

Educar para la paz a través del cine de guerra

Andrés Zaplana

Catedrático Enseñanza Secundaria

“El cine es el mejor antídoto contra la guerra”.

(GRIFFITH, David Wark)

Resumen

El cine, como arte y espectáculo, se ha revelado como un instrumento poderoso a la hora de suscitar emociones y sentimientos, de promover valores y actitudes y de recrear los más variados conflictos vitales del ser humano.

En el cine de guerra podemos encontrar grandes obras que han mostrado, desde muy diferentes perspectivas, el horror y el absurdo de toda contienda bélica. Los contundentes alegatos antibelicistas que contienen estos filmes suponen, en realidad, una llamada a la paz y a la concordia entre los hombres. Sus imágenes pueden constituir, si se realiza un uso adecuado de ellas, una sutil y magnífica herramienta en el fomento de una educación para la paz, la tolerancia y la solidaridad.

El presente artículo sintetiza diez de estas películas en torno a tres apartados temáticos:

1. Los grandes clásicos pacifistas;
2. Los soldados y la guerra;
3. Comedias, sátiras y parodias.

A partir de esta descripción, se presenta una aplicación didáctica formada por fragmentos de dichas películas. Con

este montaje audiovisual pueden sugerirse gran cantidad de aspectos relacionados con la locura colectiva que asola a los seres humanos en los momentos de barbarie bélica.

Para facilitar la utilización de esta experiencia práctica se delimitan, a título meramente orientador, los objetivos que se pretende conseguir, los materiales necesarios y la metodología empleada.

Palabras clave: Cine antibélico, educación para la paz, derechos humanos, historia del cine, motivos y justificaciones de las guerras, cine como recurso pedagógico, aplicación didáctica audiovisual.

Abstract

Film, like art and spectacle, has shown itself to be a powerful instrument in the moment of arousing emotions and sentiments, of stimulating moral values and attitudes and of recreating the more varied vital conflicts of human beings.

In war films we can find works that have evidenced, from very different perspectives, the horror and the absurdity of all warlike dispute. The convincing anti-warmongering allegations that these films contain suppose in fact a call for

peace and harmony among the men. Their images can constitute, if we make a suitable use of them, a subtle and excellent tool in the promotion of an education for peace, tolerance and solidarity.

The present article synthesizes ten of these films about three thematic sections:

1. Great anti-war classics;
2. Soldiers and war;
3. Comedies, parodies and satires.

From this description, we show a didactic application formed by fragments of those films. With this audiovisual set-up we can suggest great quantity of aspects related to collective madness which devastates human beings in the moments of warlike barbarism.

In order to make the use of this application easier we delimit, by way of merely guide, the objectives that we are intended to get, the necessary materials and the methodology we have used.

Keywords: Anti-war films, education for peace, human rights, film history, motives and justifications of wars, cinema as pedagogic resource, didactic audiovisual application.

Introducción

El cine, arte y espectáculo, es un inmenso calidoscopio donde, a partir de un análisis profundo y crítico, puede vislumbrarse el devenir de la sociedad contemporánea. En él se han (re)creado historias del pasado, del presente y aun del futuro, que le han convertido en testigo y testimonio de las más diversas concepciones que, sobre el hombre y su mundo, ha generado la propia realidad social del ser humano.

Esta realidad ha influido en el arte cinematográfico, tanto a la hora de crear el fondo de las historias y sus personajes, como en el instante mismo de encontrar una cierta forma de sintetizarlos en la pantalla. Pero el binomio sociedad-cine es de sentido bidireccional, porque, efectivamente, la imagen dinámica también influye, casi siempre de manera sutil e imperceptible, sobre nuestras particulares formas de concebir la realidad que nos envuelve.

El cine es, por tanto, el espejo que conserva los anhelos, los sueños, las pesadillas y las andanzas de la sociedad humana. En el margen misterioso de la pantalla cabe todo tipo de historias de la vida cotidiana. Como dice González (1996: 22): “..podremos ver reflejados en el espejo nuestros propios conflictos vivenciales, nuestros propios conflictos éticos”.

Uno de los más grandes conflictos éticos, si no el mayor, que surca obsesivamente la historia del género humano ha sido la matanza generalizada de unos hombres a manos de otros hombres, la guerra. De muchos de estos espantosos sucesos ha dado cuenta, desde diferentes perspectivas, el séptimo arte. Es el llamado cine bélico. Dentro de este género cinematográfico, existen una serie de obras que contienen un claro mensaje antibélico o pacifista, que las hacen ideales para, a través de la visión fílmica de los horrores de la guerra, difundir un claro manifiesto en favor de la paz y la concordia.

1. El hombre y la guerra

Según parece, existe una tendencia innata del hombre a resolver los conflictos

mediante comportamientos violentos. Hobbes dijo aquello tan célebre de “el hombre es un lobo para el hombre”. También Lorenz (1978) y Montagu (1978) han analizado la naturaleza de la agresividad humana. Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha matado a otros hombres por múltiples motivos: para satisfacer necesidades de comida, territorio y sexuales, por ideas (políticas, religiosas...) y también por odio, envidia, venganza y locura.

Al constituirse la sociedad civilizada y agruparse los hombres en naciones, suelen ser los gobiernos quienes declaran e inician las guerras contra otros países. También existen las guerras civiles, quizá aún más horribles que las demás pues se produce una sangría fratricida. Toda guerra es, en fin, el símbolo más patente de la deshumanización, pues supone el uso de la fuerza para el sometimiento de la voluntad del otro. En su obra “*De la guerra*”, el general y teórico militar prusiano Carl von Clausewitz esbozó una frase que le haría famoso: “*La guerra es una mera continuación de la política por otros medios*”. En la segunda parte de este estudio, titulada “Sobre la teoría de la guerra”, Clausewitz (1999: 135-136) se atreve a decir:

La guerra no pertenece al terreno de las artes o de las ciencias, sino al de la vida social. Es un conflicto de grandes intereses, resuelto mediante derramamiento de sangre, y solamente en esto se diferencia de otros conflictos. Sería mejor si, en vez de equiparlo a cualquier otro arte, lo comparáramos con el comercio, que es también un conflicto de intereses y actividades humanas; y se parece mucho más a la política, la cual, a su vez, puede ser considerada como un comercio a gran escala. Todavía más, la política constituye la matriz en que se desarrolla la guerra, dentro de la cual yacen esbozadas sus formas generales,

al igual que las cualidades de las criaturas vivientes se contienen en su embrión.

Para alguien que seguramente vivió todas las guerras en que participó como un juego de ajedrez, donde él y los demás generales enviaban desde la distancia a sus peones al matadero, tales afirmaciones pueden tener un cierto valor para los llamados estrategas militares, pero desde un punto de vista ético suponen una retórica vergonzosa y denigrante.

Goebbels, seguramente admirador de la obra del prusiano y ministro de propaganda en la Alemania nazi, compara la guerra con los dolores del parto y osa definirla como “*la forma más elemental de amor a la vida*”.

Éstas y otras concepciones similares de la guerra son aprovechadas por los políticos para orientar la opinión de los ciudadanos ante un inminente conflicto. En tales casos, se alude a términos como “guerra justa”, “guerra santa”, “guerra legal”, “guerra preventiva”, etc, para intentar justificar lo injustificable. Decía Groucho Marx en una de sus conocidas frases lapidarias que “*inteligencia militar son dos términos contradictorios*”. Pues bien, también son antagónicos todos esos adjetivos que suelen utilizar los belicistas junto al sustantivo guerra.

El sentido común debe hacernos ver que, aunque políticos y militares aludan a cuestiones religiosas, políticas, pretendidamente morales (Dios, patria, honor) o se invoque el miedo terrorista para justificar cualquier contienda bélica, las verdaderas, y casi siempre ocultas, razones son de índole económica.

2. La educación para la paz y el cine bélico

La reciente guerra de Irak movilizó, de manera solidaria, a millones de personas de todo el mundo que clamaban por la paz. Estas manifestaciones no llegaron a evitar que la maquinaria militar se pusiese en marcha (por desgracia, suele ser más difícil “desprogramar” una guerra ya planificada que prepararla en sí). Pero no cabe duda de que ha existido, más que nunca hasta ahora, una concienciación por la defensa de los valores pacifistas a nivel planetario.

En este aspecto, una educación para la paz debe ser un mecanismo que fomente, aún más, actitudes y valores de justicia, libertad y tolerancia. Es evidente que los graves desequilibrios sociales y económicos crean desigualdad, intolerancia e insolidaridad. La pobreza, el hambre y la discriminación que sufren los países subdesarrollados avivan los disturbios sociales, políticos y religiosos, y, por ende, son el caldo de cultivo del terrorismo.

Como ha apuntado Sáez (1996: 48), en un área de trabajo como la Educación para la Paz, deben aportarse “*toda una serie de recursos y estrategias educativas (dimensión docente) que las sociedades y las instituciones pedagógicas ya poseen*”. En este sentido, el cine se ha revelado como un instrumento poderoso a la hora de catalizar emociones y sentimientos, de promover valores y actitudes y de recrear cada una de las concepciones que sobre el hombre y su mundo ha generado la propia realidad social del ser humano.

Uno de los géneros por excelencia de este “gran imaginario colectivo” es el cine bélico, que, a diferencia de otros

como el *western*, no ha perdido vigencia, quizá debido a que el ardor guerrero del hombre no parece remitir en su intensidad. Dentro del cine de guerra, pueden darse, en mi opinión, tres categorías: el de dimensión épica, que se centra en la acción, la aventura y el heroísmo de los contendientes; el de propaganda, que se dio fundamentalmente durante la Segunda Guerra Mundial y el de carácter pacifista o antibelicista que, a diferencia de las otras dos vertientes, tiende a mostrar sin tapujos los horrores y la dimensión humana de la contienda bélica.

En un mundo como el occidental en donde no han existido conflictos generalizados desde el final de la Segunda Guerra Mundial, considero que el fomento del valor *paz* puede lograrse con mejores resultados presentando en toda su crudeza su antítesis: la guerra. Bastida (1994), refiriéndose al conflicto de los Balcanes, entonces en pleno auge, postulaba la importancia del conocimiento de la guerra y de sus orígenes, sus funciones y sus efectos, como vía para que los alumnos optasen por la paz. Las imágenes televisivas de la contienda de turno pueden resultar un recurso interesante, pero en este sentido el cine como medio didáctico ofrece indudables ventajas respecto a los noticiarios y reportajes de televisión. Será preciso, eso sí, realizar una adecuada selección de películas del denominado cine antibélico.

Considero, por tanto, y este es el punto crucial de este artículo, que fomentar actitudes antibelicistas a través del cine es un magnífico y poderoso medio para promover valores de paz y una cultura de respeto a los derechos humanos, muy especialmente entre los jóvenes

acostumbrados a videojuegos, programas de televisión e incluso películas donde se suele rendir culto a la violencia más exacerbada.

He consultado algunos manuales sobre Educación para la paz y los derechos humanos que incluyen materiales diversos para profesores, como Gómez (1991) y Tuvilla (1993), y en ninguno de ellos he encontrado una sola referencia a la utilización del cine como recurso pedagógico en este importante tema transversal. Tampoco aparece alusión cinematográfica alguna en el apéndice correspondiente al excelente artículo de Grasa (1990), que recoge diversas tareas didácticas alusivas al mismo. Sin embargo, mi propia experiencia me ha demostrado que actividades prácticas como la que se propone al final de este artículo pueden dar resultados excelentes.

En las siguientes páginas se exponen diferentes aspectos (reflexivos, críticos, históricos, etc.) en torno a algunas de las obras filmicas que pueden utilizarse para preparar un ejercicio didáctico respecto de este tema. Me centraré fundamentalmente en las diez películas que se proponen como referentes esenciales del ejercicio propuesto en el último apartado. Se observará que, en esta nómina de filmes, existen también películas adscritas a otros géneros distintos del cine de guerra, como la comedia o el drama, pero que centran su acción, o tienen como telón de fondo, un escenario bélico. Algunas de estas obras contienen un alegato antibelicista que puede llegar a ser tanto o más contundente que las propias películas de carácter bélico y mensaje pacifista. En cualquier caso, todas ellas han contribuido a expresar los devastadores efectos de las guerras en las

personas que, directa o indirectamente, se ven involucradas en ellas.

Es primordial, en este sentido, conseguir que los jóvenes empiecen a enfrentarse a las películas con un talante analítico y constructivo, tanto para denotar los valores de paz y solidaridad que pueden extraerse de las obras aquí comentadas, como también para desmontar la exaltación de la violencia gratuita y los mensajes segregacionistas e intolerantes que impregnan otros filmes.

He dividido este estudio en tres apartados:

- Los grandes clásicos pacifistas.
- Los soldados y la guerra.
- Comedias, parodias y sátiras.

Este análisis de las películas tiene carácter de complemento respecto de la actividad didáctica concreta que se propone después y que tiene su base en un montaje con fragmentos significativos de varias de las películas que se comentan a continuación.

2.1. Los grandes clásicos pacifistas

En 1937 Jean Renoir dirigió *La gran ilusión* (*La grande illusion*). Su mensaje pacifista quería ser una llamada de atención a los nuevos “tambores bélicos” que empezaban a resonar ya en media Europa.

La guerra, en la obra maestra de Renoir, es algo externa, casi accesoria, pues lo que interesa mostrar al genial director francés es el fin de una época que viene delimitada por el estallido de esta primera contienda mundial. El mundo de la nobleza, representado por *Boeldieu* (Pierre Fresnay) y *Von Rauffenstein* (Erich Von Stroheim), se derrumba ante la irrupción de las clases medias simbolizadas por

los soldados *Marechal* (Jean Gabin) y *Rosenthal* (Marcel Dalio). El capitán aristócrata francés acaba sacrificándose para facilitar la fuga de sus dos compañeros. Encontrará la muerte a manos del noble alemán que intentará persuadirle de su actitud antes de disparar. En su lecho de muerte, el oficial germano se lamentará, primero, de no haber dirigido bien su arma, pues le había apuntado a las piernas, y, a continuación, de seguir vivo en un mundo que ya siente como ajeno. En esta esclarecedora secuencia, vemos cómo el comandante alemán cierra los ojos abiertos de *Boeldieu*, aprieta fuertemente un puño y luego corta la “única flor de la fortaleza-prisión”, el geranio que con gran esfuerzo había logrado que brotase durante el duro invierno alemán.

Como dice Altares (1999: 197), *la gran ilusión*

es quizá la más bella y perturbadora metáfora que se haya hecho nunca sobre la guerra, un filme sobre la irracionalidad del odio y sobre la lucha de algunos seres humanos por respetarse más allá de las consignas del Estado.

En una secuencia al inicio de la película, el capitán alemán derriba un avión con *Boeldieu* y *Marechal* a bordo. Después de ser recogidos, ambos son invitados a comer por sus enemigos germanos. En un momento determinado, todos ellos se levantan, pues un soldado porta una corona de flores del ejército alemán dedicada al piloto francés fallecido. Dice *Von Rauffenstein*: “¡Que la tierra sea leve a nuestros valientes enemigos!”.

Los dos campos de prisioneros donde se centra la acción de la película se convierten en un microcosmos de la Europa de la época (Triggs, 1998). Allí el lenguaje (los distintos idiomas de los protagonistas) adquiere una importan-

cia extrema y casi trágica, pues viene a simbolizar la separación entre naciones e incluso la fragmentación de clases sociales dentro de los mismos países.

Desde su estreno, *La gran ilusión* ha sido objeto de encendidas polémicas (véanse Alegre, 1991; Ferro, 1995), pues es una obra abierta, en cierto modo ambigua, en la que los valores de confraternización y solidaridad entre unas personas en circunstancias muy especiales se elevan por encima de cualquier tipo de antagonismo social. Este aspecto esencial puede ser, en ocasiones, difícil de vislumbrar para aquellos aficionados que se acercan a la película y la encuadran simplemente dentro del subgénero de “prisioneros de guerra”, sin darse cuenta de que se trata de una mera excusa para lanzar un mensaje de “ilusión”, de concordia entre los hombres, que, por desgracia, sería barrido dos años después por el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Veinte años después, en 1957, Stanley Kubrick realiza una contundente película pacifista y antimilitarista, *Senderos de gloria* (*Paths of glory*). Su título procede de un poema de Thomas Gray. Uno de sus versos dice: “*Los senderos de gloria no conducen sino a la tumba*”. Está basada en un libro de Humphrey Cobb, publicado en 1935, y el guión está escrito por Kubrick, Calder Willingham y el escritor “maldito” de novela negra, Jim Thompson. Fue prohibida en varios países y en España no se estrenó hasta 1986. Los hechos que narra están extraídos de sucesos verídicos: un general francés manda a un regimiento con el objetivo de ganar unos cuantos metros en la guerra de trincheras. La posición alemana es prácticamente inexpugnable

y los soldados galos se ven obligados a retroceder. El general *Mireau* monta en cólera al ver cómodamente, desde la retaguardia con sus prismáticos, el fracaso de la operación. Manda disparar sobre sus propias posiciones, pero es desobedecido. Ha perdido la partida de ajedrez que le hubiese aportado un ascenso en caso de éxito. Alguien habrá de pagar la “afrenta”. Ordena la constitución de un consejo de guerra:

Mireau (George Macready): “Si esos cobardes no quieren enfrentarse a las balas alemanas, se enfrentarán a las francesas”.

Éste es el eje principal de la trama, pero antes Kubrick nos ha presentado a los protagonistas principales con una encomiable economía de medios. Luego de aceptar la misión encargada por su colega, el general *Broulard* (Adolphe Menjou), *Mireau* recorre las trincheras con objeto de animar a la tropa. Se dirige a varios soldados con la misma letanía: “¿Dispuesto a matar más alemanes?”. La cámara sigue a la pareja de mandos (*Mireau* va acompañado de un mayor que luego ejercerá de fiscal en el consejo de guerra) mediante un “*travelling*” de retroceso. El jefe militar se para a hablar con tres soldados, el último de ellos afectado por una neurosis de guerra, extremo del que informa al general un sargento situado a su lado. *Mireau* se exaspera, dice que tal enfermedad no existe y abofetea al soldado “cobarde”. Después, la cámara sigue por detrás a la pareja, mediante un “*travelling*” de avance, cuando los dos personajes acaban su inspección. La secuencia dura poco más de dos minutos, pero sintetiza a la perfección el principal conflicto que en

el campo de batalla subyace a toda confrontación bélica: las diferencias entre clases militares es mucho más sangrante aún que la división entre clases sociales de la vida cotidiana.

A continuación, *Mireau* va a hablar con el coronel *Dax* (Kirk Douglas), el oficial a cargo del regimiento que debe efectuar la “misión imposible”. El general ha calculado que morirán aproximadamente la mitad de los hombres, lo cual no parece afectarle para nada. Luego arenga al coronel a cumplir sus órdenes. *Dax* le dice que no todo el mundo piensa igual acerca del patriotismo y cita a Samuel Johnson: “El patriotismo es el último refugio de los villanos”, lo cual irrita a *Mireau* profundamente.

El consejo de guerra que sufren tres soldados elegidos al azar para que paguen el “honor francés mancillado” es una burla de la justicia humana, como se encarga de decir el propio *Dax*, que ejerce de defensor. Decía Groucho Marx en una de sus geniales sentencias que: “justicia militar es a justicia lo que música militar es a música”. Pues bien, la pantomima de juicio se lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias.

Kubrick filma el alegato final del coronel con unos “*travellings*” laterales en donde aparecen, amenazadoras y en primer plano, las sombras de las armas que portan los soldados encargados de custodiar en la sala a los acusados. De nuevo consigue el director americano adecuar fondo y forma de manera excepcional. Weinrichter (2000: 79) considera que: “*la secuencia del consejo de guerra consigue una perfecta definición espacial de la jerarquización de la casta militar*”.

Esa noche los generales, que viven en un lujoso castillo, que contrasta terriblemente con las sucias y oscuras trincheras donde se hacían los soldados, celebran un baile. *Dax* visita al general *Broulard* para comentarle las irregularidades cometidas por *Mireau* durante la incursión fallida. El general hace gala de una actitud cínica e inhumana: “*los fusilamientos serán un tónico para la tropa*”.

La ejecución sumarial se lleva a efecto, pese a todo, al día siguiente. Después de ésta, *Broulard* informa a su colega de que se abrirá una investigación. Luego ofrece a *Dax* su puesto, creyendo que éste, y no otro, era el objetivo del coronel. El rechazo enérgico sorprende al general que le acusa de “sentimentalismo”, algo incompatible con la guerra, según sus propias palabras.

La secuencia final es de carácter abierto, pero llena de lirismo. *Dax* observa, desde la puerta de un bar, cómo sus soldados no dejan cantar a una prisionera alemana subida al escenario. Sin embargo, lentamente se opera el milagro y los soldados dejan que la melodía inunde la estancia. Empiezan a sentirse subyugados por esa extraña canción que no entienden, pero que todos empiezan a tararear.

Apocalypse now (1979) de Francis Ford Coppola es ya, a los veinte y tantos años de su realización, un clásico del cine de guerra. Su punto de partida fundamental es la novela de Joseph Conrad, “*El corazón de las tinieblas*”, pero mientras ésta transcurre a finales del siglo XIX en África, la película sitúa su acción en la guerra del Vietnam. Muchos largometrajes se han hecho en torno a esta guerra, cuya derrota supuso un trauma

evidente para el pueblo estadounidense, pero ninguna ha alcanzado hasta hoy el nivel estético y la profundidad de la obra de Coppola.

El largo trayecto de *Willard* (Martín Sheen), a través de los ríos y selvas vietnamitas en busca del coronel *Kurtz*, es un viaje iniciático a la búsqueda de ese “corazón oscuro” donde residen los instintos más primitivos del hombre. En la película queda perfectamente expresada la locura colectiva que asola a los seres humanos en tales circunstancias, la atracción del abismo interior que nos lleva a destruir a nuestros semejantes. En una secuencia, el teniente coronel *Kilgore* intenta crear, mediante sucesivos bombardeos, las olas suficientes que permitan hacer *surf*. Mientras llueve metralla a su lado y ni se inmuta, se dirige a *Willard*:

Kilgore (Robert Duvall): *¿Hueles eso? ¿Lo hueles, muchacho? Napalm, hijo. Nada en el mundo huele así. ¡Qué delicia oler Napalm por la mañana! Una vez durante doce horas bombardeamos una colina, y cuando todo acabó, subí. No encontramos ni un cadáver de esos “chinos de mierda”. ¡Qué pestazo a gasolina quemada! Aquella colina olía a ¡victoria! Algún día terminará esta guerra.*

Al final de su viaje, *Willard* encuentra a *Kurtz*, que es el idolatrado jefe de una extraña tribu. Vive en una especie de cueva (el regreso del hombre a las cavernas) y allí, en una oscuridad casi absoluta, desgrana un largo monólogo ante la mirada alucinada del protagonista, que empieza así:

Kurtz (Marlon Brando): *El horror tiene cara y uno debe familiarizarse con él. El horror y el terror moral son tus*

amigos, de lo contrario se convierten en enemigos espantosos, en enemigos de verdad.

En la novela de Conrad, el protagonista *Marlow* (*Willard* en la película) simboliza el mundo civilizado colocado frente al hombre que ha vuelto a sus primitivos orígenes (*Kurtz*) y que es incapaz de dominarlos. El horror que aniquila al personaje de Conrad es el de su propia naturaleza instintiva, mientras que el *Kurtz* de Coppola ha conocido previamente la barbarie creada por el hombre civilizado (la guerra y sus nefastas consecuencias) y después el horror del hombre salvaje, el horror tribal, el horror de los instintos más primarios. Es un hombre inmerso en una fuga sin sentido, pues está de alguna manera huyendo de sí mismo. Por eso, aunque sabe que *Willard* ha venido para acabar con él, acepta resignado su destino. Por otro lado, el protagonista de la película (a diferencia también de la novela) prosigue un itinerario similar al de *Kurtz*. Primero acepta la misión por obligación, pues la ve carente de sentido (“*acusar a un hombre de asesinato en este sitio es como poner multas por exceso de velocidad en la carrera de Indianápolis*”), pero acaba ejecutándola al modo salvaje, sin hacer uso de sus armas “civilizadas”.

Así resume Lara (1979: 48) su opinión sobre la película: “*Este film gigantesco nos hace saber hasta qué punto el ser humano, en determinadas condiciones, puede llegar a la barbarie y a la destrucción. A ese ‘horror’ a que el coronel Kurtz se refiere en sus últimas palabras y que nunca nadie había mostrado como Francis Ford Coppola en ‘Apocalypse now’*”.

2. 2. Los soldados y la guerra

Cuando se prepara una guerra, lo inmediato es la utilización de la propaganda. La maquinaria propagandística no escatima nunca medios ni todo tipo de argucias (ocultaciones, invocaciones exacerbadas al miedo terrorista o de cualquier otra clase, descalificación de grupos pacifistas por actitudes pretendidamente utópicas, etc.) para convencer a la población de la necesidad de la misma. También suele funcionar, de cara a los soldados, las alusiones a los valores morales (Dios, patria, honor...) para hacerles ver que la guerra que va a tener lugar es justa y que, por tanto, vale la pena morir por ella. Las pantallas cinematográficas están pobladas de discursos como el que podemos escuchar en *Stalingrado* (1993) de Joseph Vilsmaier:

“Dios con nosotros”. Esto está escrito en la hebilla del cinturón del soldado alemán. ¡Sí!, Dios está con nosotros, porque no existe una labor más hermosa que la defender a ultranza los valores occidentales, valores humanistas cristianos contra el bolchevismo del Este. Por esta razón, el soldado alemán, al contrario que el bolchevique en cuya hebilla no hay sitio para Dios, nunca está solo, aunque esté lejos de su patria combatiendo en tierras enemigas”.

Con el aumento del armamento tecnológico, no todos los soldados deben luchar cuerpo a cuerpo como se hacía con las armas rudimentarias de antaño. Los torpederos de barcos y submarinos, o más recientemente los que, desde navíos o aviones, lanzan los sofisticados misiles, no suelen llegar a ser conscientes del horror que han podido causar con sus cargas mortíferas. De todas maneras, después de

la destrucción que hayan originado estas armas, las tropas de tierra o de infantería de marina tienen que entrar en liza para completar la invasión. La preparación de estos soldados ha de ser, por tanto, más concienzuda, más “completa”. La película de Stanley Kubrick *La chaqueta metálica* (*Full metal jacket*, 1987) nos detalla en su primera parte el proceso seguido en este entrenamiento físico y psicológico.

Los títulos de crédito van acompañados de una balada de estilo “country”, titulada “*Hello, Vietnam*” cantada por Johnny Wright. Enseguida vemos a una serie de jóvenes que están siendo rapados “al cero” mientras en el texto de la canción se escuchan cosas como: “*Debemos detener el comunismo en esa tierra o la libertad empezará a escaparse de nuestras manos*”. Para los militares, parece prioritario despejar las cabezas con vistas a que puedan salir mejor las ideas que se traen de casa. Es la primera etapa en el proceso de despersonalización. El siguiente peldaño (el “lavado de cerebro”) comienza con un sargento instructor que pasa por delante de cada uno de los *marines* y que es capaz de escupir palabras soeces a una velocidad endiablada. Después vendrá la tortura física: la “instrucción”. Cuando ya se acerque el momento de abandonar la maldita isla para embarcar a esas presuntas “máquinas de matar” hacia el infierno, el suboficial dará sus penúltimas y sutiles lecciones:

Sargento Hartman (R. Lee Ermey): *El capellán Charlie os va a decir cómo el mundo libre vencerá al comunismo con la ayuda de Dios y unos pocos marines. A Dios se le pone dura con los marines, porque matamos a todo bicho viviente.*

Él juega a lo suyo, nosotros a lo nuestro. Y para mostrarle nuestra gratitud por su inmenso poder, le llenamos el cielo de almas hasta los topes. Dios ya existía antes que el cuerpo de marines. Así que el alma se la podéis dar a Cristo, pero el culo pertenece al cuerpo. ¿Habéis entendido, “nenas”?

Ya en Vietnam, el soldado protagonista, al que el sargento *Hartman* puso el apodo de “*Bufón*”, encuentra en su camino hacia la compañía una fosa con veinte civiles que han sido ejecutados y cubiertos con cal viva. En ese momento, un coronel se acerca al soldado corresponsal de guerra, pues ha visto que lleva una insignia de paz en la solapa y el lema “nacido para matar” en el casco. El oficial le pide que explique semejante contradicción. “*Bufón*” alude a Jung y su teoría de la dualidad humana. Entonces, el militar, entre enfadado y confundido, termina diciéndole:

Coronel (Bruce Boa): *Hijo, lo único que le pido a mis marines es que obedezcan mis órdenes como si fueran la palabra de Dios. Estamos aquí ayudando a los vietnamitas porque dentro de cada amarillo hay un americano luchando por salir. Éste es un mundo muy cabrón y hay que tener la cabeza fría hasta que esa manía de la paz se deshinche.*

Ante todo este absurdo, “*Bufón*” comprende al final que lo único importante de una guerra es sobrevivir a ella, volver “*vivo, de una pieza y a punto*”, y si puede ser sin ninguna secuela psicológica grave producida por la visión infernal que es capaz de sembrar el hombre en la tierra.

En *La delgada línea roja* (*The thin red line*, 1998) de Terrence Malick, basada

en el libro homónimo de James Jones, vemos la batalla de Guadalcanal desde la perspectiva de unos cuantos soldados participantes en ella, pero también escuchamos, mediante el recurso de la voz en “off”, sus sentimientos y motivaciones más personales. Hay varios momentos particularmente reseñables en el filme donde este recurso narrativo refleja a la perfección la estrecha frontera que separa la cordura y la locura de los hombres. En uno de ellos, el soldado *Doll* dispara y se da cuenta de que ha matado por primera vez. Mientras habla a gritos con un compañero, oímos su voz interior:

Doll (Dash Mihok): *He matado a un hombre. No hay nada peor. Es peor que la violación, pero nadie me condenará por ello.*

Más tarde, en el transcurso de una de las escaramuzas más cruentas de la película, uno de sus protagonistas, el soldado *Bell*, reflexiona:

Bell (Ben Chaplin): *Esta terrible crueldad, ¿de dónde sale?, ¿cómo ha arraigado en el mundo?, ¿de qué semilla, de qué raíz ha brotado y de quién es obra? ¿Quién nos mata, nos arrebató la vida y la luz, se burla de nosotros, mostrándonos lo que podríamos haber conocido? ¿Acaso nuestra destrucción beneficia a la tierra, ayuda a que crezca la hierba o a que luzca el sol?*

Durante buena parte de esta secuencia, con grandes momentos de violencia, sólo escuchamos la voz en “off” del soldado *Bell* y la música de Hans Zimmer. No oímos los ruidos, los gritos y los lamentos, aunque se adivinan por las imágenes. Sin embargo, existe una excepción: en un determinado momento escuchamos el disparo de un soldado americano que

remata a un prisionero japonés. Ese sonido, al escucharse aislado del resto de ruidos intuitivos pero inexistentes en la banda sonora, provoca un estallido de angustia en el espectador, un impacto punzante que se suma al pesimismo lírico de las palabras de *Bell*.

Poco después, en un momento de solaz después de la batalla, le volvemos a oír decir:

Bell: *No hay nada que te haga olvidarla, aunque vuelvas a empezar de cero. La guerra no ennoblece a los hombres, los convierte en bestias, corrompe su espíritu.*

Al final de las guerras, algunos soldados vuelven enteros; otros, sin alguna parte de su cuerpo y otros, simplemente, no vuelven. Entre estos últimos, están los muertos oficiales y aquellos de los que nada se sabe con certeza (los desaparecidos). De todos ellos ha dado cuenta la pantalla cinematográfica.

El más desgarrador documento sobre las consecuencias de la guerra en una persona se dibuja en *Johnny cogió su fusil* (*Johnny got his gun*, 1971) de Dalton Trumbo. Escritor y guionista, Trumbo realiza su única película como director, con base en su propia novela homónima, publicada en 1939. Se trata de la historia de un soldado que, al estallarle un obús durante la Primera Guerra Mundial, pierde todas sus extremidades y queda sólo con el tronco y el cerebro intacto, aunque con el rostro destrozado. La película se configura en dos partes diferentes que se nos ofrecen en montaje alternado: una en blanco y negro, más realista, donde se narra lo que acontece a *Johnny* después de recobrar la conciencia en un hospital y darse cuenta, progresivamente, de su estado, y otra en

color, de cierto tono surrealista, donde se entremezclan recuerdos y fantasías del protagonista, interpretado por Timothy Bottoms. Toda la parte en blanco y negro es casi insoportable, especialmente la secuencia final en que la voz interior de *Johnny* pide auxilio inútilmente al ser consciente, después de haber logrado comunicarse mediante código Morse con quienes le atienden, de que quieren mantener su caso en secreto. La película termina con esa estremecedora llamada. “S.O.S. ¡Ayúdenme!”, que se repite en tono decreciente hasta que acaba perdiéndose, mientras, al unísono, la pantalla se va oscureciendo gradualmente. Por último aparece un rótulo que nos informa del número de muertos y mutilados en las guerras habidas desde 1914 y que se refrenda con un contundente: “dulce y decoroso es morir por la patria”.

En esta secuencia final identificamos el esfuerzo titánico de este ser por comunicarse con sus semejantes. Su elección de no seguir viviendo tiene todo el sentido de un símbolo de la degradación humana, del futuro que aguarda a la humanidad si se deja arrastrar por la ambición desmedida y arbitraria de los “señores de la guerra”. El temor y la cobardía de los mandos militares ante lo que *Johnny* representa les lleva a cercenar lo poco que aún le queda: su capacidad de raciocinio, de decisión. La administración de sedantes es, en cierto modo, una mutilación aún más sangrante que la física, pues supone aprovechar miserablemente la indefensión del soldado protagonista para impedir toda posibilidad de concienciación humana acerca de la verdadera dimensión de los conflictos bélicos. *Johnny* no murió con la explosión, pero al despertar sintió realmente que

había perdido toda condición humana. Sus verdugos le condenaron primero al infierno físico, después al mental. Los espectadores nos sentimos sobrecogidos, tendemos a identificarnos con él. Esta intensa empatía puede provocar, en un primer momento, la sensación de que nos hundimos con el soldado en su propia desesperación infinita, pero al mismo tiempo consigue arraigar en nosotros los profundos sentimientos antibelicistas que encierra la mente del “alter ego” de Dalton Trumbo. Así los expresa el autor en su novela (Trumbo, 1981: 110): “*Siempre hay gente dispuesta a sacrificar la vida ajena. Vociferan y hablan todo el tiempo. Se les puede encontrar en iglesias y escuelas y periódicos y legislaturas y congresos. Ése es su negocio. Hablan maravillosamente. Antes muertos que deshonrados. Esta tierra santificada por la sangre. Estos hombres que murieron tan gloriosamente. No habrán muerto en vano. Nuestros nobles muertos*”.

Blanco (1976) hace una lectura de la película desde un punto de vista psicoanalítico, considerándola como una fantasía masoquista de su autor. Si lo que pretende decirse es que Trumbo habla por boca de *Johnny*, y que el hecho de que su personaje se encuentre en una situación insoportable desde todo punto de vista humano tiene el objetivo de conseguir la transmisión de un mensaje pacifista de forma más efectiva, estoy de acuerdo y lo considero un recurso más que digno, pues casos extremos como el aquí narrado se produjeron durante aquella “gran guerra”. Consideraciones más elementales, que puedan derivarse de esta “original” interpretación, me parecen absolutamente lamentables.

Se ha publicado (Trumbo y Buñuel, 1993) un primer guión de la novela que nunca llegó a rodarse y que estaba previsto que dirigiese el realizador español, Luis Buñuel, coautor del mismo. Precisamente la secuencia última del filme es una de las pocas partes del guión original que Trumbo conservó, aunque con ligeros retoques, a la hora de afrontar la escritura del segundo y definitivo guión.

En 1920 el comandante *Delaplane*, protagonista de la película *La vida y nada más* (*La vie et rien d'autre*, 1989), dirigida por Bertrand Tavernier, intenta localizar al mayor número posible de los 350.000 desaparecidos franceses que dejó la absurda contienda bélica recién terminada. Ha finalizado el horror oficial, pero el horror y el recuerdo de muchas familias no desaparecerán jamás. *Delaplane* se enamora de una mujer, *Irene* (Sabine Azéma) que busca a su marido desaparecido. En un determinado momento, después de producirse una explosión en un túnel de la cual sale ileso el militar, la mujer le dice a éste que parece como si de nuevo estuviesen en guerra. El comandante le responde:

Delaplane (Philippe Noiret): *La guerra [...] es lo peor que hay: centenares de hectáreas con centenares de cadáveres que se ennegrecen, ni un árbol, agujeros llenos de agua de donde sale un pie o una cabeza llenos de moscas, pestilencia, ratas corriendo, [...]. En los periódicos sólo escriben mentiras los cretinos galarardonados. La guerra con su marcha devastadora sólo tiene la apariencia de la destrucción [...]. Un millón y medio de muertos sólo tienen la apariencia de la muerte. ¡Suciedad, suciedad...!*

Conmovido por la tristeza y amargura de los familiares que buscan a sus seres queridos, muchos de los cuales nunca tendrán certeza de lo que realmente sucedió con ellos, y asqueado por las absurdas requisitorias oficiales, el comandante comete el que probablemente sea su primer y último acto de desobediencia militar: se niega a proporcionar a los jerifaltes un cadáver no identificado para formar parte de la ceremonia al soldado desconocido que va a celebrarse, alegando que en cualquier momento puede localizar a sus familiares. En la víspera de ese acto, escuchamos al ministro *Maginot* con los tópicos de siempre, capaces de engañar, como diría Maquiavelo, únicamente a aquellos que se dejen engañar. De las nueve regiones militares francesas existentes en ese momento, cada una tiene su soldado desconocido; falta el que no ha aportado *Delaplane*. Por eso oímos al antiguo héroe de guerra francés decir:

André Maginot (Bruno Raffaelli): *¡Soldados, estas flores que tengo en mi mano fueron recogidas en el campo de batalla de Verdun entre las tumbas de los muertos por la patria! Usted las depositará en uno de los ocho ataúdes y ese ataúd será el del soldado desconocido que el pueblo de Francia acompañará mañana al panteón del Arco del Triunfo. ¡Supremo homenaje, el más espléndido que Francia haya reservado a uno de sus hijos, pero que no es lo suficientemente grande cuando se trata de simbolizar e inmortalizar la valentía del soldado vencedor, su sacrificio anónimo y su heroísmo sobrehumano para salvaguardar la patria, el derecho y la libertad!*

Lo único importante de una guerra es sobrevivir a ella. Si no es así, ¿qué más

da que tu país sea el vencedor? Si se ha tenido la suerte de volver vivo y entero, ¿acaso va a ser el soldado raso quien vaya a resarcirse del infierno vivido, mediante los presuntos beneficios económicos que para la nación represente esa victoria? ¿No serán, como siempre, los grupos políticos y económicos que la impulsaron sus principales beneficiarios, aunque a buen seguro hayan vivido la contienda desde una prudente distancia?

La película termina con una larga carta que *Delaplane* envía a su amada *Irene*. Separados por una distancia de miles de kilómetros, los vemos a ambos mientras el comandante confiesa por fin sus sentimientos, le comunica que ha abandonado el ejército y que se ha retirado a una antigua casa familiar. Sus últimas palabras, que coinciden con el final de la película, son:

Delaplane: Posdata: Es la última vez que la importuno con mis terribles cifras. En comparación con el tiempo que tardaron las tropas aliadas en bajar los Campos Eliseos durante el desfile de la Victoria, aproximadamente tres horas, he calculado que, en las mismas condiciones de marcha y formación reglamentaria, el desfile de esos pobres muertos por esa inexplicable locura no habría durado más de once días y once noches. Perdóneme esta precisión agobiante. A usted, mi vida...

Tavernier realizó unos años después una segunda película en torno a este mismo conflicto mundial. Se llama *Capitán Conan* (*Capitaine Conan*, 1996) y su acción transcurre poco después de firmado el armisticio de 1918. *Conan* (Philippe Torreton) es el jefe de una unidad que ha luchado en el frente del este de Eu-

ropa. Después de haber matado, robado y violado durante varios años es difícil aceptar el pitido final del “gran arbitro” y volver a tu vida anterior como si nada hubiese ocurrido. El gran director francés recupera de nuevo la memoria de unos seres y situaciones que nunca aparecen en los libros de historia con el objeto de que no se instale en nuestras conciencias esa amnesia universal que suele conducir a la repetición de la barbarie bélica.

2.3. Comedias, sátiras y parodias

A lo largo de la historia del cine, algunas películas, desde el humor en su sentido más amplio, han sido capaces de poner en solfa las repetidas ocultaciones, miserias y mentiras que se utilizan para justificar, iniciar y consolidar una guerra.

Este tipo de filmes suelen contener, detrás de su vena cómica, satírica o paródica, importantes llamadas de atención sobre las nefastas consecuencias de las acciones violentas “legalizadas”. La risa, la sonrisa y la sátira pueden ser incluso más efectivas que las situaciones excepcionalmente dramáticas a la hora de sembrar actitudes antibelicistas en el espectador.

En 1933 Leo Mc Carey dirige a los hermanos Marx en la que probablemente sea su mejor película, *Sopa de ganso* (*Duck soup*, 1933). En ella se ofrece una visión totalmente descreída y cínica de las relaciones diplomáticas entre los países y de sus jerifaltes, mostrándonos que son las pequeñas miserias y ambiciones humanas de unos cuantos seres mediocres las que conducen a la hecatombe guerrera. Así, por ejemplo, *Rufus T. Firefly*, líder de Libertonía se ofende más porque el

embajador de Sylvania, su país enemigo, le diga “alcornoque” que porque le llame “gusano” o “canalla”. Luego, cuando el embajador está dispuesto a rectificar *Firefly* le espeta que no puede parar la guerra, pues “*ya ha pagado un mes de alquiler del campo de batalla*”.

Cuando una mujer de la alta sociedad de Libertonía (Margaret Dumond) intenta detener la inminente guerra, anunciándole la llegada del embajador enemigo para parlamentar, *Firefly* se monta “su película” acerca del deshonor que podría suponer que el embajador rechazara la mano amistosa del jefe de un país (él mismo). En ese momento llega éste y el dirigente está tan obsesionado con esa idea, que le cruza la cara con un guante, lo cual supone la declaración definitiva de la guerra.

La guinda final de la función tiene lugar cuando los personajes a los que dan vida cuatro hermanos hacen un sorteo para ver cuál de ellos va a salir en busca de ayuda, pues se encuentran en situación desesperada. *Chicolini* (Chico Marx) amaña finalmente el resultado para que sea *Pinky* (Harpo Marx) en quien recaiga la “suerte”. Entonces el líder del país le dice:

Rufus T. Firefly (Groucho Marx):
¡Oh, eres un valiente! Ve a atravesar las líneas y no olvides que mientras estás arriesgando tu vida entre tiros y metralla, nosotros estaremos aquí pensando que eres un tonto.

Poco antes de que comience la Segunda Guerra Mundial, Charles Chaplin escribe una comedia sobre los dos dictadores que amenazan la paz europea: Mussolini y Hitler, este último portador de

un “bigotito” sospechosamente parecido al de su célebre personaje *Charlot*.

Cuando se produce su estreno (1940), la contienda ya ha empezado. *El gran dictador* (*The great dictator*) de Tomanía es *Adenoid Hynkel* (el propio Chaplin), y su obsesión es perseguir al pueblo judío y proclamarse emperador del mundo. La película empieza mostrando a un barbero judío (también interpretado por el genial director inglés) y sus avatares durante la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia de una explosión, el barbero sufre pérdida de memoria y pasa varios años en un hospital militar. Cuando regresa a su país, el dictador *Hynkel* ha alcanzado el poder y aterroriza al pueblo judío, que vive confinado en un gueto.

Chaplin pensaba que incluso en los dictadores existía o había existido un alma de niño. El secretario de *Hynkel*, llamado *Garbitsch* (de *garbage*: basura, en inglés) manipula su carácter inseguro, egoísta y grotesco con alusiones como “*dictador del mundo entero*” y “*O César o nada*”. Es entonces cuando asistimos a una de las más geniales secuencias de la película: *Hynkel*, una vez inflamado su “ego” por el siniestro ayudante, se pone a jugar con un globo terráqueo que termina explotándole en las manos. Como todo niño que ha perdido su juguete favorito, el dictador lloriquea sin consuelo.

El gran dictador es más que una parodia del fascismo y los regímenes totalitarios. Es también un alegato a favor de la paz, la democracia y la concordia entre los pueblos. Efectivamente, al final, *Hynkel* y el barbero son confundidos. Ésa es la excusa perfecta para que uno de los personajes más universales del siglo XX, simbolizado en pantalla por el barbero

judío, que ha permanecido casi mudo durante toda la película, envíe un largo mensaje de tolerancia y solidaridad a una multitud y, por extensión, a todos los espectadores. Su discurso final advierte del peligro que suponen los totalitarismos y los dictadores, para terminar convirtiéndose en un canto optimista de fe en el futuro de la humanidad.

Una mezcla de paranoia y humor negro salpica la sátira política dirigida por Stanley Kubrick en 1963, titulada *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*). La película acaba con el estallido de varias bombas nucleares y la previsible destrucción de nuestro planeta.

Al final de la segunda contienda universal, el mundo se dividió en dos grandes bloques. Como consecuencia se produjo la denominada “guerra fría” que mantuvo encendido el piloto de alarma mundial durante muchos años. A principios de los años sesenta, la crisis cubana estuvo a punto de ocasionar un cataclismo mundial. Es entonces cuando Kubrick dirige su visión satírica y pesimista sobre el futuro de la Tierra. En ella un perturbado general norteamericano obsesionado con el peligro comunista, *Jack D. Ripper* (en inglés, Jack el destripador es *Jack the ripper*) pone en marcha un mecanismo casi infalible que llevará a más de treinta aviones americanos, cargados con cabezas nucleares, a dejar caer su carga mortífera sobre la Unión Soviética. Lo que no sabe este paranoico es que los rusos han puesto en funcionamiento el “artefacto definitivo”, un dispositivo automático que lanzará todo el material atómico soviético sobre Occidente nada

más detectarse una explosión nuclear en su territorio.

Ripper (Sterling Hayden) intenta justificar su ataque contra los soviéticos ante el capitán británico *Mandrake* (Peter Sellers) y para ello le da la vuelta a una cita de Clemenceau sobre los generales y la guerra. Este militar cree firmemente en la existencia de una conspiración comunista que tiene el objetivo de impurificar los “preciosos fluidos naturales” de los norteamericanos. Kubrick da una nueva muestra de causticidad memorable, pues *Mandrake* remite al nombre de la raíz de una planta medicinal de la que se dice estimula y potencia la fertilidad masculina.

La acción se sitúa en tres escenarios: el cuartel del general *Ripper*, la sala del Pentágono para asuntos de guerra, donde asistimos a increíbles conversaciones entre el inepto presidente *Merkin Muffley*, también interpretado por Peter Sellers, y el mandamás soviético *Dimitri* (a quién nunca vemos), y el interior de uno de los bombarderos B-52, que está a cargo del mayor tejano *Kong* (Slim Pickens) a quien sus compañeros de vuelo llaman “*King*” *Kong*.

El capitán *Mandrake* consigue la clave para hacer volver a los aviones (las siglas de la frase “*Peace on Earth*”: “paz sobre la Tierra”). Todo parece arreglado. La mayoría de los aparatos han regresado y parece que los cuatro restantes han sido abatidos por los rusos. Sin embargo, el B-52 de *Kong* ha sido alcanzado, pero no derribado, y el mayor está dispuesto a dejar caer su cargamento antes de que el avión se estrelle. Consigue abrir la compuerta que estaba atrancada y vemos caer una bomba y a *Kong* subido en ella,

agitando su sombrero tejano, como si estuviese montando una res en un rodeo. Poco después, se produce el estallido del artefacto.

El “científico loco” (y de ideología nazi) *Dr. Strangelove* del título original, también interpretado por Sellers, habla de hacer una “selección” de personas que puedan esconderse y repoblar la tierra años después. Las escenas que ponen fin a la película son una cadena de explosiones nucleares, mientras suena una canción romántica de los años 50. Las estrofas de esta melodía: “*Volveremos a vernos, no sé ni dónde ni cuándo, pero sé que nos volveremos a ver en un día soleado*”, mezcladas con las imágenes de los grandes “hombros atómicos”, suponen uno de los finales más sarcásticos y pesimistas del cine de todos los tiempos.

Riambau (1970: 171-172) analiza algunas de las claves de la obra de Kubrick:

Como en el caso de ‘Senderos de gloria’, una absurda orden surgida de la enfermedad de un general, provoca una tragedia cuyo mecanismo resulta imposible de detener. En aquel caso, pese a la evidencia del fracaso de la descabellada orden del general Mireau, tres inocentes son ajusticiados sin piedad. Aquí, otro general enloquecido lanza un absurdo ataque nuclear pero las propias contradicciones de la jerarquía militar no consiguen evitar que se produzcan millones de víctimas ajenas al conflicto.

3. Propuesta de actividad práctica

El cine nunca ha podido, ni podrá, reconstruir las vidas de millones de personas, rotas por las guerras. Tampoco logrará parar las contiendas futuras que, por desgracia, tendremos. Sin embargo, casi desde sus inicios, algunas películas

han plasmado, de manera excepcional, las consecuencias éticas, sociales y humanas de estos atroces episodios históricos. La visión completa de alguno de los filmes comentados en estas últimas páginas, seguida de un debate, puede dar lugar a una actividad interesante con vistas a promover actitudes antibelicistas, o, lo que es lo mismo, fomentar una cultura de paz y de respeto hacia los derechos humanos. No obstante, mi experiencia me ha demostrado que se obtienen mejores resultados mediante un montaje de secuencias de varias películas, como el que propongo a continuación, que con el pase de una obra en su integridad, pues normalmente con una selección adecuada de éstas se sugieren muchos más aspectos relacionados con el tema.

3. 1. Objetivos de la actividad

- Tomar en consideración la honrosa tradición del cine antibélico y mostrar cómo el análisis crítico de algunas de sus mejores obras puede constituirse en un elemento fundamental para “desarmar” los mensajes intolerantes, racistas e insolidarios que ocultan muchas películas de “hazañas guerreras” y determinados programas televisivos, que tienden a glorificar la violencia y conseguir que el horror bélico se convierta en un espectáculo cotidiano.
- Reflejar, con toda la rotundidad de las imágenes filmicas, los tremendos efectos físicos y taras psicológicas que la guerra deja en los soldados.
- Valorar los sentimientos, las motivaciones y los principios morales que mueven a los principales protagonistas de las películas durante los conflictos bélicos, teniendo en cuenta las simi-

litudes y aspectos contradictorios que se pueden establecer entre ellos.

- Denotar y valorar los recursos narrativos y expresivos utilizados por las distintas películas para mostrar la violencia y el horror de la guerra.
- Considerar la importancia que la ideología y los valores morales del ejército tienen para la educación y la formación de la personalidad de sus integrantes, analizando las diferentes reacciones y sentimientos de los soldados después de haber tomado contacto con el campo de batalla.
- Tomar conciencia de los mecanismos propagandísticos que utiliza la clase política, a través de los medios de comunicación de masas, con vistas a fomentar el apoyo o la impasibilidad de la población ante los horrores bélicos acaecidos, e incluso para justificarlos con posterioridad.
- Relacionar el principal conflicto que subyace en las confrontaciones bélicas (la desigual relación entre jefes militares, oficiales y soldados) con la división de la propia sociedad en diferentes clases o estratos sociales.
- Intentar encontrar respuestas plausibles al hecho de que las justificaciones de las contiendas bélicas se deriven siempre hacia aspectos políticos, religiosos o pretendidamente morales (Dios, patria, honor, salvaguarda de valores occidentales u orientales, invocación al miedo terrorista, descrédito de las organizaciones pacifistas por actitudes pretendidamente utópicas, etc.), no aludiendo nunca a motivaciones de tipo económico.

3. 2. Materiales necesarios

Será preciso confeccionar un montaje de video con las secuencias descritas a continuación de las siguientes películas:

- *Senderos de gloria* de Stanley Kubrick: 5 fragmentos.
 - Secuencia del paso de revista por las trincheras del general *Mireau*.
 - Fragmento de la secuencia en que *Mireau* se entrevista con el coronel *Dax*, desde que éste se sorprende del porcentaje de muertes previstas por el general hasta su final.
 - Fragmento de la entrevista de *Dax* con el general *Broulard*, desde que éste dice: “*Coronel Dax, creo que estamos haciendo un buen trabajo en esta guerra*” hasta que se retira (fundido a negro sobre el coronel).
 - Parte final de la escena correspondiente al consejo de guerra, desde que el juez concede la palabra a *Dax* hasta que da por concluida la sesión.
 - Secuencia completa después de la ejecución, desde que aparecen los dos generales comiendo hasta su final, cuando *Dax* le dice a *Broulard*: “*¿No conoce la respuesta a esa pregunta?. Le compadezco*”.
- *La gran ilusión* de Jean Renoir: 2 fragmentos.
 - Secuencia del primer encuentro del capitán alemán con los soldados franceses *Boildeau* y *Marechal*, desde que el oficial germano entra diciendo que acaba de derribar una avión francés hasta que dice: “*Siéntense, caballeros*“, después de haberse levantado de la mesa para

- honrar la memoria del piloto francés caído.
- Secuencia de la despedida entre *Rauffenstein* y el agonizante *Boildeau*, desde que vemos entrar al primero en la habitación hasta que corta la flor, después de la muerte del oficial francés.
 - *Apocalypse now* de Francis Ford Coppola: 2 fragmentos.
 - Secuencia de la alusión del teniente coronel *Kilgore* respecto de las “bondades” del *napalm*.
 - Monólogo de *Kurtz*, desde que dice: “*El horror tiene cara y uno debe familiarizarse con él*” hasta su final.
 - *La chaqueta metálica* de Stanley Kubrick: 3 fragmentos.
 - Principio del filme: rapado al “cero” de los futuros marines y presentación del sargento instructor, desde que se ve el título de la película hasta que *Hartman* pide que digan “*Si, señor*” con mayor fuerza.
 - Monólogo del sargento instructor relativo al peligro comunista y la ayuda de Dios.
 - Diálogo de “*Bufón*” con el coronel en torno a la contradicción que supone su chapa pacifista en la solapa y el lema guerrero de su casco.
 - *La delgada línea roja* de Terrence Malick: 1 fragmento.
 - Fragmento del cruento combate con los japoneses, desde que se empieza a escuchar la voz en “*off*” de *Bell* hasta que se ven unos pájaros en el cielo.
 - *Johnny cogió su fusil* de Dalton Trumbo: 1 fragmento.
 - Parte de la última secuencia, desde que el militar dice “*estas ventanas permanecerán cerradas*” hasta que se ve el expresivo rótulo final.
 - *La vida y nada más* de Bertrand Tavernier: 2 fragmentos.
 - Secuencia en que *Delaplane* habla a *Irene* de la guerra, desde que ella comenta que parece como si estuvieran otra vez en ella hasta que el dice: “*¡Suciedad, suciedad..!*”
 - Escena de la arenga del ministro *Maginot* sobre el patriotismo y el “supremo homenaje” francés al soldado desconocido.
 - *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* de Stanley Kubrick: 1 fragmento.
 - Secuencia en que el mayor *Kong* consigue finalmente desatascar la trampa de la bomba, cae subido sobre ella y se produce la explosión.
 - *Sopa de ganso* de Leo Mc Carey: 1 fragmento.
 - Secuencia de la parte final: Los cuatro hermanos Marx deciden que hay que buscar ayuda, se produce el sorteo amañado y *Firefly* (Groucho) se despide de *Pinky* (Harpo).
 - *El gran dictador* de Charles Chaplin: 2 fragmentos.
 - Secuencia del juego con el globo terráqueo: desde que *Hynkel* dice a *Garbitsch*: “*¡Qué raro, estos cabecillas son todos morenos..*” hasta que explota el globo y el dictador se da la vuelta lloriqueando.
 - Escena del discurso final: desde que el barbero judío sube a la tribuna de oradores y le saluda *Garbitsch* hasta que se escuchan los aplausos de la multitud.
 - La duración total aproximada del montaje es de unos 55 minutos. Entre cada fragmento y el siguiente se dejan

dos o tres segundos de pantalla en negro. También entre una película y la siguiente. Ello facilita enormemente, si se desea, la parada de imagen con el botón de “pausa”, con objeto de hacer los comentarios pertinentes, y seguir después la proyección sin que se noten prácticamente las transiciones.

3. 3. Metodología

- Breve introducción al tema. En este aspecto, puede servir de ayuda el apartado 1 de este artículo, así como la primera parte del apartado 3.
- Proyección del montaje con las escenas de las películas reseñadas en el apartado anterior.
- Comentarios, después de cada fragmento de película, de diversos aspectos contenidos en la obra filmica y su relación con el tema tratado. Pueden utilizarse, en este sentido, los apartados 3.1, 3.2 y 3.3 de este artículo.
- Debate final.

Duración estimada: 2 horas aproximadamente.

Bibliografía

- ALEGRE, S. (1991): “Re-lectura de *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir”. *Film-Historia*, I (1), 25-34.
- ALTARES, G. (1999): *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*. Madrid, Alianza.
- BASTIDA, A. (1994): “Educar para la paz a través de la guerra”. *Cuadernos de pedagogía*, 227, 97-100.
- BLANCO, G. (1976): “Cine y psicoanálisis: ‘Johnny cogió su fusil’”. *Cinema* 2002, 12, 24-28.
- CLAUSEWITZ, K. (1999): *De la guerra. Táctica y estrategia*. Barcelona, Idea Universitaria.
- CONRAD, J. (1976): *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza.
- FERRO, M. (1995): “La doble acogida a ‘La gran ilusión’ ” en FERRO, M.: *Historia contemporánea y vida*. Barcelona, Ariel, 163-168.
- GÓMEZ, J. J. (1991): *Educar para la paz. Materiales para educadores*. Madrid, CCS.
- GONZÁLEZ, J. (1996): *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*. Madrid, Anaya.
- GRASA, R. (1990): “Educación para la Paz: divulgación de los resultados de la investigación para la paz”. *Revista de Pedagogía Social*, 5, 96-165.
- JONES, J. (1999): *La delgada línea roja*. Barcelona, Ediciones B.
- LARA, F. (1979): “ ‘Apocalypse now’ : la película del año”. *La calle*, 86, 44-48.
- LORENZ, K. (1978): *Sobre la agresión, el pretendido mal*. Madrid, Siglo XXI.
- MONTAGU, A. (1978): *La naturaleza de la agresividad humana*. Madrid, Alianza.
- RIAMBAU, E. (1990): *Stanley Kubrick*. Madrid, Cátedra.
- SÁEZ, J. (1996): “De la Educación para el Desarme a la Educación para la Paz” en SÁEZ, J. (coord.): *Repensando la Educación para la Paz*. Murcia, DM, 9-69.
- TRIGGS, J. A. (1998): “The legacy of Babel: Language in Jean Renoir’s ‘Grand Illusion’ ”. *The New Orleans Review*, 15 (2), 70-74.
- TRUMBO, D. (1981): *Johnny cogió su fusil*. Barcelona, Bruguera.
- TRUMBO, D. y BUÑUEL, L. (1993): *Johnny got his gun (Johnny cogió su fusil)*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- TUVILLA, J. (1993): *Educar en los derechos humanos. Materiales para educadores*. Madrid, CCS.
- WEINRICHTER, A. (2000): “Senderos de gloria”. *Nosferatu*, 32, 77-79.

Videografía (orden cronológico)

Sopa de ganso (1933) de Leo Mc Carey. Madrid, Universal-CIC Video, 1989.

La gran ilusión (1937) de Jean Renoir. Barcelona, Altaya: Oro Films, Joyas del cine clásico nº 14, 1994.

El gran dictador (1940) de Charles Chaplin. Madrid, RCA- Columbia Pictures Video, 1990.

Senderos de gloria (1957) de Stanley Kubrick; Madrid, MGM Home Entertainment, 1999.

¿Teléfono rojo?, Volamos hacia Moscú (1963) de Stanley Kubrick. Madrid, Columbia Tristar Home Video, 1999.

Johnny cogió su fusil (1971) de Dalton Trumbo. Madrid, Planeta, Historia Universal del Cine, 1990.

Apocalypse now (1979) de Francis Ford Coppola. Madrid, Paramount Home Entertainment, 1997.

La chaqueta metálica (1987) de Stanley Kubrick. Madrid, Warner Home Video, 1992.

La vida y nada más (1989) de Bertrand Tavernier. Barcelona, Filmas Home Video, 2001.

La delgada línea roja (1998) de Terrence Malick. Madrid, 20th Century Fox Home Entertainment, 1999.

Dirección del autor:

Andrés Zaplana Marín.

Carretera Mazarón, Km.2.; 30120 El Palmar (Murcia). E-mail: azaplana@ono.com

Fecha de entrada: 4-03-03

Fecha de recepción de la versión definitiva de este artículo: 27-04-03