *"Sí, es un pequeño hábito que tienes"*, Clive: *"Qué haría yo si no tarareara"*. Clive es un hombre que en su camino va perdiendo cosas: la mujer a la que no se declara a tiempo y que va sustituyendo por mujeres con un rostro parecido, una romántica vida militar, en definitiva una identidad. Estamos ante la visión del hombre a quien siempre le falta algo que le impide ser definitivamente feliz y que le inunda un profundo sentimiento de tristeza que le cuesta admitir. Este aspecto, que luego se irá desarrollando en casi toda su filmografía, proviene sobre todo de la escritura de Pressburger. Su

2. Por ejemplo, la campaña contra la película encabezada por Winston Churchill.

3. Por ejemplo la crítica de "Cahiers du Cinema" (núm. 15, septiembre de 1952, pág. 59) de su estreno en Francia fue titulada con un peyorativo *"Un film victoriano"*.

vida fue parecida, un hombre que perdió su familia, su amor de juventud y su identidad. Pero las referencias personales no acaban aquí, el film también habla de amistad para superar esa especie de indefensión ante el mundo. La amistad entre *Candy* y *Theo* tiene muchas similitudes con la de Powell y Pressburger. *Clive* es el inglés impulsivo y *Theo* el reflexivo y calmado



extranjero. Hay además escenas fielmente biográficas, como el humillante interrogatorio de *Theo* por parte de las autoridades de inmigración británicas, que recuerda los problemas que Pressburger sufrió a su llegada a Inglaterra, donde tuvo que informar periódicamente a la policía. Otro de los aspectos que se transmiten de la propia realidad personal de sus autores es el nivel de confianza y respeto de su profunda amistad. La relación entre *Candy* y *Theo* parece fundamentarse en un código secreto que les permite mantener intacta su amistad a pesar de los años transcurridos y de sus breves encuentros. Una amistad que se abre con un ceremonioso duelo en que significativamente se muestra como la chica ha quedado al margen de los dos contendientes.

CORONEL BLIMP empieza en forma de prólogo: un joven oficial, *Spud* -James McKechnire- dirige unas maniobras, su misión es humillar a los viejos militares que aún creen en las normas, en los códigos de honor, en la guerra de caballeros. La nueva guerra exige otros métodos. *Spud* toma los baños y uno de los viejos oficiales le encara; es *Clive Candy* -Roger Livesey-, que no difiere del modelo de militar decadente y victoriano. Inmediatamente nos sumergimos en un viaje al pasado de cuarenta años de duración, donde el retrato inicial de *Candy* queda substancialmente matizado, descubriéndonos que detrás de su fachada hay un personaje torpe, románticamente ingenuo pero íntegro. Habitualmente un flashback se cierra volviendo al lugar y momento donde se ha abierto; sin embargo en **BLIMP** la escena inicial que precede al salto en el tiempo es mostrada de nuevo, aunque desde otro punto de vista. El flashback adquiere una dimensión moral. Andrew Sarris comparó **BLIMP** con **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles), sobre todo por esa concepción del flashback en la que el pasado es utilizado para redefinir a un personaje. Sin embargo el pesimismo de Welles se convierte para Powell y Pressburger en una ventana reveladora y sobre todo ética, ya que el espectador ve con nuevos ojos a *Candy* después de ver lo que ha sido su vida.



En films anteriores de Powell se habían visto personajes cuyo recuerdo de su pasado sirve para descubrir que han vivido en un cierto engaño: *Vogel* en **Los invasores**, algunos de los aviadores en **One of Our Aircraft is Missing**. Son personajes en que la realidad ha fabricado capas y capas hasta casi olvidar orígenes e iniciales anhelos. Pero la singularidad que nos ofrece

BLIMP es que se trata del único intento de hacer una exploración literal hacia la totalidad de un pasado que completa ese flashback de cuarenta años de duración. La exploración no deja de ser sorprendente, pero ante todo compleja. Primero plantea un personaje singular, un hombre que choca con el mundo que le rodea; en su juventud se obstina en defender el honor de su patria ante la tibia e inhibida Inglaterra eduardiana y luego su anacrónica concepción romántica de la guerra, que en nada tiene que ver con la inhumanidad y los nuevos métodos presentes en las dos guerras mundiales. *Candy* es un hombre de otro tiempo, que a lo largo de los años nunca se adaptará a su presente. En segundo lugar, porque esa incompatibilidad con el tiempo histórico tiene su origen en su propio conflicto personal, abierto en un significativo prólogo: un grupo de soldados prepara unas maniobras que pretenden simular una situación de guerra, la hora prevista es medianoche, pero la incumplen llegando a los baños seis horas antes. *Candy* sufre un desbarajuste temporal, que a medida que vayamos conociendo su vida se irá agravando, ya que incluso afecta a sus relaciones personales, sobre todo por un hecho que le marcará el resto de su vida: se da cuenta tarde de que está enamorado de *Edith*. Esa obertura nos anuncia una idea, el tiempo no es un lugar homogéneo sino fragmentado. Eso se muestra perfectamente en la recordada escena del duelo -de la que Martin Scorsese se inspiró para uno de los combates de **Toro Salvaje** (*Raging Bull*, 1980)-, en la que después de narrar los hechos que lo justifican -discusión en el café, preámbulo con los testigos, ceremonial de preparación de los contendientes e inicio del mismo- la cámara retrocede y mediante un pausado travelling nos conduce fuera del recinto, donde *Edith* espera nerviosa su resolución. En la escena siguiente vemos que ha surgido la amistad entre los dos contendientes. Su importancia es que recoge la esencia del film, primero visualiza una rebelión contra la narrativa tradicional, la historia como relato de hechos no importa. Por eso Powell y Pressburger usurpan lo aparentemente importante en ella, el duelo en sí,

porque lo importante no es cómo se producen los hechos sino la repercusión que tienen los mismos, en este caso la amistad entre *Clive* y *Theo*. Powell hace una antielipsis ya que hace todo lo contrario que una elipsis en el cine clásico; en vez de eliminar lo superfluo y disponer al espectador hacia la continuidad, lo que hace Powell es abrir un interrogante hacia lo que entendemos por importante y superfluo en una historia. Powell y Pressburger están en contra de que la acción marque el ritmo del tiempo, para ello su héroe adquirirá un valor metafórico de la incapacidad de dominar y controlar el tiempo. Es como si *Candy* hubiera llegado tarde a un lugar y toda su vida tuviera que pagar por ello. La suspensión de la acción hace más acrecentar el particular drama del héroe. Es ya el primer aviso de un cine que tiende a la desrealización, a suspender la trama y reconstruirla a partir de sus personajes. Primero hay una descomposición de la acción y luego del tiempo. A eso se refiere la forma de resolver los dos saltos importantes de tiempo que se producen, el primero mostrando cómo los trofeos de cacería van aumentando vertiginosamente en la pared del protagonista mientras suena el ruido de los disparos, en una escena en que Powell y Pressburger liquidan casi quince años de la vida de *Candy*. Poco le hubiera costado, hacer un fundido y trasladar la acción quince años después, por lo tanto no tiene nada de inocente. Los cineastas no quieren romper la continuidad, el flashback es un retrato global y no tres episodios separados como puede parecer. Esa escena, en mi opinión, vuelve a ser otra carga contra el concepto tradicional del tiempo; a pesar





de que transcurren quince años, en su vida no ha sucedido nada, su reloj avanza cronológicamente envejece, pero él sigue siendo el mismo. El otro salto del tiempo lo vuelve a resaltar, el paso del tiempo es visto por un álbum repleto de fotos e invitaciones que van pasando hoja a hoja y que nos narra la vida de *Clive* y *Barbara*; en un momento dado aparece una hoja vacía y una

breve noticia en un periódico nos indica que ella ha muerto. Sin embargo, vemos cómo siguen pasando hojas vacías en una brillante metáfora sobre su vida. Eran dos recursos elegantes que volvían a explicar la realidad a través de sus consecuencias, pero sobre todo la idea de que el tiempo debe ser subjetivo. Una nueva muestra en que Powell y Pressburger vuelven a dinamitar la homogeneidad del tiempo, es la presencia del triple personaje femenino que interpreta Deborah Kerr -*Edith, Barbara, Angela*-. Son tres mujeres que aparecen en diversos momentos cronológicos de la vida de *Clive Candy*. *Edith* es la chica de la cual se enamora, pero al final es *Theo* quien se va con ella. La frustración le hace que busque esa imagen en otras mujeres. *Barbara* será su esposa hasta que muera poco después y *Angela* será su chófer en los últimos años. *Candy* así tiene siempre una imagen inerte de “eterna” juventud que contrasta con su envejecimiento. Es la imagen de un tiempo mental que permanece vigente desde el primer día. Si la modernidad en el cine se valora por la destrucción de los conceptos clásicos del tiempo y el espacio, **BLIMP** es un film moderno, a pesar de que sus imágenes clásicas no lo hagan parecer a primera vista.

Después de la identidad y la amistad, el amor es el tercer elemento fundamental en la vida del protagonista. Por supuesto en este sentido, su torpeza también le afectará hasta el más mínimo detalle. Al inicio del film, *Hoppy* -David Hutcheson- da a *Clive Candy* la carta que introduce a *Edith* en la historia, éste la coge al revés y su compañero le tiene que ayudar para que pueda leerla. Es el inicio erróneo de una relación en la que el tiempo volverá a hacerle una mala jugada a *Candy*, al ser incapaz de declararse a *Edith* en el momento adecuado. Este hecho le marcará profundamente hasta el punto de que se dedique el resto de su vida a buscar ese ideal que representa *Edith*, primero con su hermana gemela, después con su esposa *Barbara* y al final con su chófer *Angela*, pero sin que pueda olvidar el recuerdo de *Edith*. Como hemos dicho, Powell y Pressburger

tuvieron la audacia de representar todas estas mujeres bajo el juvenil rostro de Deborah Kerr. *Candy* ha convertido su búsqueda en una obsesión, en una maravillosa expresión de *amour fou*. La búsqueda de una imagen sustitutoria marca el carácter voyeurista del cine de Powell y Pressburger, es la fascinación por la imagen y la consecución de la belleza;



para *Candy* es *Edith*, para *Mark* en **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, 1960) será la muerte. Pero también la idea de cómo el pasado obstruye siempre el presente. El hombre busca cazar esos momentos mágicos de su vida y repetidos una y otra vez, pero nunca consigue la felicidad del momento pasado, la sustitución refuerza la presencia constante de la pérdida. Es la supremacía del tiempo mental con respecto al tiempo físico. Esta idea surge sobre todo del pensamiento de Pressburger tan atormentado por su pasado. Pressburger tiene algo de *Candy*, enamorado de un amor frustrado trata de sustituirlo, pero es incapaz de borrar su recuerdo. Pressburger era un hombre fascinado por las mujeres y **BLIMP** es la mejor muestra. Por eso la representación de la mujer adquiere aquí connotaciones idealistas: moderna, cálida e inteligente y que preparó leyendo libros sobre la emancipación de la mujer moderna, presenta tres tipologías diferentes: *Edith* es una sufragista que rechaza el rol tradicional que *Candy* tiene sobre las mujeres, *Barbara* representa la sobriedad y calidez femenina y *Angela "Johnnie" Cannon*, con su apodo masculino, es la constatación de la evolución de la mujer y su cada vez más visible equiparación con el hombre.

La novelista escocesa A. L. Kennedy dijo: "**BLIMP** es compleja sin ser complicada", probablemente sea una de las mejores definiciones que nunca ha tenido el film. Powell y Pressburger consiguieron una de sus mejores obras, sobre todo por una innata capacidad de dar varios niveles de interpretación, desde el puramente argumental hasta el que sugieren sus imágenes de manera interna.

Texto:

Llorenç Esteve, **Michael Powell y Emeric Pressburger**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 55, Cátedra, 2002.



Martes 28 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA GRAN GUERRA

(1959) • Italia • 135 min.

Título Orig.- La grande guerra. **Director.-** Mario Monicelli. **Guión.-** Age (Agnore Incrocci), Scarpelli (Furio Scarpelli), Luciano Vincenzoni y Mario Monicelli. **Fotografía.-** Giuseppe Rotunno (B/N - Cinemascope). **Montaje.-** Adriana Novelli. **Música.-** Nino Rota. **Productor.-** Dino De Laurentiis. **Producción.-** Dino De Laurentiis Cinematografica / Gray Film. **Intérpretes.-** Alberto Sordi (*Oreste Jacovacci*), Vittorio Gassman (*Giovanni Busacca*), Silvana Mangano (*Costantina*), Folco Lulli (*Bordin*), Bernard Blier (*capitán Castelli*), Romolo Valli (*teniente Gallina*), Livio Lorenzon (*sargento Battiferri*), Nicola Arigliano (*Giardino*), Tiberio Murgia (*Rosario Nicotra*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



León de Oro del Festival de Venecia.

Candidata al Oscar a la Película de Habla no Inglesa.

Música de sala:

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti

Banda sonora original de **Nino Rota**

Primeros planos de pies que chapotean en el barro, de manos que agarran una cuchara para comer el rancho, cosen un botón o cortan con una navaja una hogaza de pan: son soldados del ejército italiano en la Primera Guerra Mundial. Esas imágenes iniciales, en scope y blanco y negro -fotografía de Giuseppe Rotunno-, poseen una poderosa fuerza expresiva y advierten de que **LA GRAN GUERRA** no es un film sobre comportamientos heroicos, sino sobre las condiciones de vida y el sufrimiento de los soldados en el frente de combate, lo cual le valió a su realizador, el excelente Mario Monicelli, la acusación -incluso por parte del centro izquierda, ya durante el rodaje- de

vilipendiar a las fuerzas armadas; según explicó más tarde Monicelli, en aquel tiempo (1959) no se podía hablar de lo que había sucedido realmente en la Primera Guerra Mundial porque la consigna oficial durante cincuenta años había sido considerarla “la tercera guerra de independencia italiana, con soldados que avanzaban orgullosamente al asalto con la bayoneta calada. Nada era verdad. Fueron llevados a las trincheras durante cuatro años sin saber por qué estaban ahí, ignorando todo. Les enviaban periodicuchos patrióticos que casi nadie estaba en condiciones de leer, por suerte para ellos, porque no habrían leído más que estupideces de retórica patrioter. La Gran Guerra fue una infamia, organizada de forma miserable”.

LA GRAN GUERRA, escrita por Age, Scarpelli, Monicelli y Luciano Vincenzoni (sin duda uno de los mejores guiones que ha tenido jamás el cine italiano), narra la odisea de dos pícaros a través de los cuales se da rostros concretos al habitual anonimato de la masa de soldados, desde su primer contacto en la oficina de reclutamiento hasta su muerte, fusilados por los austríacos en una hostería al lado de un río: el romano *Oreste Jacovicci* (Alberto Sordi), y el milanés *Giovanni Busacca* (Vittorio Gassman). Igual que sus camaradas, ninguno de los dos sabe por qué está ahí ni la causa de que haya estallado una guerra (ni, por tanto, la idea que defienden); pasean su desconcierto dando tumbos de un lado a otro y su principal preocupación es encontrar la manera de eva-





dirse del peligro practicando eso que los italianos llaman *l'arte d'arrangiarsi*, explotando uno su oportunismo y otro su amoralidad, hasta que la escena final les abre las puertas a la ascesis. Eso les hace vivir varios episodios en los que la vena cómica se funde admirablemente con la trágica y la delicadeza poética con la intuición dramática, cada uno de los cuales aparece encabezado por una triste canción militar de la llamada guerra alpina -Nino Rota creó para el film una bella música formada por cantos de soldados y su versión orquestal, combinados con temas propios, cuyo propósito es describir al mismo tiempo la época y la extracción social de los personajes: el primero, "*Ha lasciato la mamma mia / per venire a fare il soldá...*" es un anticipo de las intenciones, del tono y del estilo: en él ya se habla del sentimiento de pérdida, del desconcierto, de la falta de objetivos, de futuro en suma, que pesa sobre la carne de cañón, cuyas botas apenas pueden levantarse del barro que pisan y cuyas vidas no valen más que la basura que les dan para comer mientras prolongan su agonía en trincheras que tarde o temprano serán sus tumbas.

El realizador toscano cuenta esta historia de los *soliti ignoti* del campo de batalla armonizando el humanismo en el tratamiento de los personajes con la brillantez y la elegancia -de trasfondo sumamente cruel: eso agudiza el contraste- de las escenas bélicas. Tan admirable resulta la capacidad de Monicelli para la farsa, siguiendo a la pareja de pícaros en su periplo por pueblos y refugios, por campos y trincheras, como para hacer inolvidables a los numerosos personajes secundarios mediante pequeños detalles, o para mover la cámara atendiendo a la vez al movimiento colectivo y a cada uno de los personajes con el fondo, siempre presente en escena, de la guerra: el solda-



do Bordin (Folca Lulli), que a cambio de unas monedas se hace cargo de las misiones peligrosas encomendadas a otros porque necesita enviar el dinero a su familia; el *teniente Gallina* (Romolo Valli) le lee una carta a un soldado analfabeto y modifica su contenido para evitar a éste la noticia de que su novia se ha casado con otro; el emocionado

gesto de *Giovanni* al colocar bien sobre la nariz las gafas del teniente, muerto en combate; las expresiones de *Oreste* y *Giovanni*, de horror y de sentimiento de culpa, al recorrer el campo de los muertos y observar la masacre de sus camaradas; *Giovanni* y *Oreste* le entregan a la viuda de un compañero el dinero que han recaudado para ellos, sin atreverse a decirle que su marido ha muerto; el brazo del cadáver de un soldado que surge de la tierra, como clavado en ella; el soldado que muere estúpidamente a consecuencia de la premura por entregar a los oficiales un mensaje de felicitación navideña; el cuerpo de otro soldado, grotescamente retorcido entre una alambrada de espinos; la banda de música que enmudece poco a poco cuando los soldados entran en el pueblo, malheridos, exhaustos, sin mirar a nadie; el nauseabundo vacío de los discursos patriotericos; los vivaces travelling en las batallas; el sonido y el resplandor de los cañonazos que actúan de fondo en algunas escenas; las bengalas que rompen la oscuridad de la noche; la gris luz de los amaneceres antes de partir al frente; el canto de los pájaros durante la secuencia en la que el sargento mata a un soldado austríaco cuando éste se afeita mientras silba un "*motivetto*" de Strauss (obertura de "El murciélago")... En todo momento se tiene la sensación de estar asistiendo, con la sonrisa congelada, a una puesta en imágenes del absurdo de la existencia.

Texto:

José María Latorre, "La Gran Guerra", en especial "Cine Bélico",
rev. Dirigido, junio 2001.

Entre 1959 y 1960, la faz del cine italiano cambió radicalmente. El neorealismo había agotado sus modos veristas y los autores más inquietos buscaban nuevos caminos. Federico Fellini, por ejemplo, dio a luz **La dolce vita** (id, 1960), donde su universo onírico tomaba definitiva carta de naturaleza en una inquietante mezcla de fantas-

magoría y crónica. Luchino Visconti, con **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), sublimó el melodrama y lo convirtió en tragedia. Y Michelangelo Antonioni, para no alargarnos más, indagó en la imagen realista a través de su reconstrucción, un camino iniciado con **La aventura** (*L'avventura*, 1960). Por desgracia, acostumbramos



a olvidar a Mario Monicelli, que en 1958 realizó **Rufufú** (*I soliti ignoti*, 1958), cumbre de la comedia italiana, y en 1959 **LA GRAN GUERRA**, seguramente su obra maestra y una de las manifestaciones más complejas de aquella época de mutaciones.

En efecto, **LA GRAN GUERRA**, a primera vista, podría parecer una simple mezcla de comedia y drama, de intriga circunspecta y trama picaresca, un cóctel muy del gusto del cine italiano de la época. Y así es, para qué negarlo. Pero también hay algo más, mucho más, pues esta historia de dos vividores, interpretados por Vittorio Gassman y Alberto Sordi, que se conocen en el ejército, durante la Primera Guerra Mundial, y pasan por el conflicto bélico como si la cosa no fuera con ellos, hasta desembocar en un final no demasiado habitual en una ficción cómica, no es sólo una parodia del cine épico, ni el canto del cisne de la comedia italiana de los cincuenta, sino todo eso y mucho más.

LA GRAN GUERRA se estructura en diversos episodios, con una innegable continuidad entre sí pero a la vez dotados de una cierta autonomía, que parecen construir lo que suele llamarse un “fresco” del momento histórico representado. Varias circunstancias, sin embargo, desdichan esta apariencia. Aunque los distintos fragmentos quedan separados por rótulos alusivos, a menudo procedentes de canciones populares de la época, no hay voluntad alguna de totalidad, ni tampoco de estructurar una





narración más o menos ortodoxa. Muy al contrario, el episodio prima sobre la continuidad, hasta el punto de que no importa tanto la psicología de los personajes como su condición de fíteres en un contexto hostil, que anula la personalidad e impide la maduración. Los tópicos del género bélico, pues, quedan desacti-

vados por su propio exceso: el oficial comprensivo, el soldado bonachón condenado a sucumbir, la prostituta de buen corazón que alivia la soledad de los combatientes... Lo que le importa a Monicelli, en cambio, es mostrar un género en crisis y su posible regeneración por vía de su renovación metanarrativa, una opción que, desgraciadamente, no tuvo mucha repercusión en la andadura posterior de la comedia italiana.

Hay dos ejemplos cuya superposición ilustra con gran eficacia la estrategia adoptada por Monicelli. Poco después de que el soldado *Bondi* caiga en combate, su esposa aborda a los dos protagonistas y les pide que le hagan llegar unas provisiones. Evidentemente, la pobre mujer no sabe que su marido ha muerto, y ni Gassman ni Sordi se lo dicen. En su lugar, le ceden el dinero que acaban de conseguir con sus dudosas estratagemas. Esta demostración de bondad extrema, típica del código melodramático y de la tradición miserabilista italiana al menos desde Edmondo De Amicis, queda neutralizada en la escena final, cuando los alemanes, que han capturado a la pareja de farsantes, les dan a escoger entre la delación y el fusilamiento. Su elección no es en modo alguno heroica, pues uno de ellos elige la muerte por pura bravuconería irracional, mientras el otro se dirige al paredón literalmente arrastrado por los alemanes. El motivo del sacrificio queda así anulado por el comentario sarcástico acerca de las convenciones del género tal como las utilizan, por ejemplo, Raoul Walsh en **Gloria incierta** (*Uncertain glory*, 1944) o el propio Rossellini en **El general de la Rovere** (*Il generale Della Rovere*, 1959).

Hay en **LA GRAN GUERRA**, en consecuencia, un continuo desplazamiento de los protagonistas en beneficio de las escenas y los personajes secundarios. Gassman y Sordi, en el fondo, se limitan a vagabundear por un paisaje que no reconocen y del que preferirían escapar. En primera instancia, pues, se trata de un nuevo retrato del hombre común atrapado en una situación extraordinaria, o mejor, en un contexto que le sobrepasa, en el fondo una metáfora del milagro económico europeo de la posguerra: los pícaros de **Rufufú**, en fin, son los descendientes directos de estos dos zarrapas-

trosos, de la misma manera en que los bromistas de **Habitación para cuatro** (*Amici miei*, 1975) son su versión más cinica y postdesarrollista. La Historia crea monstruos, desechos humanos despreciados por la sociedad bienpensante, pero generalmente indispensables para su supervivencia: por un lado, hacen el trabajo sucio, y ni siquiera dejan una memoria más o menos gloriosa tras de sí; por otro, se convierten en chivos expiatorios, en ejemplos de insolidaridad que el sistema utiliza para su estigmatización y como ejemplo ante el resto de la ciudadanía.

No obstante, Monicelli consigue con todo esto un objetivo aún más trascendental para la evolución de las formas cinematográficas de la época. Al actuar como observadores distanciados e indiferentes respecto a una gran mascarada social de la que sólo ellos parecen entrever algunos de sus significados más profundos, Gassman y Sordi quedan casi siempre en la retaguardia, detrás de la barrera, dejando que los grandes acontecimientos se desarrollen sin su intervención directa. Se trata de una especie de disolución de la figura del protagonista que, a favor de una estructura más coral, revela el caos de la realidad entendida como constructor social y acumulación de convenciones.

Los personajes van y vienen, aparecen y desaparecen, se ceden el protagonismo unos a otros incluso en el interior del mismo plano, un mecanismo narrativo favoreci-



do por la extraordinaria fotografía en formato panorámico firmada, entre otros, por Giuseppe Rotunno. Y también hay un intercambio constante de planos temporales y espaciales, visuales y sonoros, materializados en la innovadora banda musical de Nino Rota, que mezcla aires populares y tonos sinfónicos, apuntes melodramáticos y subrayados cómicos con su característica fluidez melódica.

Esta desaparición del protagonista, en fin, tiene que ver con cierta tendencia del cine de la época al análisis de la deshumanización contemporánea, propiciada a su vez por el auge de la sociedad de consumo propio del desarrollismo. No es de extrañar, en este sentido, que Italia y España albergaran las cinematografías en las que este fenómeno alcanzó mayor pujanza. En la primera escena de **LA GRAN GUERRA**, Gassman intenta librarse del servicio militar, pero Sordi se lo impide con sus malas artes. En la última, ni uno ni otro podrán escapar a su destino. **El verdugo** (1963), dirigida por Luis García Berlanga, pero coescrita por Ennio Flaiano e interpretada por Nino Manfredi, otros dos italianos ilustres, es también la historia de un pobre hombre obligado por las circunstancias a asumir un modo de vida que nunca hubiera escogido por sí mismo, algo que también aparece en las películas que Marco Ferreri dirigió en España, sobre todo en **El pisito** (1958). Es como si el relato reclamara a los personajes, les impidiera huir de su mecanismo implacable, los obligara a vivir siempre en su interior. En el último plano de **LA GRAN GUERRA**, los cadáveres de Gassman y Sordi yacen frente al paredón mientras una grúa se eleva sobre los cuerpos y muestra un regimiento de soldados, que desfilan indiferentes a la tragedia. Siempre hay otra vida, una manera de eludir el laberinto del destino, pero algunos nunca podrán acogerse a ellas. Por eso **LA GRAN GUERRA** no es sólo una película sobre la primera contienda mundial, sino también sobre la herencia que dejó, la desaparición de unas formas de vida que se vieron arrastradas al anonimato y la alineación por la marea implacable de los nuevos tiempos.



Texto:

Carlos Losilla, "La Gran Guerra", en dossier "50 obras maestras del cine europeo" segunda entrega (2ª parte), rev. Dirigido, octubre 2005.

La Primera Guerra Mundial estalló en el verano de 1914, pero Italia solo se sumó a la "fiesta" junto a los aliados en mayo

de 1915. ¿Objetivo? Arrebatar a Austria los valles surtiroleses de vertiente mediterránea (ellos los llaman "Alto Adige")... habitados por ciudadanos de expresión (hoy todavía) germánica. Pero ello implica atacar, mientras la geografía alpina ponía a los austríacos muy fácil la defensa: una



línea de fortalezas donde con (relativamente) pocos soldados podían mantener el frente sin siquiera plantearse invadir el fondo del valle (¿para qué?; la historia escarmentó las andanzas austríacas por Italia). Así, la contienda fue una sangría que solo tras los acuerdos de Versalles dio compensación territorial a las aspiraciones italianas, pero dejando la monarquía -tan respetada tras la unificación- tocada y bien tocada.

Mario Monicelli se enfrenta -victoriosamente, digámoslo de entrada- a un reto tan espinoso como una alambrada: retratar aquel ejército -y aquel país- desde la perspectiva de los más humildes, es decir, de la tropa. Deslizándose la ironía -al fin y al cabo, si la vida es una comedia, **LA GRAN GUERRA** también-, arremete contra un estado de cosas sencillamente impresentable. Era fácil caer en el maniqueísmo de soldados buenos y generales (también políticos) malos. Aparcando a los políticos en mesa aparte, la sarcástica mirada del director es, en buena medida, antisistema. Esto es, todo cuanto sucede será consecuencia de los vacíos de una sociedad mal organizada donde cada cual campa a su aire, incapaz de responder incluso cuando se le intenta dirigir de forma adecuada¹. Así, el egoísmo, la cobardía, la mentira, la completa miopía ante una realidad desesperanzadora, la orfandad de alternativas más allá de cambiar en el carro de la evacuación al viejo patanero por la madre con el bebé (una secuencia de acre simbolismo), no son patrimonio de la clase dirigente (aunque la dirigida puede escudarse en su ignorancia). Una burocracia tan complicada como obsoleta, una jerarquía contraria a cualquier atisbo de ascenso social por parte de la plebe... auguran el colapso. El film, donde lo cómico, lo jocosos, no neutralizan la tragedia, al contrario, la categorizan, se apoya fundamentalmente más que en el efecto de los ajustes y desajustes en los acentos de los protagonistas, en su trabajo corporal, en su gesticulación, o en gags puntuales (cf. el del tintero bomba o la sartén agujereada por las balas enem-

1. La imagen de la guerra hecha de miseria y ferocidad, humor y desgarró, donde el desprecio por la vida (y el miedo a la muerte cuando se medra en la escala social) son proverbiales, corre pareja a la presentada por Mario Monicelli en su vitriólico y tonificante díptico sobre el Medievo, conformado por **La armata Brancaleone** (*L'armata Brancaleone*, 1966) y **Brancaleone alle Crociate** (1970).



gas). Mario Monicelli lo expresa de este modo: "Mis relatos son relatos populares porque los temas nacionales están vistos bajo el ángulo de las clases menos favorecidas y reflejan sus problemas, sus luchas para sobrevivir, la miseria y el ridículo que son su destino... Todo ello es típicamente italiano (...) En Italia,

existe esta vena popular, sanguínea, violenta, espesa, desaliñada y por lo tanto vulgar".

Las botas embarradas, chapoteando en el lodo y el rancho acuoso con algún tropezón sólido puntúan los títulos de crédito. A partir de aquí seguiremos -en ocasiones por separado- el viaje hacia la nada de dos personajes tan sencillos como emblemáticos: *Giovanni Busacca* (Vittorio Gassman) y *Oreste Jacovacci* (Alberto Sordi), desheredados herederos de la *commedia dell' arte*, acaso, por carambola, de nuestra añeja picaresca: conviene tener presente que los pícaros se caracterizan por principio en no aceptar ninguna ley social, aspecto acentuado dentro de la confusión del conflicto bélico. También, otra vuelta de manivela, nuestros protagonistas rozan la tipología de dos tipos de payasos, el clown, aparentemente estúpido pero de rápidos reflejos, y el engreído augusto, aunque, eso sí, presentándoles como procedentes de Roma y Milán, para delegar en otros personajes secundarios el uso de los dialectos más meridionales (si se habla el idioma, la versión original es notablemente más rica en matices que la doblada pulcramente con el más neutro de los acentos). Intentan sobrevivir a cualquier precio en un mundo cuyas reglas de juego han cambiado y nada es ya -ni volverá a ser- cuanto fue. Con la vocación de los supervivientes y la suerte de los perdedores, conducen una serie de escenas (de matizado corte teatral) para conformar una sucesión de episodios de índole no evolutiva. Es decir, perpetuamente estrellados, si bien se les concede regularmente alguna bocanada de aire, como el romance (por llamarlo de algún modo) entre *Giovanni* y *Costantina* (una rotunda Silvana Mangano); espléndida, por cierto, su presentación en el balcón, aclamada por la patulea o recibiendo pellizcos sabiamente dirigidos.

Anécdotas de cuartel, marchas agotadoras, siempre cuesta arriba, trapacerías diversas, incluso para hacerse con una gallina pillada entre dos fuegos, navegan con pericia entre la historia individual y la colectiva. La imagen de los soldados en sus vagones con destino al frente cruzándose en la estación con el (presumiblemente repleto)

tren hospital destila mucho más que mil palabras. Pero esa mala bilis y pesimismo en la visión del hombre contra el hombre (con los años irá aún más lejos y abrazará el nihilismo) -el enemigo no es siempre el soldado austríaco- se corrige en el desenlace². *Giovanni* y *Oreste* serán fusilados por los austríacos, alcanzando así (les hace puñetera la gracia, claro) el estatuto heroico... Gracias a Monicelli adquieren un rango de nobleza que no merecen por cuanto han acumulado sobrados méritos para ser pasados por las armas de su propio ejército. La mirada del director desborda ironía y amargura, no solo en el retrato de los protagonistas, también en el daguerrotipo del ejército italiano, pero a la vez su propuesta burlesca -que no burlona- demuestra la imprescindible capacidad de reírse del absurdo (también de sí misma) de la naturaleza humana, en sintonía con el dibujo de unos pobres diablos mal vestidos y peor alimentados, ignorantes e incluso analfabetos, una masa amorfa de humanidad hecha de obreros, pobres, ganapanes, arrojados a las trincheras, pura carne de cañón. Unas criaturas que fueron a combatir sin conocer las razones reales, a quienes la guerra no les concernía, en una Italia que no existía (en puridad, nada existía). En los minutos finales, el tono del film se transforma, olvidando el sentido cómico para encarar la gesta, hasta la epopeya, apuntando la idea de que ese desastre de país, paisaje y paisanaje puede, si se lo propone, levantar su orgullo y hacer retroceder a los enemigos. Unos conceptos sorprendentemente insólitos en el cine de Mario Monicelli. Así, los compañeros de *Giovanni* y *Oreste* detienen y hacen retroceder (también heroicamente) una ofensiva austríaca, limpiando, puliendo y dando esplendor (¿injusticia? ¿contradicción?) a un estamento militar que se ha llevado numerosos varapalos durante toda la narración. Tal vez el chiste final no sea tal y debamos acordarle una segunda lectura, todavía más cáustica: “Y pensar que también esta vez esos dos enchufados han logrado librarse”.

Texto:

Ramón Freixas & Joan Bassa, “La Gran Guerra”, en dossier “Cine y Primera Guerra Mundial” (2ª parte), rev.Dirigido, septiembre 2014.

2. Lo cierto es que al productor Dino de Laurentiis no le hacía especial tilín esa visión despiadada, sin épica (y nada glamurosa) de la guerra, habiéndose oído voces acusándole de presionar al director, sobre todo en el desenlace del drama... lo cual no fue óbice para que dejara de lado sus reticencias cuando la película, aparte de una candidatura (no recompensada) al Oscar al mejor film extranjero, obtuvo el León de Oro en la Mostra de Venecia, exaequo con **El general de la Rovere** (*Il generale Della Rovere*, Roberto Rossellini, 1959), más el Nastro d'Argento para Alberto Sordi y un galardón para la escenografía de Mario Garbuglia.





llegó el día en que soplaron vientos propicios. Ícaro empezó a volar, el ancho cielo le fascinaba y olvidó el consejo de su padre: no acercarse al sol, pues su calor destruiría las alas. Ícaro ansiaba remontarse hacia el firmamento y, desoyendo los consejos de Dédalo, se elevó tanto que la cera que sujetaba una a una sus plumas se derritió al calor del astro rey, e Ícaro cayó desde las alturas y se precipitó al mar, desapareciendo bajo las olas...

El nuevo Ícaro de **LAS ÁGUILAS AZULES** es Bruno Stachel (George Peppard), un soldado alemán atrapado en las filas de la infantería del Ejército Imperial alemán (*Reichsheer*) durante la Primera Guerra Mundial.

Su torreón son las embarradas y angostas trincheras que desgarran esa tierra yerma, achicharrada por las bombas, que se llamaba Frente Oriental. Su "captor", su nuevo rey Minos, son sus humildes orígenes sociales: hijo de un hostelero, no ha podido acceder a un mejor puesto en el ejército, dominado por los *junkers*, aristócratas de origen prusiano. Pero, como Ícaro, Bruno Stachel tiene un sueño: ansía pilotar uno de los biplanos que, majestuosos, combaten en el cielo por encima del lodo y la inmundicia -resulta revelador ese primer plano de su rostro, observando extasiado mientras se refugia en una trinchera, cómo vuela uno de esos aparatos por encima de su cabeza, subrayado por la pomposa (y excelente) música de Jerry Goldsmith, que confiere un matiz casi místico a la escena-, y de este modo escapar de la infantería y de su clase. Para ello, esgrimirá de manera despiadada su innata habilidad para volar y para matar, incluso para medrar dentro de la Fuerza Aérea Imperial (*Luftstreitkräfte*) a cualquier precio. Su ambición lo empuja a mentir, al reclamar dos derribos que no consiguió -los realizó su rival, el *junker Willi von Klugermann* (Jeremy Kemp)-, los cuales le facilitan la concesión del *Blauer Max* -prestigiosa medalla que era otorgada a los pilotos que habían derribado 20 aviones enemigos- como parte de la campaña propagandística orquestada por el conde von Klugermann (James Mason), que lo piensa utilizar como héroe "del pueblo" a fin de elevar la moral de la nación alemana, desalentada por el curso negativo de la guerra. Asimismo, la esposa del general, Kaeti von Klugermann (Ursula Andress), también piensa en utilizarlo, pero como su amante, algo que favorece las aspiraciones

de *Stachel* a la hora de co-
dearse con lo mejor del staff
militar y social imperial.
Pero cuando parece haber
logrado su meta, sus "alas"
se derretirán al haberse
acercado demasiado a un
Establishment que tolera el
adulterio, la prepotencia
bismarckiana, la estupidez,
pero no el arribismo: *von*
Klugermann ve una manera



de evitar el escándalo que comportaría la divulgación de las mentiras de *Bruno Stachel* ordenándole que vuele en un nuevo monoplano con graves deficiencias de diseño. Durante la exhibición, el avión se estrella, falleciendo su piloto de manera instantánea... Al morir como un "héroe", el plan de *Von Klugermann* se culmina con éxito.

LAS ÁGUILAS AZULES, a través de semejante tratamiento "desmitificador" de un mito tan popular, se aparta del nostálgico romanticismo (la-guerra-del-aire- hecha-por-caballeros-a-la-vieja-usanza) que suele rodear el cine sobre la aviación de guerra en la Primera Guerra Mundial. Basta comprobar el tono elegíaco, épico, de *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927), **La escuadrilla del amanecer** (*The Dawn Patrol*, Howard Hawks, 1930), **El águila y el halcón** (*The Eagle and the Hawk*, Stuart Walker, 1933), **La escuadrilla Lafayette** (*Lafayette Escadrille*, William A. Wellman, 1958), **El Barón Rojo** (*Von Richthofen and Brown*, Roger Corman, 1971) o de **Flyboys: Héroes del aire** (*Flyboys*, Tony Bill, 2006).

Sí, hay ciertas convenciones argumentales que desfilan por la pantalla cuidadosamente: la idea del ejército como cuna de héroes, el estallido de los corchos del champaña, el honor de la escuadrilla por encima de ambiciones personales, la rivalidad sexual entre caballeros por los favores de hermosas damas, el espíritu despreocupado de los guerreros del cielo, el amor a la patria, pero sobre todo, amor a volar... Pero John Guillermin, más inspirado (o implicado) que nunca, lo reviste todo de una pegajosa sordidez que contrasta con la estética *clean*, a ratos pictórica, típica de esta clase de films. Empezando por George Peppard, *Bruno Stachel*, cuyo físico de galán *démodé* contrasta con su rudeza, con su egocentrismo -sus superiores lo definen como "audaz, vigoroso y sin escrúpulos"-, el cual va más allá de su íntimo deseo de convertirse en "noble" -renegando así de sus orígenes plebeyos- de manera primitiva, casi medieval -el honor conquistado a través de la guerra-, revistiendo tintes patológicos... No menos perturbador resulta el personaje de *Von Klugermann*, aristócrata decadente y perverso cuya



habilidad bélica es una extensión de sus sadianos deseos de trasgresión y provocación, y que culminan en su flirt con su "tía" política *Kaeti von Klugermann*... El voluptuoso cuerpo de la maquiavélica mujer -una especie de *Marquesa de Merteuil* germana, que se aprovecha del mejor modo que puede de la sociedad puritana y privilegiada en la que vive, utilizando el sexo como arma (es mujer

en un mundo dominado por los hombres) para medrar y manipular-, es otro campo de batalla en el que *Stachel* y *Von Klugermann* pelean en esa lucha de clases que, en el fondo, es una pugna por el poder político... De ahí que *Stachel*, pese a su trágico final, sea una intuición personificada del nazismo que estaba por venir: su aspecto ario, su condición de hombre del pueblo, su culto a la fuerza y su pasión por la violencia... El universo social/personal de **LAS ÁGUILAS AZULES** es el que determina la fuerza dramática del relato, la exhibición de la guerra como fenómeno político.

De **LAS ÁGUILAS AZULES** habitualmente se destaca, y con razón, las espectaculares escenas de batallas aéreas que salpican toda la película, especialmente en su primera parte, antes de que *Bruno Stachel* sea herido. **LAS ÁGUILAS AZULES** jamás descuida su condición de gran espectáculo, trabajando a fondo la idea de que el cine bélico, en todas sus variantes, participa con fuerza de la idea de lo Sublime: la hermosura del Caos, del Horror, de la Oscuridad. John Guillermin, no obstante, lo adereza con una aplicación práctica de la pavorosa definición del general prusiano Carl von Clausewitz -recordemos: "*La guerra es una mera continuación de la política por otros medios*"-, puesto que el sangriento arribismo de *Stachel* es su ascensor social por otros medios.

En su primera patrulla aérea, junto a otro avión/compañero, mientras que este es abatido por el enemigo, *Stachel* se cobra su primer "trofeo" eliminando a su vez a la aeronave británica. De vuelta en la base, insiste exasperadamente en que abatió a un avión cuando le comunican que no hay constancia, evidenciando más preocupación por su presa que por la muerte de su camarada de armas. Pero especialmente sangrante es la secuencia en que, en vez de abatir a su adversario, tras matar a su ametrallador, lo captura, obligándole a que se dirija hacia su base. Pero antes de aterrizar lo derriba -el ametrallador, agonizante, intentaba disparar contra *Stachel*-, para indignación de

su comandante, *Heideman* (Karl Michael Vogler) y de sus compañeros. Recordemos el plano-contraplano entre el contrariado protagonista y su oficial superior, o entre *Stachel* y sus compañeros -todos le reprochan su falta de “caballerosidad” y su cruento sentido “plebeyo” de la guerra-, que hacen que este, desafiante, vaya a cortar el número de serie del aparato inglés derribado para que se contabilice en su expediente. Aunque hay un detalle que ensombrece la acción del sanguinario aviador: cuando arranca el pedazo de tela, el rostro ensangrentado del ametrallador aparece por el hueco...

Texto:

Antonio José Navarro, “Las Águilas Azules”,
en dossier “Cine y Primera Guerra Mundial”
(2ª parte), rev.Dirigido, septiembre 2014.

Agradecimientos:

Ramón Reina
José Manuel Jáspez
Manuel Trenzado





MAYO 2015
SESIÓN DE CLAUSURA:
CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIII

MAY 2015
CLOSING SESSION:
REDISCOVERING CLASSICS XXXIII

Viernes 8 / Friday 8th • 21 h.
ME SIENTO REJUVENECER (1952) Howard Hawks
(MONKEY BUSINESS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Aula Magna de la Facultad de Ciencias / The Assembly Hall in the Science College

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>

Puedes seguir las actividades del Cineclub Universitario / Aula de Cine en:

Facebook: Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada

Twitter: @Cen_Cultura_Con

o en nuestro blog: culturacontemporaneaugr.wordpress.com

Cineclub Universitario /Aula de Cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria y deporte

