

# NOSTERRATU

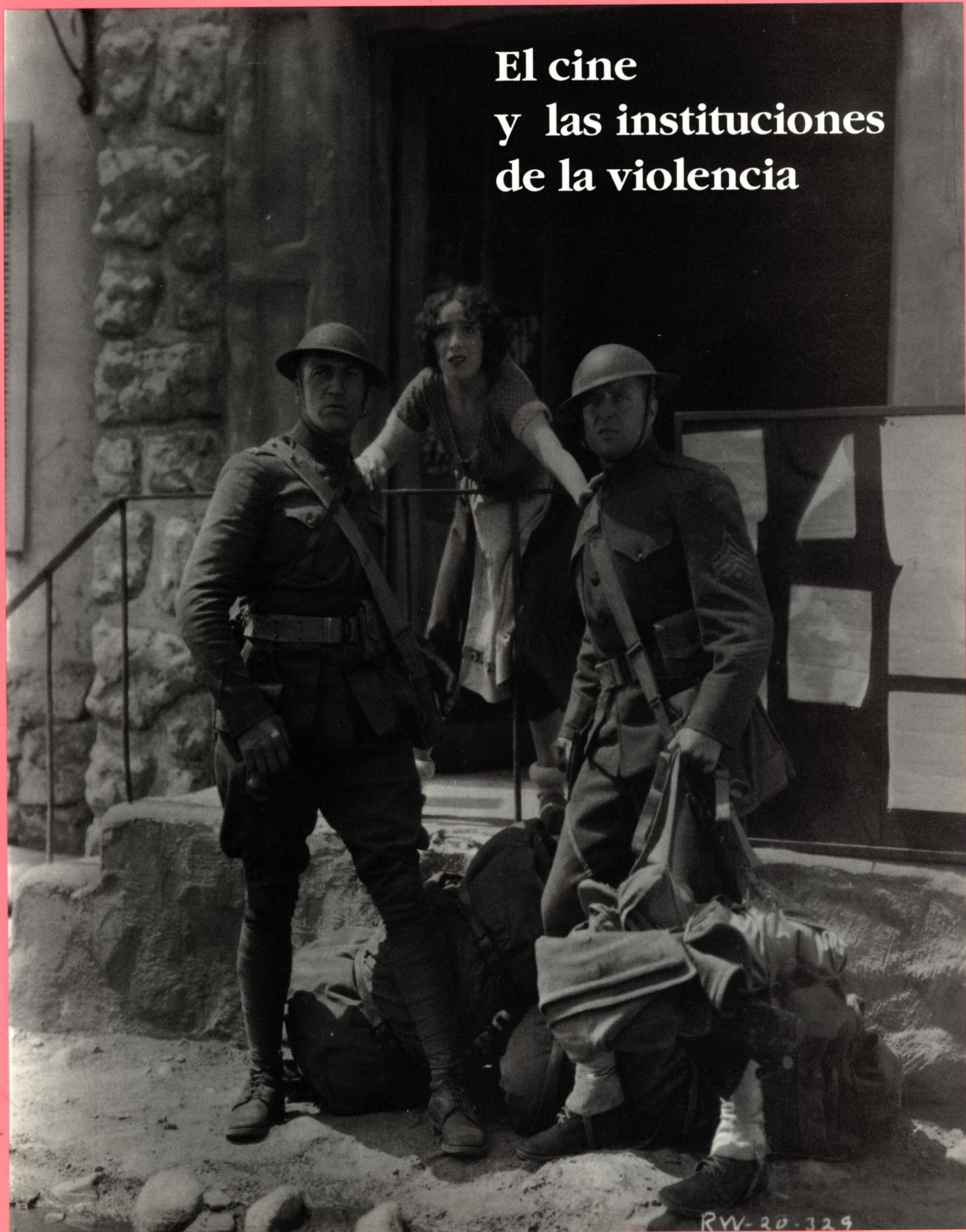
Revista de cine

Nº 7

Octubre 1991

500 pts.

## El cine y las instituciones de la violencia



RW-20-329



**Próximo ciclo:**

# **Shakespeare y el cine**

**Fillms de Orson Welles, Akira Kurosawa, Laurence Olivier, Sam Taylor, Celestino Coronado, Grigori Kosintzev, Stuart Burge, Jiri Trnka...**



**Director del Patronato Municipal de Cultura:** Miguel Sagüés.

**Director de NOSFERATU. Revista de cine:** José Luis Rebordinos.

**Equipo de redacción:** Ricardo Aldarondo, Jesús Angulo, Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Sara Torres.

**Han colaborado en este número:** Quim Casas, Felice Casson, Euskal Herriko Kontzientzi Eragozpen Mugimendua, Movimiento de Objeción de Conciencia de Euskal Herria, Marc Ferro, Iñaki Gil de San Vicente, José Antonio Gimbernat, Román Gubern, José Antonio Hurtado, Jon Juaristi, Bebe Kamín, Gonzalo Martínez Fresneda, Ramón Sala, Luis Sánchez, Fernando Savater, Héctor Subirats, Mirito Torreiro.

**Responsable de comunicación:** Manu Narváez.

**Traducción del francés:** Isabel Ausín.

**Traducción del italiano:** Carla Matteini.

**Diseño y composición:** Txema Muñoz.

**Fotocomposición:** Trama 8.

**Imprime:** Gráficas ORVY (Lasarte).

**Dep. Leg.:** SS-733-89.

**I.S.S.N.** 1130-1732

**Edita:**



**AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN  
PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA**





# INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <b>Belicismo y pacifismo a 16 ó 24 imágenes por segundo</b> , Quim CASAS .....   | 4   |
| <b>Paisaje tras la batalla</b> , José Antonio HURTADO .....  | 12  |
| <b>Cine e instituciones represivas</b> , Marc FERRO .....  | 18  |
| <b>Hollywood en guerra</b> , Mirito TORREIRO .....   | 22  |
| <b>De Weimar a Lili Marleen</b> , Román GUBERN .....   | 32  |
| <b>Cine republicano entre 1936 y 1939: pluralidad y propaganda</b> , Ramón SALA .....  | 38  |
| <b>El cine y las instituciones de la violencia en la Argentina</b> , Bebe KAMIN .....  | 44  |
| <b>Las películas del ciclo</b> , Ricardo ALDARONDO, Jesús ANGULO, Quim CASAS, Txema MUÑOZ, José Luis REBORDINOS, Mirito TORREIRO .....   | 50  |
| <b>Cortometrajes y medimetrajes</b> , J. A. ....   | 51  |
| <b>La vida y nada más</b> , M. T. ....   | 54  |
| <b>Corazones del mundo</b> , J. L. R. ....   | 56  |
| <b>El gran desfile</b> , Q. C. ....  | 58  |
| <b>El precio de la gloria</b> , R. A. ....   | 60  |
| <b>Arsenal</b> , Q. C. ....  | 62  |
| <b>Sin novedad en el frente</b> , J. A. ....   | 64  |
| <b>Cuatro de infantería</b> , J. A. ....   | 66  |
| <b>El triunfo de la voluntad</b> , J. A. ....  | 68  |
| <b>Los asesinos están entre nosotros</b> , Tx. M. ....   | 70  |
| <b>Tiempo de amar, tiempo de morir</b> , R. A. ....  | 72  |
| <b>El arpa birmana</b> , R. A. ....  | 74  |
| <b>Los chicos de la guerra</b> , Tx. M. ....   | 76  |
| <b>Hotel Terminus</b> , Q. C. ....   | 78  |
| <b>Texto Original Francés</b> .....  | 80  |
| <b>Las instituciones de la violencia</b> , Felice CASSON, Iñaki GIL DE SAN VICENTE, José Antonio GIMBERNAT, Jon JUARISTI, Gonzalo MARTINEZ FRESNEDA, MOVIMIENTO DE OBJECION DE CONCIENCIA DE EUSKAL HERRIA, Luis SANCHEZ, Fernando SAVATER, Héctor SUBIRATS, Sara TORRES ..... | 83  |
| <b>¿Es posible juzgar al Estado?. Entrevista a Fernando Salas</b> , G. M. F./S. T. ....  | 83  |
| <b>Cómo hacer guerra a la guerra</b> , F. S. ....  | 86  |
| <b>El rostro oculto del estado de derecho</b> , F. C. ....   | 89  |
| <b>Aforismos</b> , H. S. ....  | 91  |
| <b>Cine y violencias: ¿existe solución?</b> , I. G. de S. V. ....  | 92  |
| <b>Militarismo, antimilitarismo, insumisión, desobediencia civil y autodeterminación</b> , M. O. C. ....   | 94  |
| <b>La Defensa nacional es un derecho y un deber de todos los españoles</b> , L. S. ....  | 98  |
| <b>Militarismo y cultura occidental</b> , J. J. ....   | 99  |
| <b>Las obligaciones militares del ciudadano</b> , G. M. F. ....  | 102 |
| <b>La objeción de conciencia</b> , J. A. G. ....   | 107 |
| <b>Bibliografía y fuentes iconográficas</b> .....  | 109 |





**Belicismo y  
pacifismo a  
16 ó 24  
imágenes  
por segundo**

**Quim CASAS**



Las películas llamadas “de guerra” pueden adscribirse también a otros géneros, como el cine de aventuras, fantástico, histórico, etc. En la fotografía, **Napoleón** (Abel Gance, 1927), reconstrucción histórica que participa también de las características de los films de guerra.



**Fort Apache** (John Ford, 1948). El cine bélico se ha “hibridado” frecuentemente con el western.

El cine (norteamericano) de los últimos años ha tomado como bandera la interrelación genérica haciendo de lo híbrido el pan nuestro de cada día. Los *thrillers* coquetean con la comedia en su sentido más vitalista (**Algo salvaje**) o en sus términos más burdos (**Socios y sabuesos**, **Poli de guardería**, **Colegas a la fuerza**); el cine fantástico se interrelaciona con el relato aventurero (**Desafío total** y **Las aventuras del barón Munchausen** se adecúan a las premisas generales de ambos géneros desde coordenadas distintas y bastante gratificantes); el *western* cabalga hasta parajes australianos y reivindica a los aborígenes (**Un vaquero sin rumbo**), y el cine musical busca nuevos anclajes en los *biopics* tradicionales (de Jerry Lee Lewis, Ritchie Valens, Jim Morrison) o en los melodramas de crispación racial (**Haz lo que debas**) y las revoluciones callejeras a ritmo de *hip hop* (**House Party**, o cómo las coreografías raperas han sustituido con tino y tacto a las fabulaciones visuales de Kelly, Kidd o Fosse).

El cine bélico ha pasado a mejor vida, a no ser que se quieran acuñar las dudosas aventuras de los *macho man* de turno en tierras de Afganistán y Vietnam en tan excelso y hoy arrinconado género. Y no deja de resultar curioso que en tiempos de hibridez genérica el bélico, cine híbrido en el mejor sentido de la palabra, no haya tenido el resurgir que se le prevee al *western* gracias a los bailes de Costner con sus lobos y búfalos. Las películas llamadas de guerra pueden adscribirse también al *western* en estado puro (la guerra de Secesión, las guerras indias, las revueltas mexicanas: **El nacimiento de una nación**, **Murieron con las botas puestas**, **Fort Apache**, **La legión invencible**, **Yuma**, **Río Conchos**, **Apache**, **Los profesionales**, **El Alamo**, son *westerns* y films bélicos equitativos), al cine de aventuras (todos los títulos de raigambre colonialista), al género fantástico (**La guerra de los mundos**, **La humanidad en peligro**), al histórico (los films que tienen como centro de atención las figuras de Napoleón, Cronwell o el Cid), al melodrama (¿qué son si no la mayoría de películas pertenecientes a la corriente anti-belicista enunciada soberanamente por **Rey y patria**?) y hasta el mismísimo *peplum*, revisión engrasada y musculosa de la historia romana con elementos picoteados sin rubor de la historia con letras mayúsculas, de la tragedia, la aventura y el relato bélico más prosaico.

El cine de guerra es, pues, difícil de encasillar. Afortunadamente. Aunque sus ramificaciones no sean tan ricas y sustanciosas como las del cine fantástico -género-crisol donde los haya- sus tendencias, estilos, orientaciones, puntos de vista y vaivenes lo convierten en un cine plural que ha servido tanto para fabular como para contar porciones básicas de la historia desde tiempos remotos -**Hace un millón de años** es cine bélico- hasta crudas experiencias recientes -la ristra de productos anti-Irak con que viene amenazando Hollywood desde que Bush se convirtió en defensor de Kuwait-. En su itinerario contrastado y generoso se hermanan Griffith, Vidor, Chaplin, Keaton, Walsh, Ford, Lang, Preminger, Fuller, Jerzy W. Has (su inclasificable **El manuscrito encontrado en Zaragoza**, relato gótico y perverso que es a la vez uno de los mejores films sobre la atmósfera que respiraba España durante la guerra de independencia), Rossellini, Kubrick, Losey, Zanuck (su ambiciosa producción **El día más largo** sintetizaría la forma más convencional de entender el cine de guerra), Wayne, Coppola, Cimino, Stone y Stallone, ilustres o tendenciosos contrincantes en las batallas cinematográficas de Vietnam. Y se modulan en intensidades y sentimientos equidistantes pasajes de la prehistoria, de las civilizaciones más antiguas, de las Cruzadas, del medioevo, de las guerras coloniales, de la épica del *Far West*, de conflictos de Sucesión y de Secesión, de la guerra fría y de las más calientes, de las trincheras soviéticas, de Verdun, las Ardenas, las playas rojas de Normandía, los desiertos de El Alamein, de Camboya, Corea y Vietnam, de las guerras futuras y de las que nunca se producirán.

• • •



Establecer los orígenes fidedignos del cine bélico resulta tarea ardua y me temo que desprovista de real interés para el cometido de estas páginas. El cine nace en Francia y madura en Estados Unidos mientras en considerables rincones del mundo se dirimen grandes y pequeños conflictos que el cinematógrafo reflejará en films documentales de rápido consumo. Cuando el nuevo arte en movimiento cuenta con tan sólo veinte años de vida, estalla la primera de las grandes guerras mundiales. Es entonces cuando el cine bélico se dispone a documentar su tiempo, cuando empieza a ficcionar la realidad de un mundo descompuesto abocado a un enfrentamiento que le divide en dos ejes, cuando remueve en las entrañas de la sangrienta historia y crea materia de estilo, códigos genéricos, signos de identidad tomados de la más lacerante realidad (como harán los primeros y más naturalistas *westerns* o los films policíacos de vocación urbana y documental), pero recreados a placer.

Antes de que se produjera el fatídico asesinato de Sarajevo, el cine europeo y americano ya habían procurado reconstruir parcelas de la historia bélica a partir de personajes o situaciones concretas. Méliès, por ejemplo, se acercó a Cleopatra y sus disputas romanas en un añejo film de 1899. William Ranous filmó en 1908 la primera aproximación en celuloide a la figura de Julio César, figura bélica por derecho propio que desde entonces se prodigaría excelsamente en la pantalla con y sin Cleopatra. En el mismo año, Stuart Blackton dirigiría el primer film sobre Napoleón, otro belicoso ilustre que también sería pasto de múltiples operaciones cinematográficas con y sin Josefina. Los italianos, amantes del exceso y el decorativismo monumental, realizarían en esa época sendas producciones sobre guerras lejanas en el tiempo: **Jesusalén libertada (La Gerusalemme liberata, 1912)**, primerizo film computado en los manuales sobre las Cruzadas, realizado por Enrico Guazzoni; y **Cabiria (Cabiria, 1914)**, de Giovanni Pastrone, síntesis y modelo del cine épico silente facturado en Italia, que mezcla en itinerario aventurero y bélico a la esclava Cabiria, el sumo sacerdote de Cartago, el hercúleo Maciste, y los caudillos Escipión y Anibal, con la ayuda de Emilio Salgari como argumentista, el poeta fascista Gabriele d'Annunzio como autor de los intertítulos y Segundo de Chomón como imaginativo creador de efectos y trucajes.

Cecil B. De Mille, maestro no reconocido del cine bélico -su aproximación al género es cuantiosa, peculiar y robusta: **Los diez mandamientos, Las cruzadas, Policía montada del Canadá**- viajó a la guerra de los Cien Años en 1916 tomando como pretexto la figura de Juana de Arco, antes de que Dreyer y Bresson la convirtieran en heroína particular de dos de las más grandes películas de todos los tiempos. Una década más tarde, y ahora en territorio español, la guerra de independencia contra las tropas francesas vendría a engrosar el catálogo bélico del cine silente: **El dos de mayo (1927)**, de José Buchs, y **Agustina de Aragón (1928)**, en primera aproximación de Florián Rey.

Un poco de todas las guerras, un poco de todos los países, un poco de todos los estilos: hagiobiografías exaltadoras de guerreros míticos, visiones parciales de grandes conflictos históricos, episodios minimalistas de otros, etc. El cine había adquirido forma y fondo, prestancia y solvencia, reputación y comercio. Eran épocas de grandes pioneros del llamado séptimo arte dispuestos a crear y renovar su lenguaje y también a convertirse en testigos del momento que vivían. Es tiempo para citar, siempre someramente, a unos cuantos maestros que aportaron sus granos de arena en unos días en que el mundo se crispaba con celeridad y recrudecía sus instintos más violentos, mientras que el cine, fábrica de ilusiones y también de realidades no menos crudas, daba film a film pasos de gigante.

• • •

David Wark Griffith, el padre de todos los cineastas, se acercó a la guerra civil norteamericana en su monumental **El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915)**, que es al cineasta lo que **Ciudadano Kane** representa en la obra welliesiana: no es su mejor película -un servidor se rinde antes y sin contemplaciones a la belleza entrecortada de **Lirios rotos/La culpa ajena** o a la grandeza física de **Las dos tormentas**-, pero sí la más representativa desde un concepto globalizador e histórico. Haciendo frente común con la causa sudista, Griffith dibujó a la perfección el antagonismo fratricida de la contienda y dejó para la posteridad la larga secuencia de la batalla de Pettersburgh, soberana lección de un montaje de choque muchas veces imitado pero escasamente superado. Tres años después, Griffith viajaría con su cámara a otra contienda más candente, la primera guerra mundial, con **Corazones del mundo (Hearts of the World, 1918)**, film de estructura melodramático-folletinesca planteado abiertamente como un producto de propaganda en unos momentos en que el conflicto bélico alcanzaba sus cotas



Cine bélico bajo ropajes bíblicos: **Los Diez Mandamientos** (Cecil B. De Mille, 1923).



más duras: Erich von Stroheim fue actor (un malévolo oficial prusiano, cómo no), asesor militar y supervisor de vestuario en el film, y en un texto radiado en París, a finales de 1948 (1), sentenció: “Nunca ha sido apreciado con justicia lo que **Corazones del mundo** hizo por los aliados: motivó que cientos de miles de hombres y mujeres, de entre el público más o menos pro-germánico de los Estados Unidos, cambiaran de opinión, y la arrogancia y brutalidad teutónicas mostradas en el film hicieron que muchos hombres se alistaran en el ejército”. El cine tenía ya el valor de un arma de propaganda, del didactismo orientado hacia fines concretos.

Griffith tocó otros conflictos bélicos y visitó los feroces parajes de la Revolución Francesa con su visión marcadamente conservadora en **Las dos huerfanitas (Orphans of the Storm, 1921)**, para volver a terruños más cercanos y conocidos con **América (America, 1924)**, film centrado en un episodio de la guerra de independencia contra las fuerzas británicas.

Su **Corazones del mundo** definió, en el Hollywood que aún no había aprendido a hablar, una posible postura del cine ante la guerra. Muchos de sus compatriotas y contemporáneos de profesión prefirieron seguir caminos más clementes y conciliadores. Chaplin, Vidor y Ford, a su altura, realizaron en esta época tres notables obras de signo vocacionalmente pacifista: **Armas al hombro (Shoulder Arms, 1918)**, **El gran desfile (The Big Parade, 1925)** y **Cuatro hijos (Four Sons, 1928)**, respectivamente. Sólo el mediometraje de Chaplin se realiza cuando la guerra es aún un hecho y no una evocación. Esto marca unas posturas concretas, incrementadas por el sentimiento de la inmediatez, de la urgencia histórica: Chaplin clama a gritos por la paz y la hermandad mundial, Vidor y Ford reflexionan sobre los hechos *a posteriori*; el primero debe apostar por el alegato directo y efectivo, los segundos por el análisis emotivo que conciencie y haga tomar precauciones.

Chaplin había firmado contrato con la *First National* a principios de 1918. La entrada en un nuevo estudio coincidió con la toma de conciencia de los Estados Unidos en la guerra. Chaplin, con Mary Pickford y Douglas Fairbanks, promocionó personalmente los llamados “Bonos de la Libertad”; su país ya no podía seguir cerrando los ojos al conflicto. Fue entonces cuando ideó **Armas al hombro**, una comedia delicada, cotidiana y mordazmente heroica, que representaba la faceta distendida de Chaplin ante la guerra. La otra quedaría reflejada en posteriores y escépticas declaraciones: “Cuando comenzó la Primera Guerra Mundial, todos creían que no duraría más de cuatro meses; que la ciencia de la guerra moderna cobraría un tributo tan espantoso de vidas humanas que la Humanidad exigiría el cese de tal barbarie. Pero estábamos equivocados. Nos vimos envueltos en un alud de destrucción demente y de brutales matanzas que duró cuatro años, ante el asombro de la Humanidad. Habíamos proporcionado una hemorragia de proporción mundial y no podíamos detenerla. Cientos de miles de seres humanos luchaban y morían, y la gente empezó a querer saber la razón de por qué y cómo había comenzado la guerra. Las explicaciones no resultaron demasiado claras. Algunos dijeron que se debía al asesinato de un archiduque; pero se hacía difícil creer que tal conflagración mundial comenzase por esa razón. La gente necesitaba una explicación más realista. Entonces dijeron que era una guerra para asegurar la democracia en el mundo. Aunque algunos tuvieron que luchar menos que otros, las bajas fueron horriblemente democráticas. A medida que caían segadas millones de vidas, la palabra democracia empezó a ascender. A consecuencia de ello, los tronos se derrumbaron, se crearon repúblicas y cambió toda la faz de Europa” (2).

**Armas al hombro** tiene la estructura de un sueño imposible, que empieza de forma cotidiana en el campamento donde Charlot hace instrucción, sigue en las entrañas de las trincheras con todo el humor agridulce del cineasta -la llegada de cartas y paquetes para los soldados, el dormitorio improvisado repleto de agua- y concluye con una pirueta heroica en la que el protagonista logra capturar al mismísimo Kaiser. La última imagen del film, antes de que Chaplin vuelva a la tienda de campaña donde el torpe soldadito se ha quedado dormido y ha soñado toda la historia, nos muestra a los soldados aliados y a los prusianos abrazándose y solicitando la paz y la hermandad entre todos los pueblos. El tono es pausado, distendido. Los *travellings* hacia delante y hacia atrás en las trincheras son relajados, lineales. Veintidós años después, Chaplin abriría **El gran dictador (The Great Dictator, 1940)** con otros *travellings* en similares trincheras; ahora los movimientos de cámara serían tortuosos, temerosos: Chaplin había ganado en desencanto entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial.



“Aunque algunos tuvieron que luchar menos que otros, las bajas fueron horriblemente democráticas” (Charles Chaplin). La “ingenuidad” del Chaplin de **Armas al hombro** (1918) acabó transformándose en una amarga ironía.



Vidor, por su parte, situó la acción de **El gran desfile** en idéntico decorado al del medimetroaje chapliniano, la Francia ocupada, y pergeñó su discurso vitalista en torno a los amores de un joven *yankee* acaudalado que se alista en el ejército y una muchacha francesa de ojos ansiosos que clama por la liberación y el fin de la guerra. Ambos, como el pequeño Charlot de **Armas al hombro**, saldrán con vida de la experiencia y gozarán de la suerte que Ford les niega a tres de los cuatro hijos de su película. Adaptación del cuento de I. A. R. Wylie "*Grandma Bernle Learns Her Letters*", **Cuatro hijos** se propone como una tragedia íntima y sensual sobre un núcleo familiar disgregado por la contienda bélica. Tras la muerte del padre, uno de sus hijos parte hacia los Estados Unidos mientras que los otros tres se quedan con su madre en el pequeño pueblo de Bavaria donde viven. Estalla la guerra, que Ford convierte en un enfrentamiento fratricida por los azares del destino, mueren los tres hijos que no abandonaron el hogar -y Ford subraya dolorosamente cada muerte con las cartas que dan título al relato original- y, al final, el superviviente instalado en Nueva York, le paga el viaje a su madre para que, cuatro años y una guerra cruenta después, puedan reconstruir pese a la pérdida de los seres queridos lo que les unió durante tanto tiempo.

Films todos de elegiaca belleza, impregnados de ternura y tristeza, provistos de esa comprensión hacia los personajes que sólo tuvieron los clásicos, ilustran a la perfección una forma intuitiva, sosegada y objetiva de entender el hecho bélico en el cine. Y anuncian con claridad una tendencia que se iría propagando década tras década hasta nuestros días: el cine de guerra como alegato pacifista.

• • •

El grueso de películas producidas a ambos lados del Atlántico que se encuadrarían en esta tendencia pacifista toman como escenario, por lo general, la primera contienda mundial, aunque estén realizadas después de la segunda. Sus signos de identidad, aspiraciones, orientaciones ideológicas y resultados son muy distintos pese a que, en primera instancia, todos los productos aspiren a lo mismo: criticar el ejercicio de la violencia institucionalizada y legalizada que enfrenta sin razón a pueblos distintos. Abel Gance rompió la primera lanza al finalizar el conflicto con **Yo acuso (J'accuse)**, 1919, una propuesta ciertamente anticuada desde un punto de vista ideológico y moral -aunque no me parece "*la primera nota falsa en el concierto de realizaciones patrióticas: mezcla de tremendismo humanitario, de heroísmo imbécil y patriotismo de marcha militar*", como se escribió torpe y ciegamente en una ocasión (3) -pero que, como el grueso de la obra del siempre vapuleado Gance, cuenta con una cadena sólida de hallazgos expresivos en la que son importante eslabón las sobreimpresiones finales de los soldados muertos que vuelven a la vida. En Hollywood, Raoul Walsh se apuntó tímidamente al pacifismo con **El precio de la gloria (What Price Glory?)**, 1926, una comedia amable ambientada nuevamente en el frente francés (4). En Alemania, y ya con la llegada del sonido, se producirían dos películas significativas y concomitantes: G. W. Pabst rueda **Cuatro de infantería (Westfront 1918)**, 1930, sobre las andanzas fuera y dentro de las trincheras de cuatro soldados de extracción social distinta; y el húngaro Victor Trivas dirige **Tierra de nadie (Niemansland)**, 1931 que tiene esta vez a cinco soldados como protagonistas; son de bandos rivales, se encuentran en territorio neutro y tienen tiempo suficiente para analizar su situación, cuestionar las directrices tomadas por sus respectivos gobiernos y, como Chaplin, llamar a la paz universal. Las dos tendencias, el escepticismo socialista de Pabst y el humanismo de Trivas, se repetirían en el cine hollywoodiense de la época. Lewis Milestone adapta en 1930 la popular novela de Erich



La aportación de Raoul Walsh a la causa antibelicista se concretó en forma de comedia (**El precio de la gloria**, 1926), aunque algunos de sus fotogramas hagan pensar más bien en un drama o una tragedia.





**La gran ilusión** (1937): la visión de Renoir de la guerra -y de sus infortunados protagonistas- no concordaba demasiado con el modelo del soldado heroico al uso.

nafragaba en el drama y no se salía del fango, lo cual resultaba de todos modos exagerado, o bien la guerra era un decorado de opereta para héroes de aleluya: el valiente tendero, provisionalmente vestido con un uniforme que no había pedido, se ponía a hablar un lenguaje heroico-realista totalmente inventado por los escritores de la retaguardia” (5). Sobran los comentarios: Renoir plantó cara a esa forma de encarar el hecho bélico y consiguió con **La gran ilusión**, presencia impagable de Von Stroheim incluida, un discurso admirable sobre la guerra, las fronteras y los lazos culturales, el individualismo y la lucha colectiva. Con la precisión de estas películas, la guerra no debería de tener sentido alguno.

Los años cincuenta y sesenta fueron aún más proclives al discurso anti-belicista en el seno bien delimitado del cine de autor. Cuatro títulos destacan, aunque no todos por derechos propios. **Senderos de gloria (Paths of Glory)**, 1958) de Stanley Kubrick es sin duda el más mítico ypreciado por muchos; la censura franquista ayudó lo suyo a convertir en objeto de culto esta recreación de un hecho histórico ocurrido en Francia durante la Primera Guerra Mundial: el discurso residía ahora en dirimir las diferencias de clase, el enfrentamiento entre oficiales aristocráticos y soldados que eran simplemente carne de cañón. Joseph Losey llegaría, a mi entender, mucho más lejos con su **Rey y Patria (King and Country)**, 1964), una película física y angosta hecha de lodo y lluvia, de ratas y maderas podridas, de descomposición interna y podredumbre externa, en la que el oficial encarnado excelentemente por Dirk Bogarde no puede hacer nada por salvar al soldado, Tom Courtenay, que ha desertado de las trincheras británicas a la búsqueda de la luz y el aire limpio. Cínico y divertido, Mario Monicelli ridiculizó con pericia al ejército italiano en plena contienda con **La gran guerra (La grande guerra)**, 1959), tragicomedia de personajes contrastados en una situación imposible de racionalizar. Y Francesco Rosi naufragó en su discursiva y pretenciosa **Hombres contra la guerra (Uomini contro)**, 1970), realizada ya algo a destiempo cuando el pacifismo cinematográfico se replegaba inexorablemente y el mundo seguía sus procesos convulsos. Pocas películas se adscriben hoy a esta forma de enfocar la guerra. Algunas han abusado del tono blando y el panfleto bondadoso, tipo **El regreso (Coming Home)**, 1978) de Hal Ashby, en relación al tema del Vietnam; otras incidiendo en la línea trazada por Kubrick y Losey, han dado notables resultados: **Gallipoli (Gallipoli)**, 1981) del australiano Peter Weir, film demasiado evidente pero provisto de esa capacidad sensorial que pocos cineastas como Weir manejan en la actualidad con tanta seguridad e intencionalidad.

...

Interludio soviético. La segunda mitad de la década de los veinte fue prolífica en películas soviéticas destinadas a conmemorar los triunfos revolucionarios. El discurso era, pues, más que evidente y la crítica al ensalzamiento que propician está fuera de lugar. Sin embargo, tomadas fuera de su preciso contexto, la mayoría de estas *lujosas* producciones vehiculaban una nueva forma de contemplar el fenómeno bélico en imágenes en movimiento. Los films de Eisenstein, Pudovkin o Dovjenko celebraban un triunfo -habían ganado una guerra, la revolución- pero impartían objetivos credos pacifistas impregnados en la misma arteria de su triunfalismo. Tal es el caso de la secuencia en la que los marineros de la armada rusa se unen a los sublevados en **El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin)**, 1925), momento magno que Fuller retomará a su modo en la no menos magnífica y emotiva secuencia de **Uno rojo, división de choque** en la que los soldados franceses de Vichy se abrazan con los norteamericanos.

Maria Remarque **Sin novedad en el frente (All Quiet On The Western Front)** de voluntarioso signo antimilitarista; corrían buenos tiempos en Hollywood para esta tendencia y la Academia no dudó ni un momento en otorgarle los Oscar a la mejor película y al mejor director: las buenas conciencias siempre triunfan en lo que Brecht bautizó como un “mercado de mentiras”. El delicado Frank Borzage traslada a la pantalla en 1932 **Adiós a las armas (A Farewell to Arms)**, de Hemingway, y el sofisticado y risueño Ernst Lubitsch dirige ese mismo año la única película sonora de su singladura que se aparta de la comedia: **Remordimientos (The Man I Killed o Broken Lullaby)**, periplo dantesco de un joven soldado francés que viaja hasta Alemania para encontrar al padre del soldado enemigo que mató y pedirle su perdón. Poco conocida y, sin embargo, una de las obras maestras del cineasta berlinés: densa, impactante, directa, sin concesiones.

En 1937, desde Francia, llega **La gran ilusión (La grande illusion)** de Jean Renoir. “Una de las razones que me empujaban a hacer de aquella historia una película era mi irritación ante la forma en que eran tratados la mayoría de los temas de guerra. Pensemos. La guerra, el heroísmo, el penacho, el poilu, los Boches, las trincheras, ¡cuántos motivos para la utilización de los más lamentables clichés! Aparte de **Sin novedad en el frente**, nunca había encontrado una película que me diese una descripción verosímil de los combatientes. O bien se





*Uno rojo, división de choque* (Sam Fuller, 1980), una controvertida panorámica de Fuller sobre las guerras, sobre la guerra.

Todos los procesos bélicos más importantes de la reciente historia soviética fueron contemplados por el cine en estos años. Eisenstein, una vez más bajo las consignas del partido dirigente, ensalzó la revolución del 17 con **Octubre** (*Oktiabr*, 1927); Pudovkin se mostró decididamente expeditivo y contundente con **El fin de San Petersburgo** (*Konietz Sankt Peterburga*, 1927), retrato ácido de las transformaciones sociales y la toma de conciencia revolucionaria en la Rusia de principios de siglo, y con **Tempestad sobre Asia** (*Potomok Ghinguis Khana*, 1928), crónica de la sublevación de un supuesto descendiente de Genghis Khan contra las tropas inglesas en la Mongolia de los años veinte; y el gran Dovjenko planteó en **Arsenal** (*Arsenal*, 1929) la rebelión de los trabajadores ucranianos contra el poder central en 1918. Todos hicieron historia (bélica) de su tiempo mientras, de paso, se inventaban unas cuantas fórmulas narrativas y teorías de montaje indispensables para comprender la evolución del lenguaje cinematográfico. Enseñar y aprender deleitando e innovando.

• • •

La Segunda Guerra Mundial es la contienda que más producción fílmica ha generado, que duda cabe. Durante los años cuarenta fue el pretexto y el decorado de multitud de producciones, casi todas de marcado signo triunfalista, que sustituyeron provisionalmente a las guerras coloniales -los tiempos de **Gunga Din**, **La carga de la Brigada Ligera**, **Beau Geste** o **La jungla en armas** parecían diluirse-, las guerras norteamericanas -aunque sería en esta época cuando Walsh rodaría la simpática **Murieron con las botas puestas** como cima de la exaltación romántica y Ford compondría su fresco prodigioso, en formato de trilogía de la caballería, sobre la cotidianidad de los soldados en tiempos de guerra- y la primera gran contienda mundial.

En Hollywood se convirtió en un género generoso y productivo que transitaban con aplomo Dwan (**Arenas sangrientas**), Ford (**They Were Expendable**), Wellman (**Fuego en la nieve**), Walsh (**Northern Pursuit**, **Uncertain Glory**, **Objetivo Birmania**), Hawks (**Air Force**), Tourneur (**Days of Glory**) o Daves (**Destino: Tokyo**), con espacio para las correrías por tierra, mar y aire y oscilaciones temáticas que van desde la ilustración emblemática de un itinerario convencionalmente heroico, un leve cuestionamiento de los mecanismos sociales que conducen a la guerra, una toma de partido personal (caso de la trágica **Uncertain Glory** walshiana, en la que Errol Flynn interpretaba a un delincuente francés que escapa de la guillotina gracias a un bombardeo alemán, y termina entregándose a la Gestapo como autor de un sabotaje que no ha cometido para salvar la vida de numerosos rehenes), o un férreo posicionamiento en contra de la causa nazi: sería el caso de la tetralogía languiana, **El hombre atrapado**, **Hangmen Also Die**, **Ministry of Fear** y **Cloak and Dagger**, films que basculan orgullosamente entre el melodrama, el cine de espionaje y el relato bélico; o de **El gran dictador** de Chaplin, una de las pocas películas estadounidenses que arremetió contra las consignas del Tercer Reich antes de que los norteamericanos entraran en guerra.

El conflicto generaría también productos adscritos a otros géneros, caso de un notable melodrama hollywoodiano sobre la reinserción social de los ex-combatientes -**Los mejores años de nuestra vida**, de Wyler-, o la ascesis del neorrealismo italiano -**Roma, ciudad abierta**, de Rossellini, film de liberación en el sentido más literal de la palabra-. Pero su codificación más primaria seguiría prevaleciendo durante dos o tres décadas, enfrentando a heroicos soldados aliados contra unos alemanes y unos japoneses que, o bien no tenían entidad como personajes y se limitaban a figurar de comparsas, o bien eran tratados desde un plano maniqueísta roto muy de vez en cuando por cineastas que hacían abstracción del propio conflicto: sería el caso de Walsh en **The Naked and the Dead** (1958), según la novela de Norman Mailer; de Peckinpah en **La cruz de hierro** (*Cross of Iron*, 1977), situada en las trincheras alemanas en el frente ruso y construida como un violento alegato contra la aristocracia nazi; o del grueso de la producción bélica de Fuller, ya sea en sus claustrofóbicos relatos ambientados en la jungla coreana: **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950), o en la indochina: **China Gate** (1957), en su laberíntica **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962), o en ese muestrario de guerras de nuestro siglo que es, entre muchas otras cosas, **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980).

Por lo demás, los títulos bélicos más populares de la producción hollywoodiense de los sesenta no presentan variaciones dignas de mención y se someten a las leyes del espectáculo violento, con más o menos matizaciones según la idiosincrasia del director (no es lo mismo que un film de mercenarios en misión suicida por territorio alemán esté dirigido, por poner dos ejemplos recordados, por el Robert Aldrich de **Doce del patíbulo** o por el Brian G. Hutton de **El desafío de las águilas**: aún hay clases), la orientación del estudio o las influencias de otras contiendas bélicas en las que, por regla general, los norteamericanos acababan metiendo las narices.

• • •



Y enlazando con ello llegamos al final de este apurado y veloz recorrido que se habrá dejado en el tintero muchos temas y, sin duda, muchísimas películas: la producción de cine bélico español bajo ideario franquista, las *glamorous* y aventureras películas que tienen como centro de atención o simple referente histórico la saga arturiana (de las encantadoras fabulaciones de Richard Thorpe al noctámbulo y espectral relato de John Boorman), las películas de retaguardia, las que se desarrollan en el desierto y parecen extrapolar el período concreto que están tratando, confundiendo a los personajes y sus motivos con la aspereza de las rocas calcinadas y la ternura lechosa de las arenas (Hathaway y el Ray de **Bitter Victory** fueron buenos maestros en la materia), las lujosas producciones de romanos, todo el material auspiciado por Samuel Bronston (bélico a su pesar) o los films que tienen como decorado conflictos asiáticos o africanos. Pero no se pretendía la exhaustividad, tan sólo un recorrido a vista de pájaro sobre las parcelas más significativas, según quien esto firma, del difícil de delimitar cine bélico.

Y una de esas parcelas, la más reciente y poderosa, tiene la metedura de pata de Estados Unidos como centro de atención. Vietnam, Vietnam. Prácticamente un género por sí mismo, Vietnam ha sido visitado por John Wayne en un film discutible pero que no hacía otra cosa que seguir las consignas del cine propagandístico que se estiló en los cuarenta durante la Segunda Guerra Mundial, **Boinas verdes (The Green Berets, 1968)**. Por aquel entonces, los soldados americanos se iban, la mayoría contentos -los del restaurante de Alicia ideado por Arthur Penn, no-, a tierras vietnamitas a luchar contra el comunismo y defender la democracia en el mundo (la consigna me suena de algo). Volvieron cansados, alucinados y moralmente castrados. El tema no se volvió a tocar en el cine hasta que en 1978 se abrió la veda y se apuntaron productores, actores, guionistas y directores de todas las tendencias. El Vietnam volvió a ser escenario de andanzas veladamente heroicas, caso de **La patrulla (Go Tell the Spartans, 1978)**, de Ted Post y **Más allá del valor (Uncommon Valor, 1983)**, de Ted Kotcheff (y John Milius); de obras de ambigua y crispada belleza que se atrevían a presentar el corazón del infierno, como **El cazador (The Deer Hunter, 1978)**, de Michael Cimino; de relatos magníficos y alucinados sobre el estadio y la detención del poder, sobre el individualismo a ultranza y la fascinación de la locura, tan bien representado por Francis Ford Coppola y **Apocalypse Now (Apocalypse Now, 1979)**; de morosos alegatos de retaguardia como el ya citado **El regreso** del fallecido Hal Ashby; de triquiñuelas para fascistas encubiertas en tomas de partido individualistas, caso de la saga **Rambo**; o de frescos vocacionales que sólo tienen razón de ser para los que de una forma u otra no han superado u olvidado la repercusión colectiva que el conflicto vietnamita tuvo en la sociedad estadounidense: Oliver Stone y su trilogía sobre el tema, de la que por el momento sólo ha realizado las dos primeras partes, **Platoon (Platoon, 1986)** y **Nacido el 4 de julio (Born on the Fourth of July, 1989)**.

• • •

Hoy el bélico, al igual que el musical y el *western*, entendiendo los tres géneros en su acepción más clásica, malvive de viejas fórmulas puestas al día con criterios obtusos y espectacularidades baratas. Ya no hay lugar para la fisicidad de un decorado, para la angustia real del combatiente, para la belleza del reencuentro tras la larga ausencia, para el romanticismo de las causas perdidas, para las conductas límite y los acontecimientos extraordinarios, para la belleza mineral de un desierto y la composición claustrofóbica de una trinchera. Mientras las guerras siguen su curso, el género pierde su papel. Y, a diferencia del musical, la comedia o el *western*, ni siquiera tiene la posibilidad de reciclarse en cine bélico *moderno* o *híbrido* (a lo sumo dar a luz anacrónicas propuestas de ambigua formulación y clasicismo narrativo: **El sargento de hierro**, de Clint Eastwood). Mejor finiquitarlo que perpetuarlo en estado algo más que comatoso.



La línea más descarada y descarnadamente belicista propugnada por John Wayne ha encontrado continuación en los panfletos protofascistas de Stallone y compañía (**Boinas verdes**, John Wayne, 1968).

#### NOTAS

- (1) Erich von Stroheim, "*Tributo al maestro*"; traducido al castellano en el dossier de Filmoteca Nacional de España dedicado a David W. Griffith, 1979, pág. 64.
- (2) Charles Chaplin, "*My autobiography*". Edición española: "*Historia de mi vida*", Ed. Taurus, 1965, pág. 205.
- (3) Xavier Masó, "*La primera guerra mundial*", en "*El cine*", Buru Lan, 1972; tomo 5, pág. 160.
- (4) Ford, como Walsh, estaba bajo contrato con la Fox y es posible que dirigiera algunos planos de segunda unidad en este film. Lo cierto es que el tema debía interesarle mucho, ya que en 1949 supervisó un montaje teatral sobre el mismo tema y en 1952 rodó un *remake* del film de Walsh con James Cagney, Dan Dailey y Corinne Calvet en los papeles interpretados originalmente por Victor McLaglen, Edmund Lowe y Dolores del Río.
- (5) Jean Renoir, "*Ma vie et mes films*". Edición española: "*Mi vida, mis films*", Fernando Torres Editor, 1975, págs. 111-112.





**Paisaje tras la  
batalla**

**José Antonio HURTADO**



**La gran ilusión** (Jean Renoir, 1937), una de las más bellas películas antimilitaristas, protagonizada por el gran Erich von Stroheim.



El tono épico, aunque sea en películas pretendidamente acusatorias y antibelicistas, es el que predomina en la mayor parte del cine hecho sobre el conflicto de Vietnam. En la foto, **El cazador** (Michael Cimino, 1978).

## 1. Vietnam. La batalla del napalm

Las imágenes, teñidas de rojo, con fondo sonoro de fusiles ametralladores, invaden el *Sancta Sanctorum* familiar. Estamos allá por los años 60. La televisión es testigo del cruel y sangriento acontecimiento. La guerra, vía ondas electromagnéticas, se propaga por la retaguardia, penetra en las conciencias de Occidente, del mundo entero. Vietnam, el napalm, la masacre al ritmo de “*Las Walkirias*”, el imperialismo y su momentánea derrota, son el objeto del ambicioso e intrépido ojo mecánico de la cámara.

Los felices años 60 del “*sé realista, pide lo imposible*”, encuentran el espejo -Vietnam, sus imágenes- donde reflejar el perfil siniestro de la sociedad moderna en pleno apogeo tecnológico: el de la desnuda barbarie del napalm.

Y mientras la contienda bélica del Vietnam se constituye en la primera guerra televisada de la Historia (1) (y aún no ha llegado el momento de percibir las importantes consecuencias que se derivan de tal fenómeno), el cine, durante y después del conflicto, ha retratado el horror, no sin contradicciones y siendo presa de ciertos avatares que se concretan, a veces, en un ignominioso silencio, cuando no en una descarada tergiversación de los hechos con el fin poco loable de manipular ideológicamente al espectador.

Espectáculo *made in Hollywood*, Sangre, Memoria Histórica, heridas por cicatrizar. Apología épica, conciencia de la barbarie: **Boinas Verdes** (John Wayne, 1968), **Los visitantes** (Elia Kazan, 1972), **Apocalypse Now** (F. F. Coppola, 1976-79), **El cazador** (Michael Cimino, 1978), **Acorralado** (Ted Kotcheff, 1982), **Platoon** (Oliver Stone, 1986), **Jardines de piedra** (F. F. Coppola, 1987), **La chaqueta metálica** (S. Kubrick, 1987), **Nacido el 4 de Julio** (Oliver Stone, 1989)... El filón está por explotar. Vietnam dará todavía pingües dividendos (2).

## 2. La guerra del Golfo. Tormenta del desierto

Casi treinta años después, la misma barbarie, si cabe aún más cínica. La televisión, a través de todas las pantallas del mundo, en pie de guerra con los últimos avances técnicos del medio audiovisual -incluida la aplicación de la infografía- contribuye a hacerla más repugnante. Su mirada, si no única, sí al menos hegemónica, no tenía un objetivo informativo (los informativos de T. V. no tienen entre sus funciones informar), más bien convertía automáticamente y en directo los graves acontecimientos bélicos en un espectáculo de masas. A las cadenas de televisiones norteamericanas no les importaba que cierta información estuviese controlada y constreñida por la censura del aparato (poder) político-militar de los herederos del Séptimo de Caballería como tampoco las consecuencias del desastre que estaba ocurriendo ante sus cámaras, sólo estaban empeñados en obtener el efecto espectacular. Efecto que se basaba, en palabras de Jenaro Talens, en el desarrollo de “*tres modelos de espectáculo, el deportivo (fútbol americano, según la lógica de estar atento a la pantalla con el único interés de conocer el resultado del partido), el del western y el del videojuego (según la lógica de competir a ver quién derriba más enemigos por segundo) (...), tal parecía que estuviésemos ante un film de buenos y malos: John Wayne y sus muchachos contra Toro Sentado y los pieles rojas*” (3).





*No sólo el cine, sino también la televisión y la fotografía han fijado sus objetivos en la estética de la guerra y la violencia. En ocasiones, la fotografía resulta más impresionante y vivida que el cine o el vídeo; así lo demuestran fotógrafos como Robert Capa o el catalán Agustí Centelles (conocido como "el Capa español"), a quien pertenece esta fotografía, tomada en Barcelona el 19 de julio de 1936.*

trucados). Cine espectáculo, films de tesis; películas sobre la guerra, películas de guerra; ficción, documentales... La cámara no ha dejado de captar, fascinada y horrorizada, el juego de la guerra, a sus señores y a sus víctimas.

Al tomar el cine como referente filmico todas las contiendas bélicas/militares de nuestro siglo (ya sean tema nuclear que articule el discurso, telón de fondo escenográfico o pretexto argumental), se ha configurado con el tiempo un corpus filmico, más o menos homogéneo, parte del cual -que no todo- tiene entidad de género cinematográfico: el cine bélico (4).

A partir de algunas muestras de este corpus (en concreto, aquellas que se constituyen en discursos filmicos sobre la guerra desde un posicionamiento ideológico de carácter antibelicista) trataremos de apenas esbozar un trayecto histórico, meramente descriptivo, sobre una arraigada tradición dentro del cinematógrafo: el cine de vocación pacifista.

Afortunadamente nos encontramos en el transcurso de la historia del cine con diversas miradas que, al margen de los distintos matices que proyectan, dejan al descubierto el horror y el absurdo de los paisajes después de la batalla. Son el contrapunto de lo expuesto sobre el papel de la T. V. en relación a la Guerra del Golfo.

### **3. Panorama (fragmentario) del cine pacifista**

#### **Una nota previa**

Hemos de reconocer que el enunciado "cine pacifista" no deja de tener un carácter más bien vago o indefinido. Podríamos entenderlo, sin entrar en consideraciones de matiz, equivalente a antibelicista (5). Desde luego, las películas a las que vamos a hacer referencia, comparten todas en común, un discurso, ya sea más o menos complejo, de mayor o menor radicalidad, contra toda actividad bélica, de rechazo a la guerra en tanto hecho social. Incluso algunas de sus imágenes son la savia a partir de la cual se establecen lúcidas reflexiones en torno a la guerra como fenómeno de civilización. Al contemplarlas no podemos dejar de considerarla como un crimen de lesa humanidad. Esta idea básica es la que va a guiar esta somera y nada exhaustiva exposición.

Y tras la televisión, de nuevo el cine. La historia se repetirá. Pero mucho me temo que, a tenor de los tiempos que corren y por los contundentes y espectaculares resultados de la victoriosa aventura guerrera, el cine, bajo la égida de Hollywood, dará pronto cuenta, y sin muchos matices, de tan succulento objeto de negocio, que será revestido de deseo. La mala conciencia de entonces (Vietnam), reflejada en silencios culpables o gritos de delirio, no creo que sea uno de los síntomas que se detecten en la inevitable y segura producción cinematográfica que se nos avecina sobre una de las más cínicas empresas bélicas que la historia pueda recordar.

Vietnam, Guerra del Golfo Pérsico; TV, cine; miradas nunca neutras, las más de las veces tendenciosas; espectáculo bárbaro, tecnología sofisticada... ¿Cuál será el próximo espectáculo? ¿Qué "limpias y hermosas" imágenes tendrá? Pero volvamos nuestra mirada hacia el pasado: también la Iª Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la IIª Guerra Mundial, la Guerra de Corea..., tienen sus imágenes. El cine no ha dejado a lo largo de su corta pero intensa trayectoria de hacerse eco, o ser testigo, a veces molesto, de estos acontecimientos, desgraciadamente no excepcionales, que jalonan la Historia del Siglo XX (el único cuyos conflictos bélicos han adquirido dimensiones mundiales).

Parece, y así todo lo indica, que desde sus inicios el cinematógrafo estaba "condenado" a dejar filmado para la memoria histórica el barro, la sangre y el dolor de los campos de batalla (ya el conflicto hispano-norteamericano de la Guerra de Cuba conoció algunas de las primeras imágenes cinematográficas sobre un suceso bélico, eso sí, en forma de documentales



Lógicamente, algunos de estos filmes además de rechazar en abstracto la guerra, establecen en sus discursos explícitas vinculaciones entre belicismo y militarismo, adoptando en sus descripciones del conflicto armado, posiciones decididamente antimilitaristas. Convierten, incluso, al ejército como institución (claramente represiva tanto en su filosofía como en su funcionamiento), a la estructura militar en la medida que estructura de poder y el militarismo como ideología que contamina la dinámica de los estados y las naciones, en punto de mira de sus críticas y análisis, dejando (desde un punto de vista dramático y narrativo) el enfrentamiento bélico como elemento secundario, que es a su vez descrito y subrayado como terrible efecto de una actividad ideológica, de una escala de valores morales y sociales, que tienden a hacer de la práctica de la violencia, diríamos, organizada e institucionalizada, un instrumento útil y eficaz, (casi) siempre en beneficio del poder: **Rey y Patria** (1964, Joseph Losey) y **Senderos de gloria** (Stanley Kubrick, 1959), son dos excelentes ejemplos de este tipo de discurso que vincula la ideología militarista con la dinámica belicista, un particular enfoque que va a ser también objeto de nuestra atención (6).

#### 4. De Chaplin a Hiroshima

Más allá del tono patriótico y triunfante de algunos filmes bélicos (descarado instrumento de propaganda ideológica desde una óptica nacionalista), al margen también del diseño y carga espectacular de muchos otros filmes de guerra (siempre es posible, por no decir probable, encontrar una perspectiva, digamos plástica, a la hora de construir las imágenes de una heroica carga de caballería o el vuelo en formación de una escuadrilla en misión de bombardeo), comprobamos desde los inicios del cine cómo palpita, en el corazón de vigorosas y descarnadas imágenes, el sentimiento sobre lo absurdo e irracional de la guerra, situación límite que convierte al hombre, su desolado protagonista, en víctima y verdugo.

Víctima es, por ejemplo, el Charlot de **¡Armas al hombro!** (1918). En este magistral film, ambientado en la Primera Guerra Mundial, Chaplin, desde las coordenadas de su personal universo, descubre, en clave de sátira -feroz y aguda-, que no excluye una crítica antimilitarista, las tragicómicas andanzas de un Charlot que, tras alistarse como voluntario en el ejército, intenta, entre una de tantas peripecias, escapar del enemigo, y en definitiva del peligro, siempre innecesario, de la guerra, camuflado de árbol.

La Primera Guerra Mundial ha sido también “telón de fondo” o “campo de batalla” dramático y narrativo de otros importantes títulos, ya clásicos en la historia del cine, algunos, intensas “cargas de profundidad” contra esa tragedia llamada guerra. Estos filmes irán acentuando su madurez crítica con el paso del tiempo, en consonancia con un mayor grado de perspectiva histórica sobre la “Gran Guerra”: cuanto más alejada del conflicto está su fecha de producción, más capacidad, en líneas generales, de reflexión encontramos en el discurso.

Así, en los años 30, una década considerada por algunos como un primer gran momento de emergencia del llamado pacifismo cinematográfico, surgen obras de cierto valor que confirman la aparición de unas tendencias de clara voluntad pacifista (lo que no supone, en algunos casos, la ausencia de ciertos esquematismos en el análisis crítico de la guerra). Estas tendencias se contraponen a las actitudes pretendidamente pacifistas que podemos detectar en más de un film producido en los primeros años de la posguerra, que insiste, antes que nada, en buscar en la barbarie de la nación alemana al chivo expiatorio (7).

En 1925, con **El gran desfile**, se da el primer acercamiento honesto en el cine norteamericano a la realidad bélica de la Primera Guerra Mundial. El espléndido film de King Vidor, “a pesar de presentar una visión desmesurada de la guerra (...), abrió el camino a una serie de filmes que, a lo largo de la historia del cine, intentarán una aproximación realista y crítica al tema bélico” (8).



Violencia y poder: dos términos que suelen ir harto frecuentemente juntos. El cine así lo ha visto en ocasiones, logrando productos de gran lirismo y dureza, como **Senderos de gloria**, film de Stanley Kubrick de 1959 (al que pertenecen estas fotografías) o **Rey y patria** (Joseph Losey, 1964).





La Primera Guerra Mundial, como primer conflicto bélico generalizado, fue motivo temático para el cine en bastantes ocasiones. Algunos de los alegatos pacifistas que se desarrollaron tras la barbarie alcanzaron una gran calidad, como **Adiós a las armas**, melodrama dirigido por Frank Borzage en 1933, basado en una novela de Ernest Hemingway.

Algunos inequívocos ejemplos de esta gran veta abierta, los encontramos, como ya he apuntado, en los años 30: desde **Cuatro de Infantería** (1930) y **Carbón** (1931), ambas de producción alemana y dirigidas por Pabst, hasta **La Gran Ilusión** (1937), de Jean Renoir, pasando por diversos filmes norteamericanos producidos en plena vigencia del *studio system*: **Sin novedad en el frente** (1930), de Lewis Milestone; **La escuadrilla del amanecer** (1930), de Howard Hawks; **Adiós a las armas** (1933), de Frank Borzage...

Estos filmes coinciden, además de en su básica postura pacifista, en tomar como referente el conflicto que estalló en 1914; escenario también, de películas tan emblemáticas como **Johnny cogió su fusil** (1971), de Dalton Trumbo, un duro alegato humanista, y las ya mencionadas **Rey y Patria** y **Senderos de gloria**.

Estas dos últimas obras, al margen de sus diferencias (9), tienen un sustrato común: proponen, más allá de compartir un mismo paisaje -los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial- y contar una anécdota casi idéntica, una reflexión en la que no interesa tanto la denuncia de un caso concreto (el juicio, condena a muerte y ejecución de un soldado en tiempo de guerra) como la disección de unos mecanismos de poder, ya sean de clase o de otro tipo; poder que se inviste, en nombre de los sacrosantos valores de la patria, en una autoridad moral que convierte un brutal y frío asesinato en un acto legal y sobre todo necesario, a sabiendas de su intrínseca injusticia.

En 1945 se abrió una insospechada senda: la de la posible total destrucción de la tierra a causa de una conflagración atómica. Nagasaki y, sobre todo, Hiroshima sufrieron las devastadoras consecuencias de un ataque nuclear, convirtiéndose así en las primeras y, afortunadamente hasta hoy, únicas víctimas, en este terreno, del avance tecnológico/científico que, mientras no se demuestre lo contrario, está al servicio del poder.

El cine, desde esos momentos, no ha dejado de llevar a la pantalla lo sucedido (el holocausto japonés) como tampoco de ilustrar un futuro: un conflicto nuclear a gran escala, de dimensiones globales. Más de un film ha jugado con las hipótesis, ¿estallará una Tercera Guerra Mundial? Y si así fuese, ¿supondría la destrucción del planeta? En definitiva, el peligro atómico es el objeto de las inquietantes, e incluso sarcásticas, miradas que proyectan filmes como **Teléfono Rojo, volamos hacia Moscú** (Stanley Kubrick, 1963), **Punto Límite** (Sidney Lumet, 1963) o **El juego de la Guerra** (Peter Watkins, 1965).

Retomemos el pasado: Nagasaki e Hiroshima. Lógicamente, el cine japonés -aunque también otras cinematografías- ha sido sensible a estos hitos de la barbarie, dejando testimonios, en forma de documentales o reconstrucciones dramáticas de las tremendas huellas de los bombardeos nucleares (desde **Hiroshima** -1955- a **Lluvia negra** -Imamura, 1989-). Al mismo tiempo, el desastre que supuso la Segunda Guerra Mundial, y en concreto los acontecimientos que provocaron la capitulación, despertaron una intensa conciencia pacifista en el traumatizado pueblo japonés, que ha tenido su fiel reflejo en la cinematografía nipona. Entre otros filmes podemos destacar **El arpa birmana** (1956) de la cual su director ha realizado otra versión en 1986 y **Nobi** (1959), ambas de Kon Ichikawa; o **La condición humana** (1959-61), de Masaki Kobayashi.

Las huellas del dolor y la barbarie en la piel de los amantes: luchar contra el olvido, mantener viva la memoria histórica, no dejarse arrastrar por las sombras que trae la distancia... **Hiroshima, mon amour** (Alain Resnais, 1959).





## 5. A modo de conclusión

Ante el empeño de tanto discurso, de tanta obra cinematográfica por sensibilizar al espectador ante al abismo que significa la guerra, nos podemos preguntar hasta qué punto tiene capacidad de influir el cine sobre la conciencia colectiva. La respuesta, no exenta de triste lucidez, nos la da Renoir, cuando a propósito de su hermoso filme **La gran ilusión**, confiesa: “Hay personas que me han hecho el favor de considerar que **La gran ilusión** había tenido una gran influencia y me lo han dicho. Yo contesto: ¡No es verdad! **La gran ilusión** no tuvo influencia alguna, porque es un film contra la guerra y la guerra estalló inmediatamente después!” (10).

No obstante, es necesario reivindicar un cierto tipo de discurso filmico que, a lo largo de la historia del cine, ha pretendido -al contrario que la dinámica televisiva- hablar, desde una conciencia crítica, de los paisajes tras la batalla.

### NOTAS

(1) Un dato que es apuntado con una sutil sabiduría en el film de F. F. Coppola, **Jardines de piedra**. En más de una secuencia, ese mueble familiar llamado Televisor, ambientando como fondo visual/sonoro la escena, el decorado, emite imágenes de Vietnam. Su presencia remarca simbólicamente la causa última -la guerra- del conflicto dramático nuclear del film: las contradicciones y avatares ideológicos y sentimentales de la pareja protagonista.

(2) No olvidemos que hubo otro cine sobre Vietnam; el de **Loin du Vietnam** (1967), el de los filmes de Chris Marker, Joris Ivens..., cine de denuncia, de inequívoca y beligerante postura anti-imperialista, que es desde la perspectiva de hoy, la otra memoria histórica.

(3) Talens, Jenaro: “*El futuro Audiovisual*” en “*Historia del cine valenciano*”. Fascículo 19. Ed. Levante. El Mercantil Valenciano.

(4) Al menos es aplicable, si se utiliza el término género cinematográfico en sentido estricto, a una determinada producción que corresponde al período dorado de Hollywood, cuando estaba organizado en el sistema de Estudios. No es sino el cine de guerra, con sus leyes y códigos propios, al igual que en otros géneros.

(5) El Pacifismo, en tanto que sistema ideológico que denuncia, a grandes rasgos, un discurso de rechazo de la violencia, en todas sus formas y manifestaciones, es bastante más complejo que la simple postura genérica de oposición a la guerra como realidad éticamente condenable.

(6) Para no caer en equívocos, es preciso señalar que la elaboración de un discurso antimilitarista no implica necesariamente su contextualización dentro del ámbito de los fenómenos bélicos, incluso no supone abogar por una actitud antibelicista (así lo constatan filmes como **Marcha triunfal** (1976), de Marco Bellocchio, que operan en otro tipo de coordenadas: la imbricación del ejército en la sociedad civil).

(7) Desde luego, hay excepciones, así pues en la inmediata posguerra, Abel Gance filma **Yo acuso** (1919), un original e inquietante alegato antibelicista, no exento, por otra parte, de un tono grandilocuente. (Acordémonos de su enfático y pretencioso **Napoleón**).

(8) VV. AA. : “*El Cine de Guerra*”. Enciclopedia del Cine. Ed. Salvat. Vol. IV, pág. 69.

(9) Al comparar ambas películas podemos apreciar que Losey, al contrario que Kubrick, cuyo discurso tiende a la abstracción, establece un matiz más estrictamente sociopolítico, al analizar, desde una óptica marxista, y al igual que Francesco Rosi en **Hombres contra la guerra** (1970), la guerra en términos de conflicto de clases y el ejército como institución clasista, pilar de la sociedad burguesa.

(10) Llinás, F. y Sala, R.: “*Conversaciones con Jean Renoir*”. *Contracampo*, nº 3. Junio, 1979, pág. 34.



Otro alegato pacifista, éste realizado recién terminada la Primera Guerra Mundial, fue **J'accuse**, realizado por el grandilocuente director francés Abel Gance en 1919.





**Cine e instituciones  
represivas**

**Marc FERRO**



Antes de que existiera el cine, la tragedia había planteado el problema de las instituciones represivas. Ya en la antigua Grecia, Antígona había preferido la ley natural -unas exequias decorosas para su hermano- a la razón de Estado, a las exigencias de la institución. En su época, el Estado ya era un ideal por encima de los intereses egoístas de los ciudadanos, una necesidad y una obligación a la vez... Más recientemente, Albert Camus, *pie-negro* que defendía los derechos de los árabes contra las injusticias de que eran víctimas, puso no obstante de relieve, ante la profundidad del drama argelino, que si la seguridad de su madre se viera amenazada, entre la Justicia -los justos derechos de los árabes- y su madre, él elegiría a su madre. Los ideólogos jamás se lo han perdonado.

Porque entre instinto -filial, patriótico, etc.- e institución, los filósofos, políticos y otros juristas, la mayoría de las veces han elegido la institución. En ella ven la garantía de las libertades antes de que se convierta en fuente de opresión. En el cine, nadie ha abordado este tema mejor que Carol Reed en **El Tercer Hombre**, adaptado de Graham Greene. Anna, moderna Antígona, se niega a entregar a su amante (Orson Welles), aún siendo él un criminal, a la policía política inglesa que reprime el tráfico de penicilina que controlan los soviéticos; y ella prefiere perder su libertad -ella, que precisamente es buscada por la policía soviética por haber huido de Praga tras el golpe de Estado comunista de 1948.

Instinto/Institución. De un mundo a otro de la Historia se manifiestan la realidad y la permanencia de este binomio, bien se trate de la Justicia, del Ejército, de la Policía, del Estado. Cierto es que los términos que les ponen frente a frente pueden cambiar, pero el problema sigue estando ahí.

Se observa que, al convertirse simultáneamente en sistema de obligaciones y alienación, la institución se ha hecho muy pronto represiva. Sin embargo, en sus orígenes era un conjunto de prácticas sociales deseadas y consentidas porque se juzgaban necesarias. Lo que es cierto para el ejército, para la iglesia, para el sindicato, el partido, etc., es que en medio se deslizan una teoría, una moral, una costumbre. Su función consiste en afirmar la legitimidad de la institución, su función. La lección aprendida en el hogar o ya desde la primera infancia, hace que en el ciudadano se entrecrucen sus derechos y sus deberes, aunque a menudo no posea un conocimiento claro de ellos. Este rasgo aparece con fuerza en la película de Losey **King and Country (Rey y Patria)**, 1964). En las trincheras de Flandes, el soldado Hamp, alistado voluntario, lucha valerosamente durante tres años; todos sus camaradas han muerto, y un día de intenso cañoneo, él no resiste más, y para escapar del estruendo camina y, sin darse cuenta de ello, *deserta*. El tribunal comprende que este hombre sencillo ignora el código y la ley, pero le condena para que sirva de ejemplo. El film muestra bien la distancia que separa a las gentes del pueblo, poco instruidas en materia de ley y desarmadas ante las instituciones, cuya violencia es criminal, pero legalmente criminal.



El enfrentamiento entre instinto e institución fue retratado magistralmente por Carol Reed y por Orson Welles en la adaptación que de la novela de Graham Greene hicieron en **El tercer hombre** (1949). Orson Welles creó en esta película un personaje complejo e inquietante, que ejerce sobre el espectador la misma fascinación ambigua que ejerce sobre Anna.





Francesco Rosi dirigió uno de los filmes considerados clásicamente como "antimilitarista": **Hombres contra la guerra** (1970). Según el autor, éste y la mayoría de los filmes así llamados no analizan el papel represivo del ejército, sino la represión que proviene de sus excesos. El film de Rosi "hace hincapié en los excesos o abusos de la institución, más que en su función social antirrevolucionaria".

Según su funcionamiento, las distintas instituciones satisfacen o no las necesidades colectivas de los ciudadanos, a menos que las contraríen. Entonces se hacen represivas, y de la ruptura de la armonía de origen nacen la rebelión, la revolución, que cambian las instituciones sociales y políticas que ya no corresponden a las necesidades de los ciudadanos.

El cine nació en una época de la Historia en que la mayoría de las instituciones actuales contaban ya con un largo pasado. Según su lugar y su estatuto en las diferentes sociedades no son percibidas del mismo modo por todos, trátase de la iglesia, de la policía, del ejército, etc.

El caso del ejército es emblemático, porque lo encontramos en todas las sociedades, y los cineastas de buen grado lo han tomado como blanco.

En el contexto de la gran época del cine -de 1920 a 1980-, el ejército se ha hallado a menudo en el centro de las contradicciones sociales y políticas. Por un lado, encarna la defensa de la patria, su glorificación; y los internacionalistas, los pacifistas, sospechan que es belicista para incrementar sus poderes y privilegios. Por el otro, pone de relieve que da su sangre mientras que los que quedan atrás, los civiles, se enriquecen y toman a la mujer de los combatientes -tema querido para el cine del período entre las dos guerras mundiales, desde **Westfront 1918** (**Cuatro de Infantería**, 1930), de Pabst, hasta **Okraina**, de Barnet, también de 1930. Es por hostilidad a los de atrás, de quienes los soldados desean secretamente vengarse, por lo que el ejército se convierte en hogar represivo en la Alemania nazi, así como en la Italia fascista; en España lo es por lo que socialmente representa, al menos durante este período.

A decir verdad, el cine jamás se ha atrevido a abordar el problema de la función represiva del ejército, de su función social, se entiende. Así, pues, no existe el verdadero filme anti-militarista. Por el contrario, lo que abundan son las películas que estigmatizan los excesos del ejército, sus abusos -y particularmente los de su disciplina. La más famosa es, indudablemente, **From Here to Eternity** (**De aquí a la eternidad**, 1953), de Fred Zinnemann, porque este filme, que hoy resulta muy insulso, realizaba una acusación de los abusos del mando del ejército americano, el más libre y democrático del mundo, en el preciso momento en que acababa de hacer triunfar a la democracia. Fred Zinnemann trataba de la sevicia de que se puede ser víctima en el ejército de EE. UU., donde, naturalmente, la razón acaba por prevalecer. Culpable por haberse tomado la justicia por su mano al matar a un sargento sádico, el héroe moría durante el ataque de Pearl Harbour. Más recientemente, y sistemáticamente, en **Paths of Glory** (**Senderos de Gloria**, 1957), Stanley Kubrick desarmó los resortes de la ofensiva a cualquier precio, realizando el panfleto más duro contra lo arbitrario de la institución militar. A decir verdad, esta película da cuenta de todos los temas del antimilitarismo, y los yuxtapone, pero la acumulación de situaciones hace poco verosímil su veracidad: cómo explicar, ante tales abusos, que haya podido existir tras la guerra semejante solidaridad entre soldados y oficiales...

Es un poco el defecto del hermoso filme de Rosi **Uomini Contro** (**Hombres contra la guerra**, 1970), que también hace hincapié en los excesos o abusos de la institución, más que en su función social antirrevolucionaria.

Así, el cine no aborda la institución militar, su actividad represiva, si no es a través de sus excesos, y apenas analiza la función represiva a no ser en casos extremos. Por ejemplo en **Stachka** (**La Huelga**, 1927), de Eisenstein, cuando el proceso se refiere al pasado, a un régimen caído: el zarismo. Y es que, por muy represivo que sea, el ejército es también una institución liberadora, no sólo en su vocación nacional, sino por su reclutamiento social. Joseph Losey lo ha mostrado bien en **The Lawless** (**Odio**, 1949), donde se ve que los jóvenes chicanos -estos mejicanos-americanos- echan de menos los tiempos en que estaban en el ejército, durante la guerra, porque allí no reinaba el racismo, como ocurre en la California de hoy. De hecho, el ejército siempre ha sido una institución de integración social y multi-étnica, tanto en los Estados Unidos como en España, en el imperio francés o en la URSS. No es casualidad que los generales rebeldes -Kornilov en 1917, Franco en 1936, Salan en 1961- se apoyasen en tropas indígenas: sólo el ejército ofrece una posibilidad real de ascenso social a las clases populares, a los extranjeros, a





los indígenas... Pocas películas abordan este problema, que, sin embargo, es central, que hace que una institución pueda ser simultáneamente represiva y liberadora. Se puede pensar que a los cineastas, al igual que a los novelistas, les complace acusar a la historia oficial, provocar a los espectadores, y que el público de jóvenes que gustan de ir al cine apenas irían si el mismo glorificase a la institución en lugar de estigmatizarla. Pero poner en la picota a su función es un paso que nadie se decide a dar.

Sólo Elia Kazan se ha atrevido a ir más lejos, pero en otra dirección y con el rodeo de una última reflexión sobre otro problema: el de la denuncia. En **The Visitors (Los Visitantes)** da rienda suelta a dos

soldados que, durante la guerra del Vietnam, violaron a mujeres vietnamitas. Denunciados por uno de sus camaradas, antimilitarista y escandalizado, son enviados a prisión y después regresan para castigarle. ¿Debía la institución militar reprimir a estos violadores, y debían éstos ser denunciados? Una vez más, Elia Kazan plantea cuestiones que cogen a la conciencia limpia por sorpresa. Es el único.

Sin duda es el cine cómico, incluso la farsa política, el que mejor puede permitirse realizar una crítica sabrosa y amarga de la institución represiva. Sin olvidar a Charlot soldado -y a todos los demás-, **Sopa de Ganso**, de Leo McCarey, es la sátira que va más lejos, ya que acusa al ejército, por supuesto, pero también al Estado, la Justicia, etc. Este Groucho de tendencia marxista conserva su validez aunque date de 1933. La película es una crítica pertinente del Estado, de los dirigentes políticos, del dinero. Groucho es el impostor que revela la impostura; Chico, el impostor que vive de la impostura; Harpo, como es mudo, sólo puede vivir y existir a condición de ignorar la sociedad y el Estado que oprimen...

Dentro del cine paródico, pero no menos alerta y lúcido, es sin duda el cine soviético el que ofrece los únicos análisis precisos de todas las formas de opresión que segrega la institución cuando domina a la sociedad: con **Pokojanie (Arrepentimiento)**, aparecido en 1986 pero realizado varios años antes, Abuladze ha ofrecido, sin duda, la obra más penetrante que nos permite llegar a la inteligibilidad de los mecanismos de la opresión.

La institución es culpable, desde luego, pero la sociedad también...

Los soviéticos se han preocupado siempre del tema del ejército y el militarismo desde diferentes perspectivas y distintos enfoques. Desde la glorificación de los filmes propagandísticos posteriores a la Revolución de 1917 hasta la cruel imagen que proporcionó Sergei M. Eisenstein de las tropas zaristas en **La huelga** (1927, foto superior) o en la misma **El acorazado Potemkin** (1925). Los tratamientos satíricos del problema militar también han tenido su lugar en la cinematografía de la casi extinta URSS, como lo muestran películas del estilo de **Arrepentimiento** (T. Abuladze, 1986).





# DIVIDERE PER CONQUISTARE

UN FILM EDITO DA  
FRANK CAPRA



**Hollywood en guerra**  
Propaganda y esfuerzo bélico en  
la Segunda Guerra Mundial

Mirito TORREIRO



Página anterior: Entre 1942 y 1945, Frank Capra rodó una serie de documentales, cuya intención estaba claramente explicitada en el título: **Why We Fight** ("Por qué combatimos").

Derecha: El cartel fue también un importante medio de propaganda durante la guerra, gracias a la fuerza expresiva que puede alcanzar una imagen -o una mezcla de ellas- unida a un mensaje.

Que la propaganda, cinematográfica o no, es un elemento central en el conflicto bélico a lo largo del siglo, y muy concretamente desde la Primera Guerra Mundial, es un hecho harto conocido sobre el cual no hay que insistir más. Pero lo que no resulta ya tan conocido, sobre todo para la historiografía cinematográfica española, es el papel que el cine desempeñó en el esfuerzo bélico americano durante la Segunda Guerra Mundial, tal vez porque los filmes comerciales que entonces se produjeron -o al menos los sociológicamente más relevantes- nunca se estrenaron aquí a causa de una censura franquista excesivamente inclinada en sus simpatías ideológicas hacia el Eje antes de 1945, tal vez porque cuando se podían haber exhibido sin mayores trabas, a casi nadie -empezando por los propios productores- interesaba su conocimiento. Por no hablar ya de los documentales realizados directamente para organismos militares: dado que el ejército USA no entró nunca en España revestido del áureo manto de libertador del totalitarismo -cosa que sí hizo en media Europa-, muchas de estas películas resultan todavía hoy perfectamente desconocidas, incluso también para el historiador cinematográfico.

Y sin embargo, la posición claramente contraria del público estadounidense frente a la propaganda en todas sus manifestaciones, unido a la tardía y fragmentaria actuación de la Administración en este terreno; la peculiar posición en que se encontraba la presidencia americana en lo que podríamos definir como el *frente interior* -enfrentada a una coalición aislacionista que ponía todas las trabas legales posibles para obstaculizar la ayuda americana a los Aliados, por lo menos hasta el 7 de diciembre de 1941, fecha del ataque japonés a Pearl Harbour-; la no menos particular estructura de la industria cinematográfica, dependiente en buena parte del mercado exterior y remisa en privado a apoyar sin reservas un esfuerzo bélico del que se sentía ajena, junto a la nada despreciable incidencia del cine comercial como configurador de ideología -y por tanto, preciada presa para cualquier poder establecido-, hacen del período 1939-1945 uno de los más ricos y desconcertantes de la historia del cine americano.

## Gobierno y propaganda

Conviene empezar por el principio. Y éste no es otro que una constatación sorprendente: en setiembre de 1939, cuando la tan esperada guerra empieza en Europa, los EE. UU. son la única potencia que no tiene un departamento de propaganda que cumpla tales funciones. No es ajeno a este hecho la propia historia del país, su tradición de desconfianza frente a los poderes de la propaganda como deformadora de la realidad: baste pensar que no fue hasta finales de 1917, es decir, el mismo año en que EE. UU. decidió intervenir en la Primera Guerra, cuando la administración Wilson procedió a llevar a cabo una campaña de agitación pública a favor del esfuerzo bélico. Tan sólo en diciembre de 1939, el presidente Franklin D. Roosevelt se decide a crear una *Office of Government Reports*, tibia denominación que, en realidad, esconde un departamento estatal de Propaganda similar al que otros gobiernos, como el británico, tenían en funcionamiento desde bastante tiempo antes. Desde finales de 1939 y hasta el fin de la guerra, la política de la Administración con respecto a la propaganda sufrió diversos avatares, que la falta de espacio nos obliga a resumir muy brevemente. En todo caso, lo que interesa resaltar es que, durante todo el período bélico, hay por lo menos tres instancias diferentes que producían, coordinaban o supervisaban (censurando a veces, aunque no por la vía directamente jurídica, sino sobre todo por la presión directa) películas de esfuerzo bélico en las que la propaganda resulta, a la postre, su aspecto más evidente: la Administración, las diferentes ramas y cuerpos de los ejércitos (marina, fuerzas aéreas y ejército de tierra) y la industria de Hollywood propiamente dicha.

Desde la Administración se fomentó la creación, entre diciembre de 1939 y junio de 1942, de hasta cinco oficinas específicas dedicadas a la producción de materiales periodísticos y cinematográficos. Una de ellas fue la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), creada en agosto de 1940 y que contó siempre con autonomía propia: no en vano, y desde la doctrina Monroe, promulgada más de un siglo antes, América era para EE. UU. su terreno acotado (1). Cuando ya el país se hallaba en guerra, la Administración unificó todas las oficinas existentes





en un único organismo, la *Office of War Information*, que tenía a su vez una rama exterior y una específicamente dedicada a cuidar los vínculos con Hollywood. La OWI no tenía competencias censoras sobre los filmes producidos por la industria, aunque la relación entre ambas instancias no siempre fue fácil y, en todo caso, dio lugar a más de un conflicto grave por la diferente apreciación que, sobre el contenido de los filmes, defendían ambas.

No obstante, y aunque no tuviese potestad legal para censurar los filmes, lo que sí hizo la OWI fue aconsejar mediante diferentes instrucciones los aspectos que, a juicio de sus responsables, era conveniente incluir en los filmes. Por ejemplo, en el verano de 1942, poco después de su creación, promulgó un *“Manual informativo del gobierno para la industria cinematográfica”*, reproducido en una obra de indudable interés sobre el período (2). Según la OWI, los dirigentes de la industria debían plantearse, a la hora de planear la realización de un film, estas siete cuestiones: “1. ¿Este film nos ayudará a ganar la guerra? 2. ¿Cuáles informaciones bélicas son precisas para aclarar, dramatizar o interpretar este problema? 3. Si se trata de un film de evasión, ¿dañará el esfuerzo bélico creando una falsa imagen de EE. UU., de sus aliados o del mundo en el cual vivimos? 4. ¿El film usa simplemente la guerra como trasfondo sólo para recaudar más dinero, no contribuyendo con algo significativo al esfuerzo bélico, o tal vez reduciendo los efectos que podrían tener otros filmes de mayor implicación? 5. ¿Contribuye con algo nuevo a nuestra comprensión del conflicto mundial y de las varias fuerzas que están en él involucradas, o el tema ha sido ya suficientemente explotado? 6. Cuando el film alcance su máxima distribución, ¿reflejará las condiciones tal como serán y colmará las necesidades de ese preciso momento, o habrá sido ya superado? 7. ¿El film es verdadero o tienen razón los jóvenes de hoy al decir que están desviados por la propaganda?”. Las recomendaciones son tan claras que nos libran de realizar más comentarios (3). Asimismo, una *Oficina de Censura Central*, dependiente del gobierno y competente en todos los campos de la comunicación, habría de realizar, en setiembre de ese mismo 1942, una serie de directrices no obligatorias sobre qué debían o no tratar los filmes. Aconsejaba, por ejemplo, no mostrar aspectos conflictivos de la sociedad americana (pobreza, gangsterismo, campesinado en condiciones económicas precarias, etc.); y tampoco *las violaciones a las restricciones bélicas*, como el racionamiento, los bonos de gasolina, etc., que amplió luego (diciembre 1942) también a los conflictos de trabajo o de clase que se hayan producido de 1917 en adelante, porque podrían ser utilizados por la propaganda enemiga (4).

Que la Administración tuviese hasta cinco oficinas específicas destinadas a la producción de propaganda, y el hecho de que la primera de ellas se llamase con un nombre que escondía su verdadero carácter, son síntomas de un hecho nada despreciable: aunque cause asombro viniendo del presidente que, como Roosevelt, más elecciones ganó en la historia del país, lo cierto es que su situación política en el Congreso no era sólida. En efecto, desde el momento en que se empezaron a dibujar en el horizonte europeo los presagios de un conflicto, los sectores conservadores de la cámara, circunstancialmente unidos en el pasado contra algunas de las medidas legislativas del *New Deal* rooseveltiano, sumaron sus fuerzas más allá de cada partido para formar un bloque aislacionista que mantuviese al país alejado del conflicto: cabe señalar que tal coalición no era nueva, y que si los EE. UU. tardaron tanto en entrar en ambas guerras, se debió sustancialmente a la agitación desarrollada por estos grupos, con importantes intereses en el terreno de la comunicación masiva. A la postre, el aislacionismo (eso sí, fuera del continente americano) constituía entonces la más sólida tradición política exterior estadounidense: a guisa de ejemplo, recuérdese que Woodrow Wilson, inspirador de la Sociedad de Naciones, no fue capaz de convencer a su Congreso para que los EE.UU. formaran parte de ella, razón por la cual estuvieron ausentes de la Sociedad de Naciones durante todo el período de entreguerras.

Que en el mantenimiento de posturas aislacionistas concurrían factores de diversa índole, desde los económicos hasta los directamente ideológicos -la coalición tenía fuertes bases en el Sur, donde se veía con buenos ojos el racismo

manifiesto del Eje-, está fuera de dudas. Lo que conviene señalar es que, así como Roosevelt se apoyó, notoriamente desde 1939, en todo tipo de organizaciones de masas -dominadas por la derecha liberal o por la izquierda, tanto da- para continuar su política de reformas, el arma más frecuentemente esgrimida por los aislacionistas fue la judicial: comisiones de investigación, y en general todo tipo de triquiñuelas legales fueron puestas en juego por los enemigos de *New Deal*. Entre ellas, la acusación a la Administración de ejercer presión sobre ciertas industrias que, como la cinematográfica, poseía no obstante su propia estructura para hacer frente a estas contingencias.



La guerra vista desde otro objetivo: el de Robert Capa, el gran fotógrafo que recogió en su cámara mejor que nadie los horrores -y, por qué no, la “poesía”- de la guerra.



## Hollywood, campo de batalla

Afirmar que los responsables de la industria de Hollywood fueron a la guerra a regañadientes y resoplando su ira puede parecer una exageración, pero de hecho se ajusta bien a la realidad histórica. Sin llegar a los extremos de identificar a esa casta peculiar que formaban los *tycoons* de la época con algunos de sus elementos más extremos (por ejemplo, con Harry Cohn, cuya admiración por Mussolini le llevó a financiar un documental sobre el dictador italiano y a tener en su oficina un busto de éste; o con Louis B. Mayer, cuyo virulento racismo se compaginaba mal con sus orígenes judíos; o con Darryl Zanuck, ferviente partidario de la causa republicana), lo cierto es que la causa del Eje tenía en los estudios bastantes más partidarios de lo que era público y notorio. Pero en el fondo, más aún que las simpatías ideológicas de los directores de empresa, lo que fomentó el aislacionismo de la industria fue justamente su concepción del *bussines*: como bien aprendieron los *tycoons*, producir películas con contenidos políticos en un mundo tan convulsionado como el de los 30 sólo les podía llevar a perder los necesarios dividendos que llegaban del mercado exterior.

Esto explica la práctica ausencia de películas de producción hollywoodiana sobre fenómenos tan impactantes en la época (y tan fácilmente convertibles en materia cinematográfica) como el expansionismo italiano por África, el japonés por Asia (China incluida), la Guerra Civil española o la parafernalia militarista del nazi-fascismo. Una industria que, para evitarse problemas, se había dotado de una organización propia que fiscalizaba y censuraba el contenido ideológico y moral de las películas, la *Production Code Administration* (vulgarmente llamada *Oficina Hays*), en funcionamiento con distintos avatares desde 1922 (5), y que se había visto imbuida de poderes ejecutivos desde 1934 (es decir, la potestad de aplicar multas a las películas que no pasaran por su revisión), mal podía aceptar sin vacilaciones que la metiesen en una guerra en la cual, ya está dicho, las simpatías de muchos de sus dirigentes no se inclinaban por cierto por el bando que luego sería aliado de los EE. UU.

Pues bien, esto no fue óbice para que los sectores aislacionistas dejaran de acusar a Hollywood de proponer en sus filmes la “*propaganda en favor de la guerra*”, rompiendo así lo que consideraban sagrada neutralidad. Ciertamente, hubo estudios que, como la *Warner Bros.*, se caracterizaron por practicar lo que los aislacionistas llamaron “*antifascismo prematuro*”: de hecho, ya en 1939 Jack L. Warner produjo un film discretamente antinazi, **Confessions of a Nazi Spy** de Anatole Litvak (6). Así las cosas, y apoyándose en 25 películas de producción estadounidense, más algunos filmes extranjeros y una decena de noticiarios, una comisión del Congreso constituida sobre todo por elementos aislacionistas, presidida por el senador Worth Clark y con Gerald Nye como estrella, intentó en una fecha tan tardía como setiembre de 1941 –es decir, unos tres meses antes de la entrada formal de los EE. UU. en guerra–, por un lado, utilizar a la industria como arma arrojada contra la Administración –para los aislacionistas, Roosevelt estaba siempre detrás de todos los intentos de romper el aislamiento exterior americano–. Por el otro, poner a las productoras en un brete, al mezclar en sus deliberaciones la propaganda con aspectos tan esenciales para el negocio de Hollywood como las prácticas monopolistas de las *majors*, la contratación en bloque y similares (7).

La defensa de los productores, a cargo de su asalariado Will Hays, resulta también ilustrativa de la concepción corporativa de la industria respecto a los contenidos de sus filmes. Como recordó el antiguo político republicano, sólo el 16% de los noticiarios producidos en 1940 contenía referencias a la defensa nacional; sólo el 2,4% de los cortometrajes hablaban de temas políticos y sólo 27 de los 530 últimos filmes rodados (es decir, alrededor del 5%) se ocupaba de una u otra manera de acontecimientos que se podían juzgar como políticos. De ahí que Koppes y Black concluyan: “*Leídas desde otro punto de vista, las estadísticas de Hays sugerían que Hollywood no estaba prestando mucha atención al resto del mundo*” (8), a un exterior que proporcionaba, acotamos, el 40% de las recaudaciones totales obtenidas por la industria cinematográfica americana de la época. Y para ver hasta qué punto la política molestaba a Hollywood, basta recordar que ni siquiera el hecho de perder algunos importantes mercados exteriores (como Alemania, que prohibió formalmente los filmes americanos en agosto de 1940, o Italia, que lo había hecho un poco antes), inclinó con decisión la balanza hacia la producción de películas antinazis o antifascistas, a pesar de las simpatías que buena parte de la sociedad americana sentía por la causa aliada y la animadversión que suscitaba en un país formalmente democrático la existencia de los regímenes totalitarios europeos.



**Confessions of a Nazi Spy** (Anatole Litvak, 1939), una de las primeras películas que tímidamente se acercaban al horror del nazismo de la mano de una de las *majors*, la *Warner Bros.*



Pero la situación de la industria habría de cambiar radicalmente en diciembre de 1941, después de la *puñalada por la espalda* de Japón en Pearl Harbour. La conciencia, incluso la histeria de país agredido que se apoderó de la nación, por la vía de una hábil campaña de propaganda dirigida, aconsejó a la industria del cine a colaborar con los recién creados organismos de propaganda, a activar un mecanismo, la *Comisión Cinematográfica de Cooperación de la Defensa Nacional*, que las propias *majors* habían creado en Nueva York en junio de 1940, y a prestar apoyo al *War Activities Committee*, creado el 12 de diciembre de 1941 para canalizar el esfuerzo propagandístico-cinematográfico. Las razones son claras: a una industria tan pendiente siempre -y con tan buenos resultados- de las más leves oscilaciones de su público, mal podía convenirle la acusación de antipatriota que podía caerle en caso de volver la espalda a la realidad de la guerra. Pero, por otra parte, y dado el nuevo estatuto de nación beligerante adoptado por la Administración al declarar la guerra al Eje, Hollywood se arriesgaba, en caso de mantener puntos de vista diferentes a los del gobierno, a quedar fuera de los beneficios de ser considerada una industria estratégica, lo que le podía ocasionar serios trastornos para la obtención de materias primas de la militarizada industria química, necesarias para la elaboración de sus productos.

Así pues, Hollywood se lanzó a producir películas de esfuerzo bélico. En primera instancia, produjo una serie de documentales, **America Speaks**, que fue pagada íntegramente por los estudios sin ninguna subvención oficial. Pero hizo también muchas otras cosas. Con su amor por las estadísticas, las instancias militares cifraron la contribución de la industria con mucha eficacia. Dictaminaron, por ejemplo, que puso a disposición del ejército espacios limitados en la programación de 16.498 salas de exhibición de todo el país; sólo hasta agosto de 1943, había entregado a los distintos cuerpos armados 6.140 copias en 16 mm. de películas comerciales (sobre todo de producción reciente: hay que consignar que, como al resto del público del país, los soldados gustaron en primer lugar de algunos de los filmes de la serie **Road to...**, las impagables películas *Paramount* hechas para el lucimiento de la primera estrella cinematográfica de la nación, Bing Crosby; de **Casablanca** o de **Yanky Dandy**, ambas producción Warner), más 7.986 cortometrajes, sólo para ser exhibidos en las salas gestionadas por la *US Army Motion Picture* (1.055 en unos 300 destinos militares en EE. UU., Alaska, Panamá y las bases del Caribe, que contaban con un total de 622.035 plazas y un público anual cifrado, nada menos, en unos 200 millones de espectadores); de diciembre de 1941 a agosto de 1943, 2.184 artistas de cine hicieron 14.731 espectáculos de todo tipo, en su mayoría para soldados, cifras todas estas que se multiplicarían vertiginosamente hasta el final de la guerra (9). Es bien cierto que no se le podía pedir a la industria un esfuerzo más ímprobo y unos resultados más espectaculares.

## El film bélico: un ejemplo paradigmático

Y, sin embargo, Hollywood hizo todavía más: dedicó la mayor parte de sus filmes al esfuerzo bélico, bien produciendo películas que abordaban directamente la guerra, bien cubriendo las necesidades de ocio y entretenimiento de una sociedad volcada y movilizada por la propaganda masiva en pos del objetivo final de ganar la guerra. No es éste el espacio para abordar tan amplio panorama como es el de la producción total de Hollywood en el periodo, que abarca desde musicales patrióticos como **Star Spangled Rhythm** (1942, George Marshall), **This is the Army** (1943), siniestra resurrección Warner del *minstrel*, el género músico-teatral blanco decimonónico que satirizaba la música y la vida de los negros, o **Yanky Dandy** (1942, ambas de Michael Curtiz), hasta películas de espías nazis o japoneses, filón en los que la competencia de Warner Bros. para el abordaje del film criminal rindió jugosos dividendos; desde *hazañas bélicas* de diferente calibre y calidad hasta películas “de retaguardia” que, como **La señora Miniver** (1942, William Wyler), **Happy Land** (1943, Irving Pichel) y ejemplos similares, estaban pensadas para cantar el heroísmo de las gentes anónimas de todas las clases sociales y su lucha frente a las adversidades que, directa o indirectamente, eran provocadas por la guerra (10). En todo caso, nuestra atención se centrará en uno de los ejemplos más brillantes de la producción de la época: los documentales militares que el movilizado Frank Capra realizó para el ejército, en los cuales colaboraron numerosos asalariados de la industria, que pusieron su competencia técnica y artística en la tarea.



**La señora Miniver**, producción de 1942 dirigida por William Wyler, uno de los mejores ejemplos del “cine de retaguardia”.





*La batalla de Inglaterra, cuarta parte de **Por qué combatimos**, serie de Frank Capra que tuvo, en realidad, bastante menos éxito entre el público del que al recientemente fallecido director le gustaba citar.*

**Aleutians** (1943) y **The Battle of San Pietro** (1944) o el estremecedor documento sobre los problemas psicológicos de los soldados veteranos, **Let There Be Light** (1945); John Ford, que trabajó para los Servicios Estratégicos (**Canal Report**, 1942), para el ejército (**Sex Hygiene**, 1941) y sobre todo para la Marina (**The Battle of Midway**, 1942; **Torpedo Squadron**, 1942; **December 7th**, 1943; **We Sail at Midnight**, 1943) o William Wyler (**Memphis Belle**, 1944; **The Fighting Lady**, 1944), por citar sólo los casos más ilustres (13).

## Los motivos de la lucha

Por cuenta del ejército, Capra habría de producir, realizar o colaborar en los guiones de varios documentales, la mayoría de ellos sólo exhibidos a soldados, pero varios de los cuales se llegaron a estrenar en numerosas salas comerciales de la nación. Los más famosos están incluidos en la serie **Why We Fight** (siete films entre 1942 y 1945), de una duración entre los 45 minutos y la hora; pero también otros, los llamados **Know your...** (tres; uno sobre los aliados británicos y otros dos sobre, respectivamente, los enemigos alemán y japonés), así como documentales puntuales sobre varias materias: **The Negro Soldier in the II World War** (1944), **Tunisian Victory** (1944), rodada por encargo conjunto anglo-americano; **Your Job in Germany** (1945) y **Two Down and One to Go** (1945). Todos tienen entre sí una característica común: están hechos a partir de otros filmes preexistentes, muchos de ellos tomados al enemigo, en medio de cuyas imágenes se intercalan también, en la mejor tradición del noticiario más popular en EE. UU. durante los años 30, "*March of Time*", fragmentos reconstruidos; son, pues, documentales de montaje que, siguiendo las tácticas clásicas de la propaganda bélica, se basan en la ocultación de algunos datos embarazosos y en la puesta en relieve de otros, operación de enmascaramiento que tiene como finalidad esencial la denuncia de la brutalidad y el ensañamiento del contrario para hacer así más persistentes los tópicos negativos que se suelen manejar en cualquier campaña de propaganda psicológica de masas.

El propio Capra confiesa en sus memorias, y sin inmutarse, que tuvo la "*brillante idea*" de emplear filmes de archivo viendo la "*terrorífica*" película de Leni Riefenstahl **El triunfo de la voluntad**, ejemplo máximo del documental propagandístico nazi (14). El realizador comprendió de inmediato que a una sociedad educada en los valores formales de la democracia occidental le tendría que chocar necesariamente la parafernalia propagandística nazi, casi sin mayores acotaciones. Empleó pues el film de Riefenstahl para la primera película de la serie **Why We Fight**, **Prelude to War** (15), y siguió haciendo lo mismo, con un arsenal cada vez mayor de filmes -algunos de ellos de ficción: películas de samurais, filmes históricos como **Bismarck** o **Federico el Grande**, baluartes ideológicos del nazismo-, en todos los otros documentales que produjo en el curso de la guerra. Una visión somera de algunos de estos filmes pone en evidencia varios aspectos interesantes.

Tras producir y rodar en 1941 **Arsénico, por compasión**, Frank Capra, sin duda el director de cine más popular de la década de los 30, recibió su notificación de alistamiento. Una vez en el ejército se le encomendó ponerse al frente de la producción documental cinematográfica del **834th Photo Signal Detachment** del ejército de tierra. Capra recibió la orden directamente del general George Marshall, máxima autoridad del ejército. En sus memorias, el realizador afirma que ante el requerimiento sólo atinó a contestar: "*Mi general, debo advertirle que nunca en mi vida he hecho un documental*". La respuesta de Marshall fue categórica: "*Capra, jamás había sido antes jefe del Estado mayor*" (11). Marshall, o quien le asesorase, no encargó los materiales propagandísticos a, por ejemplo, la **Frontier Film**, cuna del mejor documentalismo americano del *New Deal*, o a su inspirador, Pare Lorentz, autor de los dos filmes emblemáticos del período (**The Plow that Broke the Plains**, 1936, y **The River**, 1937) (12). De hecho, y más allá de que Capra estuviese movilizado y hubiese que buscarle una ocupación, no cabe duda que la operación intentaba obtener de sus espectadores -principalmente soldados- una identificación primaria con los contenidos propagandísticos de los filmes que muy bien podía lograr un director que no sólo era el más admirado por el propio presidente, sino uno de los más capaces a la hora de involucrar al público con sus ficciones.

Capra no fue el único realizador o guionista de Hollywood movilizado durante la guerra, ni siquiera, es bien sabido, el único que produjo y realizó documentales para el ejército: también lo hicieron John Huston con sus **Report from the**



Desde el punto de vista formal, se trata de ejercicios de ritmo a veces ágil (no en vano contó con un hábil y competente equipo técnico, y en ocasiones incluso con colaboradores de la talla de Ernst Lubitsch, quien realizó el primer montaje de **Know your enemy: Germany**; de músicos como Dimitri Tiomkin, fijo en prácticamente todos los filmes, o de guionistas como Ben Hecht, que lo fue de **The Negro Soldier**) y tono eminentemente didáctico, que emplea una lectura sesgada de la Historia para justificar no sólo la actuación de los Aliados, sino sobre todo la agresividad del contrario; insiste cuantas veces sea necesario para fijar el sentido del discurso, simplificando conceptos complejos -democracia, sistema parlamentario, “*destino manifiesto*”, expansión imperialista- a base de las reiteraciones ya comentadas. Esta fijación se lleva a cabo mediante el empleo del sonido *off*, y no sólo en lo que se refiere a la voz del narrador -casi siempre el gran actor Walter Huston, hombre de probado carisma público; en algunas ocasiones también Dana Andrews-, que no obstante desempeña un papel esencial en la fijación del “mensaje”, hasta el punto que todo el material se ordena rígidamente al servicio del texto del comentario; sino también en la búsqueda de efectos de pleonismo entre imagen y sonido: el rostro sonriente de un soldado japonés, que aparece en plano fijo de varios segundos de duración, es “acompañado” en **Know your enemy: Japan** por el cacofónico sonido de voces de mando, imagen última de este fanatismo que acepta morir por las órdenes recibidas, y lo hace feliz y esperanzado. A menudo, la estructura de estos documentales está pensada como una sucesión de círculos concéntricos, que vuelven sobre algunas ideas y las desarrollan en un sentido distinto al anterior; rara vez, aunque parezca extraño, la organización de su narración apunta hacia el esquema clásico del film comercial -con la preminencia del suspense por encima de todo-, aunque en algunos casos hubiese podido resultar factible.

Desde el punto de vista del discurso ideológico que estos documentos mantienen, hay que consignar dos aspectos principales: uno, que en muchos casos (por ejemplo, en el tema de la igualdad racial), lo que ocultan ilustra con decidida claridad no lo que se pretende denunciar, sino la realidad misma del denunciante -aspecto habitual en el film de propaganda, pasadas las urgencias históricas para las cuales fue concebido-. Dos, que las justificaciones ideológicas de algunos extremos injustificables por la propia lógica del discurso adquieren tonos no ya disparatados, sino sencillamente grotescos. Fijemos algunos breves ejemplos: en **Know your enemy: Germany**, película producida tras la rendición alemana y verdadero canto a la revancha histórica de los aliados (16), se habla y se muestra por dos veces los resultados de la “*atrocidad nazi*”, concertada en imágenes documentales de fusilamientos masivos de que fueron víctimas tanto soldados americanos como población civil en Holanda, en Bélgica y hasta en Italia.

Pero en vano interrogará el espectador al film sobre el holocausto judío: sencillamente, el aspecto más terrible de la brutalidad nazi está ausente del documental. Tal vez porque no se consideró en aquel momento que el tema podía involucrar con la misma fuerza al público -civil o militar, tanto da- americano, tal vez porque el período de la guerra fue, en general, bastante agitado en la retaguardia en lo que a los aspectos raciales se refiere, tal como recuerda profusamente Otto Friedrich: linchamientos de chicanos, primeros disturbios en *ghettos* negros y, en

general, un recrudecimiento del antisemitismo que no hay que buscar sólo en la vida social -hasta Harvard redujo al 5% el número de judíos que aceptaba cada año-, sino sobre todo, un poco más tarde, en las deliberaciones de la *Comisión de Actividades Anti-Norteamericanas* de 1947, donde la palabra “judío” para referirse a los testigos inamistosos fue a menudo casi una definición de “comunista” (17).

Otro de los ejemplos paradigmáticos de encaje de bolillos para justificar algo tan complejo como la sumisión de masas a un líder carismático (Hitler) o divinizado (Hiro Hito), lo proporciona el diferente tono que emplea para hablar de los americanos de origen alemán y los americanos de origen japonés, los llamados *nisei*. En el documental sobre Japón -que, por otra parte, define al soldado japonés como de 1,67 m. de estatura y de apariencia “cómica para un occidental” (es decir, que justifica el mote de “*mono amarillo*” con que el cine de Hollywood le ha definido), y que “*parecen todos salidos del mismo molde*”, se recuerda el heroísmo del batallón *nisei* que, bajo bandera americana, combatió a los nazis en Europa; pero más tarde se equipara de manera sutil a los miembros de esta minoría racial con cualquier otro súbdito del emperador, con lo cual se obtiene, por analogía, la uniformidad absoluta de todos los *japs* y, de paso, se justifican las medidas preventivas que adoptó en su momento el gobierno americano: la internación masiva y forzosa de los *nisei* en campos de concentración y la confiscación de bienes. Esta actitud no se dio de la misma manera con los otros enemigos, sobre todo con los alemanes.



Ben Hecht, uno de los más grandes guionistas con los que ha contado Hollywood, también colaboró en el esfuerzo bélico, no sólo como guionista de **The Negro Soldier**, sino como luchador activo contra el antisemitismo hitleriano.



**Know your enemy: Germany** parte de esta realidad cuando afirma que los alemanes “*son iguales a nosotros*”, para luego, argumento tras argumento, terminar estableciendo una neta diferencia: la legitimación de los valores americanos nace de la constitución democrática, mientras lo nazi como resumen de lo alemán no puede ser aceptado, porque su legitimación nace sólo de un libro doctrinario como “*Mein Kampf*”. Pero a la hora de argumentar el por qué hay minorías alemanas en EE. UU. que merecen respeto -al fin y al cabo, son blancos-, el film recurre a la Historia y lo explica por la expeditiva vía de decir que los germano-americanos son hijos de los “*amantes de la libertad*” que huyeron de Alemania cuando Bismarck emprendió su política de unificación nacional desde la cúpula del poder prusiano. Es decir, que el exilio alemán que en el siglo XIX se produjo hacia EE. UU. no fue un fenómeno de tipo social -el hambre y la pobreza-, sino ideológico -la búsqueda de la ansiada tierra de la libertad-.

También el tema racial es el objeto central de **The Negro Soldier in the II World War** (1944). El film, del cual Capra no parece haberse ocupado mucho (su realizador fue Stuart Heisler), pero que recoge en sus memorias (“*recibió una acogida extremadamente favorable tanto de la prensa negra como de la blanca*”, afirma), se articula a partir de una reunión de la comunidad negra en una iglesia. Quien lleva la voz cantante -in y off- es el reverendo, que recuerda a los grandes hombres negros que contribuyeron a forjar la nación, habla de los primeros batallones negros en expediciones exteriores (concretamente, en la guerra hispano-estadounidense) y muestra otras ocasiones en que negros como Jesse Owens o Joe Louis derrotaron a alemanes en justas deportivas. El film, en general, tiene un interés sensiblemente inferior al resto de la serie capriana. Pero, con todo, lo más significativo de él es lo que se cortó en el montaje definitivo: un plano en el cual una enfermera blanca masajeaba la espalda de un soldado negro, diversos planos en los cuales soldados blancos eran mandados por oficiales negros; también se descartó cualquier referencia al tema de la esclavitud y de la discriminación (18). Que el público americano medio, a pesar de la nueva situación que suponía la inserción masiva de soldados negros en el ejército (más de 800.000 durante la guerra), no tenía ningún interés por los problemas negros lo demuestra a las claras el fracaso del film: exhibido al mismo tiempo que **Memphis Belle**, de Wyler, se vio sólo en 1.819 cines, durante breve tiempo, mientras que la cinta sobre la aviación se estrenaba en 12.000 salas de toda la Unión.

¿Cómo funcionaron los filmes de propaganda bélica producidos por instancias militares o por algunas de las productoras de Hollywood respecto al espectador? Sobre esto no hay datos precisos; pero, en todo caso, Leif Furhammar y Folke Isaksson dan cuenta de las observaciones de un sicólogo social, C. I. Hovland, quien al frente de un grupo de investigadores llegó a la conclusión de que el público entendía relativamente bien las causas de la guerra que se sostenían en estos filmes, pero que el resto de la información se memorizaba durante un período muy breve de tiempo (19). Dicho en otras palabras, estos filmes cumplían con la premisa fundamental que se marcaron sus responsables, que a nuestro juicio no es otra que la de reforzar la moral de la población recurriendo a lo ya conocido, sobre todo al amplio arsenal de tópicos, incluidos los racistas, comúnmente presentes en la cultura de masas americana. Y echando mano, también, de los mismos esquemas de funcionamiento de la propaganda del enemigo: porque si hay una característica común a toda la producción de los contendientes, ésta no es otra que la rara semejanza, salvando el discurso ideológico que se defiende, entre las películas americanas (y aliadas en general: también John Grierson o Humphrey Jennings, los grandes documentalistas británicos que trabajaron para la causa aliada, incluyeron en sus filmes idénticos contenidos, aunque formalmente se parezcan poco a la producción americana) y las promovidas por, por ejemplo, la Alemania nazi.

De hecho, allí donde los alemanes explotaban las debilidades de las democracias occidentales y las confrontaban con los valores raciales defendidos por sus ideólogos, los documentales americanos proponían la superioridad de la democracia como valor colectivo; allí donde los alemanes explotaban las contradicciones inherentes a todo sistema político participativo, se les respondía con una lectura de la Historia en los términos que ya hemos apuntado; pero en todos los casos, alemanes, americanos, soviéticos e ingleses explotaron el concepto del ciudadano como perteneciente a una comunidad nacional por encima de otras consideraciones -de clase, de grupo-; y todos utilizaron fuertes elementos simbólicos que resumían ideas infinitamente más complejas, a pesar de las declaraciones de intenciones sobre la objetividad que decían perseguir americanos y británicos.



La “objetividad” de la guerra, captada magistralmente por la cámara de Robert Capa.



## NOTAS

- (1) La política de EE.UU. respecto a Latinoamérica fue tal vez menos vacilante en esta época de lo que fue respecto a Europa. En 1938, en la conferencia de Lima, se apostó a cerrar filas junto a sus tradicionales aliados para evitar que, de la mano de los regímenes populistas que triunfaban entonces en el continente -sobre todo en Chile, Perú, Brasil y, más tarde, Argentina-, se introdujese el fascismo en su propio *patio interior*. Es bueno recordar que inmediatamente después de Pearl Harbour todas las repúblicas centroamericanas, Colombia, Venezuela y Bolivia, declararon la guerra al Eje, y que desde junio de 1942 tan sólo Chile y Argentina permanecieron neutrales. La CIAA nació pues como la respuesta estadounidense a la posible infiltración propagandística del Eje en América, y su importancia queda de manifiesto si se piensa que mantuvo su independencia incluso con todas las ramas propagandísticas de la OWI. Al aliento de esta oficina, Hollywood habría de producir ilustrativos ejemplos de un proyecto de Orson Welles a rodar en Brasil y México para la *RKO, It's all True* (1941-42), hasta **Saludos amigos**, producción *Disney* de dibujos animados de 1943, por poner sólo dos ejemplos. En el terreno de la producción militar, se produjo una serie con exclusivo destino latinoamericano, **United We Stand**, doblada al portugués y al castellano, que era exhibida en más de 6.000 salas en todo el continente.
- (2) Clayton R. Koppes y Gregory D. Black: *La guerra di Hollywood. Política, interessi e pubblicità nei film della Seconda Guerra Mondiale*. Ed. Il Mandarino, Milán, 1988, p. 78. (Ed. original americana: *"Hollywood Goes to War"*, The Free Press/Macmillan, 1987).
- (3) El lector interesado en una ulterior comprobación sobre la forma en que los estudios aplicaron dichas recomendaciones, puede consultar la amplia circular interna que la *20th Century Fox* emitió en marzo de 1943 para uso de *"todos los productores, directores, escritores y jefes de división"*, y reproducida por Giuliana Muscio, *"Hollywood/Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda"*, CLEUP, Universidad de Padua, 1977.
- (4) Koppes y Black, op. cit., p. 143.
- (5) Véase nuestro *"La censura en Hollywood"*, octava entrega de la serie *"Hollywood en silencio"*, publicada en *Dirigido por...* n. 113, p. 38 y ss.
- (6) De hecho, el film no era en absoluto un aparato propagandístico. Como era norma en la casa, **Confessions of a Nazi Spy** partía de una vivencia periodística, el juicio en Nueva York a una red de espías nazi descubierta por el FBI. A la postre, los Warner se podían defender argumentando sencillamente que estaban haciendo uno más de sus filmes criminales tomados de los periódicos...
- (7) Sobre las deliberaciones de la comisión Clark-Nye, que también tuvo competencias en el terreno radiofónico y que investigaba aspectos diferentes a la llamada *"de actividades anti-norteamericanas"*, la comisión Dies (1940), véase, además de Koppes y Black, el imprescindible libro de Giuliana Muscio *"La Casa Bianca e le sette majors. Cinema e mass media negli anni del New Deal"*. Ed. Il Poligrafo, Padua, 1990, p. 130 y ss. Hay que recordar, por otra parte, que los expedientes por prácticas monopólicas, que desde finales del cine mudo sacudían periódicamente a Hollywood, habrían de culminar en 1948 con la célebre sentencia que obligaba a *Paramount* a vender su red de salas, origen jurídico del final del llamado "Sistema de los Estudios".
- (8) Koppes y Black, op. cit., p. 25.
- (9) Datos extraídos del informe *"La cooperación de la industria cinematográfica con el gobierno para el esfuerzo bélico"*, hecho por Joseph H. Hazen el 17 de setiembre de 1943 y reproducida en Muscio, *"Washington/Hollywood"*, p. 87.
- (10) Resulta curioso comprobar las razones por las cuales algunos filmes realizados de manera normal durante la guerra -es decir, películas que sólo aspiraban a convertirse en productivas herramientas recaudadoras, objetivo central de cualquier industria cinematográfica- despertaron las iras de los analistas de la OWI, y que Koppes y Black se detienen a analizar en algunos casos. Por ejemplo, la larga, lujosa y muy interesante película de King Vidor para **MGM An American Romance** (1944), la historia de un emigrante europeo que se abre paso, con su esfuerzo personal, en los EE. UU. haciendo real el *slogan* de que *"América es la patria de todos los sueños realizados"*, chocó con la OWI porque ésta la consideró excesivamente volcada a la defensa de ideales individualistas y poco atenta a valores como solidaridad y trabajo colectivo -razón por la cual se estrenó, pese a ser una costosa película "A", y por tanto con imperiosa necesidad de amortizar lo invertido, casi dos años y medio después del comienzo de su rodaje-. **Náufragos** (1943), de Alfred Hitchcock, también despertó suspicacias por el tratamiento que daba al personaje del capitán alemán del submarino (Walter Slezak), que a pesar de su final, algunos juzgaban mucho más íntegro y decidido que los náufragos, que simbolizaban, en teoría, el esfuerzo aliado frente a la adversidad. Finalmente -ejemplos hay muchos más-, también el gran Preston Sturges se las vio con la OWI, paradójicamente no por películas que hoy podrían parecer directamente contrarias al general aire militarista de la época, como **Hail, the Conquering Hero** o la estupenda **The Miracle of Morgan Creek**, sino por **Un marido rico**, juzgada por una de las principales gestoras de la OWI, Dorothy Jones, como *"un excelente ejemplo de lo que no debe hacerse en un film de evasión"*. Mrs. Jones consideraba de tono altamente frívolo que, por ejemplo, en plena época de racionamientos, un grupo de cazadores pudiese disponer para su propio usufructo de un entero vagón de tren -que además, recuérdese, se dan gozosamente a destruirlo a tiro limpio-, o que sus protagonistas se dedicasen ociosamente al juego del *flirt* en los sofisticados ambientes de Palm Beach...
- (11) Cito aquí de la traducción francesa: *"Hollywood Story"*, Ed. Ramsay, col. Poche-Cinéma, París, 1985, p. 361, del original americano *"The Name Above the Title"*, Macmillan, Nueva York, 1971.
- (12) Hay que hacer notar que el propio Lorentz también trabajó para el ejército durante la guerra, primero como realizador de películas cartográficas para la aviación y posteriormente en la sección de documentales del Departamento de Guerra.
- (13) También estuvieron movilizados realizadores como George Stevens u otros adscritos a la unidad de Capra (Anthony Veiler, Gottfried Reinhardt, Anatole Litvak o Stuart Heisler); guionistas como Robert Riskin, quien trabajó para la OWI de Ultramar, Alan Rivkin y Leonard Spiegelglass (adjuntos de Capra), por no citar el ejemplo más conocido de un antiguo escritor de Hollywood convertido en alto cargo de la administración rooseveltiana, Robert Sherwood, que fue director adjunto de la OWI; productores como John Houseman (en el *Foreign Information Service*), y un largo etcétera.
- (14) Un excelente análisis de los mecanismos de significación del film de Riefenstahl se encuentra en Román Gubern: *"La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas"*. Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 83 y ss.
- (15) Producida en 1942 y Oscar compartido al mejor documental de ese mismo año, **Prelude to War** fue objeto de un curioso incidente que prueba a las claras la fragilidad de las cifras de la cooperación Hollywood-ejército que antes apuntábamos. De hecho, las fuerzas armadas intentaron que el film se exhibiese en todas las salas de EE. UU.; pero la industria se negó cortés pero firmemente, alegando que los hechos que contaba el film eran ya antiguos para el público cuando, en realidad,



quería decir que veía con malos ojos una cesión de sus salas a las fuerzas armadas, que podrían tener la tentación de hacer exhibir en ellas todos sus filmes en lugar de la normal producción comercial de Hollywood. El contencioso retrasó durante seis meses el estreno de la película y provocó las iras del ejército, que lograría a la postre forzar el consentimiento de la industria. No obstante, y aunque Capra afirme en sus memorias que el film fue visto por millones de personas, y que les afectó mucho, lo cierto es que su éxito fue discreto y que buena razón tenían los industriales de Hollywood cuando consideraban que la materia del film, en un sentido comercial, había periclitado. Y un apunte más sobre el tema: invitado a ver **Prelude to War** en la Casa Blanca y junto con el presidente, éste se conmovió y preguntó al cineasta si el film se iba a estrenar en las salas comerciales, a lo cual Capra respondió informando a Roosevelt del estado del contencioso. El presidente se lamentó de tal extremo, porque estimaba que *"todos deberían ver este film"*; pero el fiel Capra, hombre de Hollywood al fin y al cabo, objetó a Roosevelt en los mismo términos que los industriales lo hicieron al ejército: ante todo, el negocio es el negocio, y ya habrían otras instancias donde poder proyectar la película. Véase Frank Capra, op. cit., p. 373.

(16) Todo el film se ordena alrededor de la idea de que el expansionismo alemán se produjo por la debilidad de Occidente que, ansioso de paz, dejó intactas las bases del poder real de una coalición de fuerzas -industriales, militares y funcionarios- intrínsecamente autoritaria. Esta tesis, por otra parte compatible en términos históricos, aunque con varias matizaciones, sirve a la vez como punto de partida y como llegada: al final, el film compara el tranquilo regreso de las tropas alemanas del frente, en 1918, con la entrada triunfal de los americanos (no de los aliados, cuya presencia queda limitada a una fraternal cabalgata fantasma de banderas en sobreimpresión en el plano final del film); la intacta industria de guerra de 1918 con la destruida infraestructura de 1945 -de cuya destrucción se felicita-; los dirigentes militares de 1918, que regresarían al mando poco después de la derrota, con los dirigentes fusilados ejemplarmente por crímenes de guerra, todo ello pertinentemente visto en fragmentos documentales. Y al final, la amenazadora voz de Huston proclama que los americanos se quedarán en Alemania *"diez años o toda la vida"*, es decir, hasta que los alemanes aprendan a ser demócratas: extraordinaria premonición. Resulta cuanto menos chocante que el fino crítico que siempre fue André Bazin considerase que la serie de Capra está realizada en un *"tono nuevo en el arte de la propaganda, un tono mesurado, convincente, sin violencia (sic), didáctico y envolvente al mismo tiempo"*. Aunque a la postre también apuntaba que los films no se situaban en la dirección de la objetividad de las ciencias históricas, sino en el de un poder de ilusión suplementario, propio del mecanismo signifiante del cinematógrafo. El comentario de Bazin sobre Capra se encuentra en *"Qu'est-ce que le cinéma?"* Ed. du Cerf, París, 1958, p. 22 y ss.

(17) Otto Friedrich: *"La ciudad de las redes"*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991. Friedrich se hace eco, además de la ardiente campaña llevada a cabo por Ben Hecht contra el antisemitismo, pagando de su bolsillo páginas enteras en los periódicos para denunciar el holocausto, al tiempo que involucraba personalmente a los *tycoons* de Hollywood a financiar incluso grupos terroristas sionistas que actuaban después de la guerra en Palestina. El autor apunta la poca disponibilidad de los magnates de la industria, la práctica totalidad de ellos judíos, a apoyar la denuncia de las atrocidades cometidas contra los suyos.

(18) Michel Cieutat: Frank Capra. Ed. Rivages, París, 1988, p. 189. No obstante, el mejor análisis del film, de su gestación histórica y de las vicisitudes que tuvo que pasar en su fracasada carrera comercial se encuentran en: Thomas Cripps y David Culbert: *"The Negro Soldier: propaganda en blanco y negro"*, incluido en la antología compilada por Peter C. Collins: *"Hollywood: el cine como fuente histórica"*. Ed. Fraterna, Buenos Aires, 1987, p. 157 y ss. (Ed. original americana: *"Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context"*, Universidad de Kentucky, 1983).

(19) Leif Furhammar y Folke Isaksson: *"Politics and Film"*. Studio Vista, Londres, 1971. (Ed. original sueca: *"Politik och film, Bokförlager PAN/Nordstedts"*, Estocolmo, 1968).



La risa puede ser peligrosa..., fundamentalmente para el poder. Bien lo pudo comprobar el gran director de comedias Preston Sturges, que vio cómo su película **Un marido rico** (1941, a la derecha) era furibundamente atacada como "excelente ejemplo de lo que no debe hacerse en un film de evasión". Por contra, películas más comprometidas contra el militarismo imperante en la época, como **Hail, the Conquering Hero** (1944,



arriba izquierda) o **El milagro de Morgan Creek** (1943, arriba derecha) pasaban más desapercibidas para los finos olfatos de todos los jueces y censores de la obra de los demás que en aquel momento pululaban abundantemente en Estados Unidos, y que luego se concretarían en organismos tan siniestramente significativos como el Comité de Actividades Antiamericanas de McCarthy.





**De Weimar a  
Lili Marleen**

**Román GUBERN**



El tránsito del cine alemán desde la República al Tercer Reich puede analizarse luminosamente a través de un género tan sensible como el cine de guerra, espacio dramático propicio a alegatos, reivindicaciones, acusaciones y panfletos belicistas o antibelicistas de todo pelaje y color. En el tramo final de la República menudearon significativamente las películas que evocaron aquel trauma nacional -trauma genético de la República de Weimar- no disuelto ni olvidado. Sintomática de esa fase de descomposición política, y de todas sus ambigüedades ideológicas, fue **La última Compañía (Der letzte Kompagnie, 1930)**, de Kurt Rernhardt, que en el marco de las guerras napoleónicas mostraba el final trágico de un grupo de alemanes (un capitán y doce hombres), destinados a cubrir la retirada del ejército prusiano y retardar con su resistencia el avance imparable de las tropas francesas. Cambiando los uniformes y el contexto, podría haberse convertido en una estampa desgarradora de la Primera Guerra Mundial. Así lo vio más de un crítico, pero mientras unos apreciaron la película en clave antimilitarista, como plasmación de los desastres de la guerra, otros no dejaron de señalar cómo, si bien los soldados alemanes mueren, los franceses, tras conquistar la posición, rinden tributo a sus enemigos muertos. Es decir, que **Der letzte Kompagnie** era un tributo apenas disimulado al heroísmo ejemplar del ejército alemán, con una retórica que difícilmente podía considerarse antimilitarista.

Esta voluntad reivindicativa de una institución y de sus hombres, por encima de las contingencias políticas, conducía fácilmente a exaltaciones de coloración patriótica y racial. La voluntad reivindicativa encontró un terreno abonado en las réplicas a las películas más famosas o impactantes producidas por el (ex)enemigo. Así, el cineasta francés Léon Poirier (sobrino de la pintora Berthe Morisot) se había deslizado desde las tentaciones esteticistas al cine documental para ilustrar en **Verdun, visions d'histoire (1928)** la batalla más larga y sangrienta de la última conflagración europea, utilizando abundantes fondos documentales. En el tránsito del mudo al sonoro, Poirier se lamentó de que a aquella cinta le faltó el ruido de la guerra y, utilizando el pretexto de un antiguo soldado que explica *in situ* los encarnizados combates a unos niños, realizó en 1931 la versión sonora **Verdun, souvenirs d'histoire**. El cine alemán se vio emplazado a elaborar su réplica. Heinz Paul, que ya había elaborado una biografía celebrativa de Bismarck en 1925 y que al año siguiente produciría otra hagiografía de Federico II, era un hombre de características adecuadas para polemizar con Léon Poirier. Lo hizo en **Douaumont (1931)**, que intentó reconstruir cronológicamente, desde el punto de vista alemán, las grandes etapas del prolongado enfrentamiento de Verdun. **Douaumont** se exhibió en Francia y disgustó, naturalmente, al público francés. Porque las derrotas pueden presentarse de modo que no humillen al derrotado, sino que lo enaltezcan, convirtiéndolo en vencedor moral después de muerto.

Este preámbulo acerca de la temperatura del cine bélico alemán prenazi resulta imprescindible para entender y medir en su cabal dimensión la importancia de **Cuatro de infantería (Westfront 1918, 1930)**, de G. W. Pabst. **Cuatro de infantería** se rodó en la primavera de 1930, por los mismos días en que en Hollywood se producía **Sin novedad en el frente**, de Lewis Milestone. Este sincronismo en la producción y exhibición de ambas cintas ha generado numerosos comentarios comparativos sobre ambas cintas. A alimentar el debate contribuiría el hecho de que en Alemania se prohibió **Sin novedad en el frente**, mientras se autorizó **Cuatro de infantería**, película que muchos comentaristas consideran todavía hoy más cruda y dura que la cinta americana. Por eso es menester decir dos palabras acerca de la película de Milestone.

**Sin novedad en el frente (All Quiet in the Western Front)** fue el primer proyecto de Carl Leammle, jr., cuando su padre le confió la dirección de la producción de los estudios *Universal*. Decidió cambiar la línea del estudio abordando proyectos ambiciosos y el primero fue la adaptación del popular *best-seller* pacifista de Erich Maria Remarque. Por otra parte, el director elegido, Lewis Milestone, había recibido ya un Oscar por **Hermanos de armas (Two Arabian Knights)** y en esta ocasión extremaría su prurito de realismo y autenticidad. Su película, al igual que la novela, denuncia el sufrimiento de la guerra, fruto del militarismo prusiano, cuyo espíritu se inculcaba desde las aulas de los colegios. De un modo didáctico, Milestone muestra el contraste entre la pesadilla del frente (con largos *travellings* que Kubrick evocará en su **Paths of Glory**) y la beata ignorancia del sufrimiento de los soldados en la retaguardia civil. Especialmente importante resultó la imagen final, que plasmó la contradicción trágica entre la guerra y la libertad de la naturaleza, expresada con el vuelo de la mariposa liberada de la mano del soldado que acaba de recibir un disparo mortal. André Malraux también utilizaría alegorías poéticas de este tipo, sirviéndose de bandadas de pájaros, en su película bélica **Sierra de Teruel/Espoir (1939)**.



## Los Fantasmas de la guerra

G. W. Pabst, que no había combatido en la Primera Guerra Mundial, ofrecería en cambio, con **Cuatro de infantería**, uno de los frescos más originales de aquella contienda. Se inspiró en la novela pacifista “*Vier von der Infanterie*”, de Ernst Johannsen, y articuló su obra con las experiencias bélicas de cuatro combatientes: el soldado Karl, un teniente, un estudiante y un bávaro. Su destino será fatal: el oficial sufre un ataque de locura y los otros tres mueren. Para conseguir un efecto de autenticidad documental, rehusó en cambio la dramatización artificial de toda estructura novelesca, reemplazada por una acumulación de situaciones diversas. Este verismo se reforzó con diálogos en diversas lenguas y con su elaborada utilización de los ruidos de la guerra. Por otra parte, el descoyuntamiento de las escenas de **Cuatro de infantería**, no vertebradas por un hilo narrativo, expresaba el universo absurdo y desarticulado en el que viven (sufren) sus protagonistas.

Estéticamente, **Cuatro de infantería** resultó un film claustrofóbico -aunque presentara escenas de espacios exteriores- e impregnado de la herencia opresiva del expresionismo, con sus estilizaciones y sus claroscuros. Esta opción puede parecer paradójica en la película de Pabst tenida habitualmente por más realista, pero que retrata en realidad la pesadilla y los fantasmas de la guerra más que erigirse en su reportaje. En este sentido, **Cuatro de infantería** constituía un puente entre las pesadillas fantasmáticas del expresionismo y el realismo de denuncia social.

**Cuatro de infantería** fue autorizada por la censura germana, a pesar de que el funcionario censor (nazi o protonazi) escribió en el informe: “*El film deja una impresión deprimente en el espectador. La guerra no es más que una desgracia provocada por nuestra culpa, se nos dice. Pero no se dice que la guerra se ha hecho y debía hacerse para defender la patria contra sus enemigos*”. El ascenso de los nazis al poder supuso, como ya se dijo, la prohibición de la cinta en Alemania.

En Francia tuvo la película de Pabst una carrera singular. Aunque tuvo desde antes de su estreno el apoyo de las asociaciones de ex-combatientes, la Comisión de Censura prohibió la exhibición de su versión original subtitulada. Por ello el distribuidor procedió a doblarla al francés y a alterar sus diálogos, atenuando así la dureza de la cinta, experiencia decisiva, pues inauguró con ella la práctica de doblar los films extranjeros en el país. En las portadas de **Cuatro de infantería**, el distribuidor francés se excusaba ante el público por hacer hablar francés a los soldados alemanes. Pero **Cuatro de infantería** sería prohibida posteriormente en Francia tres veces: en septiembre de 1939, cuando el gobierno Daladier eliminó de las pantallas todas las películas “*desmoralizadoras*” en función de la nueva situación bélica; y entre 1940 y 1944 fue prohibida por los ocupantes alemanes y por el gobierno de Vichy, prohibición que no se levantó hasta los años cincuenta.

En cuanto a la acogida pública de la cinta, también resultó polémica. Los comunistas franceses (con Léon Moussinac a la cabeza) criticaron **Cuatro de infantería**, acusándola de que no explicitaba las razones económicas y políticas de la guerra. A otro sector del público menos ideologizado le irritó porque sus protagonistas-víctimas eran sus enemigos, los alemanes, y rehusaban compadecerse de ellos.

## Convergencias y Recurrencias

**Cuatro de infantería** resultó, por otra parte, una película ejemplar en la medida en que sintetizaba todas las situaciones canónicas o *leit-motiv*s del cine antibélico. Tal vez habría que remontarse a **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor, para hallar la primera formulación de tales situaciones canónicas, como la discrepancia o contraste entre vida civil y vida en el frente, o el encuentro agónico de dos combatientes enemigos en tesitura de humana reconciliación. En efecto, **Cuatro de infantería**, como **Sin novedad en el frente** y **El gran desfile**, plantea crudamente el agudo contraste entre frente y retaguardia civil: tanto Pabst como Vidor recurren al tema de la esposa o de la novia infiel en la retaguardia, por su obvia eficacia emocional.



G. W. Pabst se ganó -merecidamente- la enemistad de los jefes nazis gracias a **Cuatro de infantería** (*Westfront 1918*, 1930), debido a que no se había fijado en que “la guerra se ha hecho y debía hacerse para defender la patria contra sus enemigos”, en las sabias palabras de un censor protonazi.



**Cuatro de infantería** concluye en un hospital de sangre, en una escena en que un soldado francés moribundo da su mano y ofrece su reconciliación a un soldado alemán vecino que, aunque él no lo sepa, acaba de morir. Esta reconciliación producida en la cima de la tragedia se producía también en **El gran desfile**, cuando John Gilbert se encuentra en el cráter de una bomba con un soldado alemán moribundo, a quien, dominando su primer impulso homicida, le da un cigarrillo. También en **Sin novedad en el frente**, el soldado alemán Baumer, después de haber matado a un soldado francés, asustado por su acción, intenta reanimarlo y le pide perdón. En **Frente de Madrid** (1939), Edgar Neville mostraba el encuentro y mutuo auxilio de un soldado republicano y otro franquista, en el hoyo de un obús, escena de reconciliación que cortó la censura.

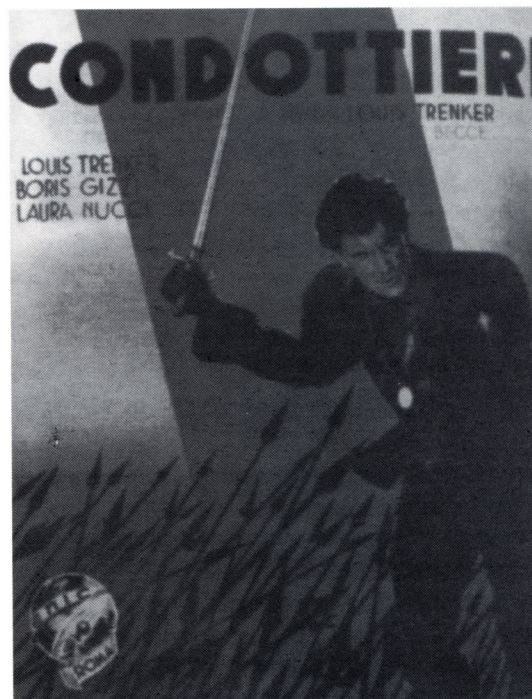
En honor a la verdad debe decirse que fue Jean Renoir el primero que propuso una nueva lectura del encuentro conciliatorio de dos militares enemigos, pues en **La gran ilusión** (*La Grande Illusion*, 1937), en sintonía con el clima del Frente Popular con el que ha colaborado activamente, explicita que las barreras de clase son más decisivas que las fronteras territoriales y por eso muestra la complicidad de los oficiales enemigos de origen aristocrático: el francés De Boldieu (Pierre Fresnay) y el alemán Von Rautenstein (Erich von Stroheim). La tipología social de Renoir (quien no se olvida del intelectual judío que lee a Píndaro) resulta mucho más matizada que en los films de guerra anteriores.

De todas formas, el idilio entre el soldado francés (Jean Gabin) y la campesina alemana (Dita Parlo) de **La gran ilusión** estuvo también prefigurado en **Cuatro de infantería**, con el breve amorío del soldado Karl y de una francesa. Renoir se limitó a invertir las nacionalidades en su cinta en una propuesta que demuestra didácticamente que Eros vuela por encima de Thanatos. O, que si no lo hace siempre, debería hacerlo.

## El Alba del Cine Hitleriano

Al día siguiente del nombramiento de Hitler como canciller del Reich, se estrenó en Berlín **Morgenrot** (1933), con toda solemnidad, asistiendo al evento el Führer, el gobierno y altas jerarquías del partido nazi. Aunque en la película no aparecían emblemas ni símbolos nazis, el film de Gustav Ucicky fue bautizado inmediatamente como “*el primer film del partido*”. Narra con acento heroico, en efecto, unos episodios de la lucha submarina durante la Primera Guerra Mundial. En realidad, el tema obsesivo de **Morgenrot** es la exaltación de la muerte heroica. En efecto, cuando para los diez ocupantes del submarino sólo hay equipos de salvamento para ocho, dos de ellos se suicidan para ayudar a sus camaradas. El capitán, más tarde, dirá: “*Tal vez los alemanes no sabemos mucho de la vida, pero somos grandes a la hora de la muerte*”. Y uno de los combatientes le dice a su madre: “*Tal vez la muerte es el único acontecimiento importante de la vida*”. Este triunfo explícito de Thanatos sobre Eros parecía reactualizar el viejo mito pagano del Walhalla, prometiendo un paraíso de felicidad a los guerreros alemanes caídos en el campo del honor. Este *primer film del partido* fue elegido por Falange Española para ser exhibido en la segunda sesión de su cine club, en abril de 1935. Su ideario coincidía con el de José Antonio Primo de Rivera, quien dejó escrito que la muerte es un acto de servicio.

Como en **Morgenrot** la lucha submarina tenía como antagonista a la flota inglesa, la prensa británica lanzó una campaña contra la película de Ucicky y llegó a provocar un debate en el parlamento, con la intención de que se aprobase una protesta diplomática. Pero, para no empeorar las delicadas relaciones con Berlín, el ministro de Exteriores, sir John Simon, se vio en la paradójica situación de tener que defender ante los parlamentarios a una película nazi. **Morgenrot** abrió la ruta a la catarata del cine belicista del Tercer Reich.



Al contrario que el cine “pacifista” realizado por directores como Pabst o Renoir, el beligerante cine del Eje (fundamentalmente el de los chicos de Goebbels) propugnaba impúdicamente la superioridad de lo tanático sobre lo erótico. También la de la fuerza sobre la inteligencia...



Si **Morgenrot** fue el primer film del partido, ya con antelación Hitler tenía sus films favoritos. Le había entusiasmado **Los Nibelungos** (1923-1924) y este entusiasmo provocó que el Dr. Goebbels ofreciese a Fritz Lang la dirección del aparato del cine alemán, con las consecuencias que ya todos sabemos. El cine nazi instalado en el poder jamás llegaría a crear una epopeya de inspiración aria de la talla de **Los Nibelungos**. Pero también a Hitler, más secretamente, le había encantado **El ángel azul** (*Der blaue Engel*, 1930), tal vez porque en la derrota sexual de Emil Jannings ante la prepotente Marlene Dietrich había visto una sumisión de los intelectuales, a los que despreciaba, a la ley del instinto. Y, además, la película estaba protagonizada por una hermosa hembra aria: Marlene Dietrich.



Marlene Dietrich "encantó" a Hitler en **El ángel azul** (Josef von Sternberg, 1930), "tal vez porque en la derrota sexual de Emil Jannings había visto una sumisión de los intelectuales, a los que despreciaba, a la ley del instinto".

## La traición de Lili Marleen

La biografía política de Marlene Dietrich está marcada por su singular relación de amor-odio hacia Alemania, su país natal, que reprodujo algunas facetas sadomasoquistas de su imagen pública en la pantalla. Marlene fue hija de un oficial de la policía prusiana y al enviudar su madre se casó con un oficial de caballería del Regimiento de Granaderos muerto en 1918 en el frente ruso, de modo que sus figuras paternas la cercaron con un clima rigorista. Tal vez el contrapunto al militarismo imperial lo constituyó su francofilia desde la infancia, cuando ya dominaba el francés, además de la institutriz inglesa que le enseñó su lengua, incubando los gérmenes de su futura traición nacional.

Su partida a Hollywood tras el rodaje de **El ángel azul** fue, como es notorio, el inicio de su traición. La *Paramount* quiso lavar la imagen excesivamente canallesca de Marlene en **El ángel azul** con el viraje romántico de **Marruecos** (1930), en donde rompía con la mala vida pasada, y demoró el estreno de aquella turbia cinta berlinesa hasta después de presentar su primera producción americana. No obstante, es reseñable que en tres de sus primeras películas para *Paramount* representó a una prostituta, incluyendo a una ama de casa burguesa que desciende al cabaret (**La Venus rubia**). Pero en 1934 entró en vigor la censura del Código Hays y Sternberg la elevó cautamente a ninfómana emperatriz de Rusia en **Capricho imperial**, film despreciado por la crítica de la época, pero que fecundó en la sensibilidad homosexual de Eisenstein (junto con **El hombre de las figuras de cera**, de Paul Leni) su atormentada visión de **Iván el Terrible**.

Entre tanto, las autoridades alemanas se habían interesado por el rutilante ascenso de la estrella berlinesa en Hollywood, sin duda por órdenes del propio Führer. Cuando la actriz tuvo que acudir a la embajada alemana en París para prorrogar su pasaporte, el embajador, barón Welczek, le pidió que se incorporase al cine alemán, en las condiciones que ella quisiera. Marlene alegó como obstáculo su contrato con la *Paramount*, pero dijo que aceptaría si Sternberg la dirigiera en Berlín, sabiendo que los nazis no aceptarían jamás a un director judío. La represalia nazi no tardó en llegar y **La Venus rubia**, que se había estrenado en Alemania en noviembre de 1932, fue prohibida en julio de 1933, alegando razones morales. Luego, durante el rodaje en Londres de **La condesa Alexandra** (**Knight Without Armour**, 1937), cancelada ya su colaboración con el realizador hebreo, emisarios diplomáticos le repitieron la oferta, prometiendo convertirla en la primera estrella del cine germano, rango que ostentaba



entonces anómalamente una actriz sueca, Zarah Leander. Pero la actriz, que ya había solicitado su nacionalización norteamericana, esquivó la oferta. Cuando recibió la nueva nacionalidad en junio de 1939, en vísperas de la guerra, la prensa nazi lo atribuyó a la presión judía de la industria de Hollywood.

Por si hiciera falta, la guerra aclaró todo posible equívoco político. A diferencia de Greta Garbo, acobardada hasta la parálisis por las hostilidades, Marlene fue una activista que se incorporó inmediatamente al Comité antinazi formado en Hollywood y organizado sobre todo por los centroeuropeos Ernst Lubitsch y Billy Wilder. Cuando llegó a Hollywood la primera oleada de cineastas franceses refugiados, la francófona Marlene los acogió con tanto cariño que convirtió al actor Jean Gabin en su amante, amante tan celoso que para vigilarla se enroló como tramoyista en los espectáculos que la estrella ofrecía, junto a Orson Welles, a los soldados. Bajo los auspicios de la Oficina de Información de la Guerra emitió programas radiofónicos en alemán y francés dirigidos a los países sometidos al Eje. Y en 1942, según narra en sus memorias, su celo nocturno en la venta de bonos de guerra hizo que Roosevelt la llamase a la Casa Blanca y le advirtiera seriamente para que su actividad patriótica no se confundiera con la prostitución.

En 1943, tras el rodaje de **El príncipe mendigo (Kismet)**, se enroló en las fuerzas armadas con el grado de capitán y fue enviada a actuar en las instalaciones militares y los frentes de Inglaterra, Francia, norte de Africa, Italia, Checoslovaquia y la Unión Soviética. Estando en Túnez arrebató a las tropas alemanas su canción "*Lili Marleen*", para convertirla en un himno de resistencia antinazi, que en 1981 Fassbinder recrearía a su modo. La estrella fue utilizada sabiamente por la propaganda aliada. Se le hizo entrar en el París liberado en la unidad del general De Gaulle; desde Anzio dio la primera noticia del desembarco en Normandía, durante una actuación ante las tropas; y el general Omar Bradley la destinó a la primera unidad americana que penetró en el territorio alemán. Pero su madre falleció en Alemania al final de las hostilidades y Marlene obtuvo permiso de sus superiores para enterrarla allí, con un ataúd hecho con bancos de escuela. Nunca se supo lo que aquella viuda de un policía y de un militar pensaba de su hija americanizada.

Al acabar la guerra Marlene fue condecorada con la Legión de Honor francesa, con la medalla de la Libertad de Estados Unidos y con otra del Departamento del Tesoro, por su eficaz venta de bonos de guerra. Su amigo Billy Wilder venció su profunda resistencia para hacerle interpretar una nazi en **Berlín Occidente (A Foreign Affair)**, 1948). Pero su más dura confrontación tuvo lugar en 1960, cuando efectuó sus primeras actuaciones públicas como cantante en Alemania. Fue un regreso movido, pues un recital suyo fue boicoteado en Renania y llegaron a escupirle a la cara. Como contrapartida, triunfó en sus giras por Israel y la URSS. Al producirse en octubre de 1990 la unificación de Alemania, país que no pisaba desde hacía treinta años, Marlene dijo que estaba muy contenta ya que, a pesar de su distanciamiento, "*la sangre es más espesa que el agua*".



La capacidad de convicción del gran Billy Wilder pudo con la resistencia de Marlene Dietrich, y ésta acabó interpretando a una nazi en **Berlín Occidente** (1948).





**El cine republicano de  
1936 a 1939: pluralidad  
y propaganda**

**Ramón SALA**

IED  
ENTA  
TILLA  
BERTA







El cine social español tiene su piedra fundacional en **Aurora de esperanza**, film dirigido en 1937 por Antonio Sau.

El cine ya no es el testimonio de las guerras de nuestro siglo. Hoy, las guerras transcurren bajo la mirada de las ubicuas cámaras de televisión. Se diría que nada escapa a su observación. De un extremo al otro del Globo las imágenes se reproducen con la instantaneidad del satélite. Reverdece, gracias a las nuevas tecnologías, el mito de “la ventana abierta al mundo”. La información “en vivo y en directo” abona por otro lado el mito de la objetividad y la universalidad. Un concepto, la propaganda, parece especialmente borrado del vocabulario de nuestros días. Y sin embargo, como se ha comprobado de forma palpable con la experiencia reciente de la guerra del Golfo -ese film subtítulo “La primera guerra televisada en directo”-, la propaganda no es un concepto del pasado que los nuevos medios hayan podido conjurar.

Al pasado, tan lejos de esta época de la supuesta opulencia comunicacional, pertenece el cine de la Guerra Civil. Y “propaganda” suele ser un concepto bajo el que se le engloba de forma unánime y cómoda.

Es cierto que este cine no tuvo nunca aspiraciones tales como las de la universalidad y la objetividad: era una quimera pretender entonces hacerse oír por todos en cualquier lugar del planeta; una traición impensable, desapasionarse de una causa que era la de la verdad. Por eso hoy, bajo la égida de la ubicua pero inubicable CNN, “campeona de la objetividad” -que igual convierte al ministro de Exteriores israelí en ocasional corresponsal o actúa de puente entre Sadam Hussein y el exterior-, éste su carácter de abierta propaganda tiene que resultar forzosamente una rara curiosidad.

Lo paradójico, sin embargo, es que, aun tratándose sin disfraz de cine aleccionador y proselitista, se dieron en nuestro país, y concretamente en la zona republicana, circunstancias inéditas que hicieron convivir en este cine los imperativos contrapuestos de propaganda y pluralidad.

A nadie le extraña hoy que si entre 1936 y 1939 se enfrentaban en nuestro suelo dos concepciones del mundo incompatibles surgieran de este movimiento dos cines también contrapuestos en su alcance y contenidos: el cine rebelde y el cine republicano. Lo inédito es el hecho singular de que, por lo que concierne al sector republicano, se dieran al mismo tiempo una pluralidad de opciones, y que esta pluralidad terminara por matizar, y en cierto modo desactivar, la estricta esencia de la propaganda misma en este lado del conflicto. Desde nuestra perspectiva de hoy, cuando en uno y otro lado del planeta se recibe prácticamente la misma información y se comulga con la quimérica objetividad, no deja de resultar chocante y llamativo el hecho de que dentro de una misma zona en conflicto los mensajes propagandísticos -cinematográficos o desde cualquier otro soporte- presentaran una singular diversidad.

Nada hay tan iluminador al caso como repasar la nutrida cinematografía de la época. Una primera visión nos descubre la distancia que separa el cine rebelde o nacionalista, secuela de autohomenajes, paradas militares y ciudades liberadas, del cine republicano, también autoglorificador, pero, sobre ser más cuantioso, de más difícil catalogación. Del primero parece deducirse que no hubo nunca contradicciones internas en la zona sublevada; uno extrae una visión única del conflicto. El segundo pone involuntariamente de relieve la complejidad de la situación política bajo el gobierno republicano y abre un rico debate sobre temas fundamentales que incluyen al propio cine como vehículo de expresión pero también sobre el carácter y sentido profundos del combate republicano y las aspiraciones de los hombres comprometidos con él. La propaganda misma es puesta sobre la picota ante la constante controversia sobre lo que ésta debe o no ser. Ello hace del cine producido en la España republicana entre 1936 y 1939 un documento inestimable para conocer no sólo lo que ocurría entonces en nuestro país, sino también algunos de los conflictos que más tarde terminarían por estallar en otros países. Las guerras tienden a limar temporalmente las diferencias entre los que se alinean en uno de los bandos contendientes. El objetivo común, vencer al contrario, aplaza la resolución de los conflictos internos. Nada de esto sucedió en la España republicana.



“*Un solo cine*”, propugnaron desde el principio los comunistas y las instituciones oficiales republicanas. Un solo cine inspirado en unas directrices políticas únicas y controlado desde una única organización “antifascista”. La eficacia de la propaganda dependería según estos supuestos -y los supuestos generales del concepto propaganda- de la capacidad de los republicanos para coincidir en un solo mensaje. Pero desde el principio se hizo evidente el carácter utópico de este proyecto. En una cosa se coincidió unánimemente: el cine podía ser un instrumento tan valioso para ganar la guerra como los propios milicianos. Con esta creencia, llovieron sobre el frente decenas de cámaras de improvisados cineastas dispuestos a realizar las primeras crónicas de guerra. La brecha se abriría en el momento de precisar los objetivos prioritarios. Para los anarcosindicalistas de la CNT-FAI el cine debía jugar su papel como arma de guerra, divulgando las razones de la causa republicana y alentando la moral en el frente y en la retaguardia. Su cometido sin embargo no se agotaba ahí. El cine, como la guerra misma contra los sublevados, debía ser también un instrumento para la revolución social. Era innegociable el aplazamiento de estas aspiraciones. En consecuencia, el aparato cinematográfico debía sufrir él mismo una total convulsión. La socialización de las salas de cine, estudios y laboratorios antes en manos del capital privado, fue el primer paso, posible gracias a la supremacía que en ciertas zonas como Cataluña tenía entonces la CNT-FAI. El segundo paso fue el de poner en marcha un plan de producción que mantuviera a esta industria en plena actividad, recogiendo por otro lado las aspiraciones económicas y de mejora social de sus trabajadores. La rentabilidad económica y la finalidad estética -ésta ingenua e imprecisamente definida- deberían acompañar a la eficacia propagandística de este cine. Así se hizo, pese a la oposición y bajo las duras críticas de los que pensaban en el cine de la guerra como una operación meramente coyuntural y supeditada a los fines de la propaganda de guerra. De la nueva industria socializada, y en esas circunstancias de guerra, nacieron largometrajes de ficción como **Aurora de esperanza**, **Barrios bajos**, **Nuestro culpable** o **¡No quiero... No quiero!** recreaciones documentales como **La silla vacía**, **En la brecha** y **En el frente y la retaguardia**; y un nutrido grupo de reportajes y documentales dedicados específica y directamente a abordar los acontecimientos del frente y de la retaguardia. Vistos en conjunto, y contando con la información previa de que fueron realizados en plena guerra, dibujan una experiencia probablemente única en el mundo. Valorado por los propósitos y pese a una evidente y notable falta de orientación y preparación, este cine anarcosindicalista destaca en todos los casos por una mayor inquietud y espíritu indagador. Se intenta escapar no sólo del gueto del funcional documental o reportaje de propaganda, sobre imágenes tomadas en el frente o en la retaguardia, sino también a las fronteras establecidas entre los géneros. Ilusionados, creen también los trabajadores del cine de la CNT-FAI que con sus largometrajes de entretenimiento “y contenido social” podrán en poco tiempo sustituir en las carteleras al establecido cine de Hollywood.

El anarquista Mateo Santos, responsable de uno de los filmes más divulgados (y utilizado como contrapropaganda por los nacionalistas) de la zona republicana, **Reportaje del movimiento revolucionario**, había escrito en “*Tiempos nuevos*” (1 de diciembre de 1936), que el cine tenía que ser en estas circunstancias de guerra “*el agente de propaganda más activo de la revolución proletaria, el reflejo más vivo de la nueva sociedad*”. Era fácil coincidir en tales aspiraciones. Mucho menos, hacerlo a la hora de precisar lo que se entendía por propaganda y por revolución. Dentro de los parámetros de la política provisional de conservadurismo social de los marxistas del PCE y del PSUC, y su organización sindical, la UGT, lo revolucionario era ganar la guerra. El resto correspondía a un debate posterior. Sin embargo, y no pudiendo imponer sus directrices, también terminaron por contribuir a



Mientras que los marxistas utilizaban fundamentalmente el documental como arma propagandística, los anarcosindicalistas tendieron en numerosas ocasiones a recurrir a la ficción para publicitar sus ideas. Así sucedió en **¡No quiero... No quiero!**, producción de 1938 dirigida por Francisco Elías y producida por S. I. E. Films, la productora cenetista.

esa denostada pluralidad de las “*republiquetas cinematográficas*” con su firma *Film Popular*. Pero, a diferencia de los anarcosindicalistas, su producción se volcó con casi total exclusividad en el documental y reportaje de agitación y moralización del combatiente. Fue apoyado en este cometido de forma particular por el cine soviético importado en esas fechas. De *Film Popular* nacieron filmes ejemplares en el campo de la propaganda como **La mujer y la guerra**, el noticiario **España al día**, **El camarada fusil**, **Nueva era en el campo**, **El camino de la victoria**, **La no intervención**, **Guernica...**



**Catalunya martir**, documental estrenado en 1938 en un cine de los Campos Elíseos de París. Con este y otros documentales similares, el Comissariat de Propaganda de la Generalitat catalana logró neutralizar la propaganda negativa a nivel internacional que los documentales nacionalistas habían producido.



Parecida trayectoria siguió el aparato de propaganda del gobierno central (con muchos vasos de comunicación, por otro lado, con la cinematografía comunista). El Comissariat de Propaganda del gobierno autónomo catalán, uno de los organismos más activos y ejemplares de la guerra, tuvo al menos una coincidencia en su quehacer con el proyecto anarcosindicalista: no aplazar para después de la guerra lo que se consideraba innegociable, esto es, sus aspiraciones reivindicativas como pueblo autónomo y de diferenciada identidad respecto al resto de los pueblos de España. La divulgación, con tanta intensidad en el interior como en el exterior del país de la especificidad catalana ocupó una buena parte de sus esfuerzos propagandísticos. Son especialmente ilustrativos los documentales que glosan la laboriosidad y espíritu fabril catalán, como **Ollaires de Breda**, **Els tapers de la costa** o **El vi del Priorat**.

Desde otra perspectiva, el moderado mensaje del Comissariat no pudo ser más diferente del de los anarcosindicalistas. Especialmente criticados desde sectores próximos a la Generalitat fueron los “excesos” de la propaganda, “*desordenada y caótica*”, en la que los catalanes no se sentían representados. También el Comissariat y su sección de cine, *Laya Films*, nacieron con ambiciones centralizadoras.

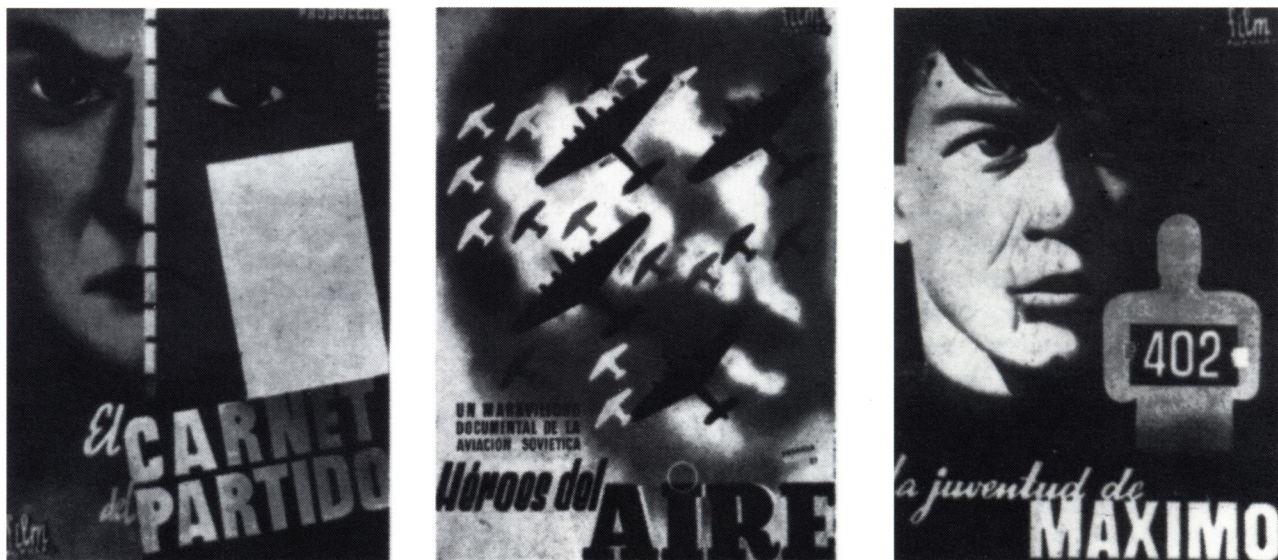
La convergencia de distintas fuerzas (CNT y UGT estaban representados) en este organismo no pasó sin embargo de ser algo nominal. Su cercanía a los planteamientos de Esquerra Republicana estaba fuera de toda duda.

Una virtud debe concedérsele sin duda al Comissariat: su eficacia y dedicación a la hora de neutralizar los efectos negativos de la propaganda nacionalista en el exterior del país, no sólo a través del cine, sino con la fotografía, diferentes publicaciones, libros, exposiciones. Una intensa campaña de difusión llevó por el mundo el documental **Catalunya martir** en 1938. En julio de ese año se estrenaba este documental sobre los bombardeos en Catalunya en un cine de los Campos Elíseos de París.

Esta pluralidad cinematográfica, reflejo de la propia complejidad del entramado político en el seno de la zona republicana, tuvo en el campo de la exhibición sus notas de más agria confrontación. También aquí las diferentes concepciones sobre el cine que debía proyectarse condujeron a un debate que se prolongó hasta el final de la guerra. Dos grandes organizaciones, el Comité Económico de Cines, en Barcelona (controlado por el anarcosindicalismo), y la Junta de Espectáculos, en Madrid, estuvieron en el centro de las críticas. Desde estos organismos se defendía -a veces con argumentos vagos y sospechosos; otras, con sinceridad- la necesidad de mantener en buen estado de salud económica los espectáculos, dando a los espectadores lo que pedían. Otros creían que las salas -las de cine, o las de cualquier otro espectáculo- debían limitarse a acoger la producción de “*contenidos revolucionarios*”. Lo demás era capitalismo burgués, contrarrevolución y hasta abierta traición.

Si la producción de una comedia como la cenetista **Nuestro culpable** había suscitado las iras de los que creían que un cine directamente comprometido con los objetivos de la guerra era la única opción sensata y lo demás una frivolidad, la inclusión en las carteleras de ciertos títulos de producción española (**Diego Corrientes**, **Luis Candelas**, **Morena Clara**) y extranjera levantó similar polvareda. Más aún cuando, según los comunistas, se estaba cerrando las puertas a la que ellos consideraban que debía ser la dieta privilegiada de los espectadores republicanos.





Carteles de algunas de las películas soviéticas distribuidas por Film Popular. El cine propagandista soviético conoció una gran popularidad en los primeros momentos de la guerra, pero luego empezó a ser contestado desde diversos frentes, debido a las disensiones entre anarcosindicalistas y marxistas.

El cine soviético importado, que había vivido una espectacular popularidad entre los milicianos de los diferentes partidos y organizaciones sindicales durante los primeros meses de la guerra -cuando la única ayuda procedía de la Unión Soviética y se estaban produciendo los incesantes bombardeos sobre la capital- se convirtió para los anarcosindicalistas con el tiempo, y las disensiones políticas, en un vehículo de influencia soviética. Una unánime creencia en las virtudes aleccionadoras del cine de la URSS había congregado en Madrid, en los cines de la Gran Vía, a milicianos de todos los credos con extraño acuerdo. Desde *“Mundo obrero”* se asimilaba la defensa de Madrid durante las jornadas de noviembre de 1936 a la ciudad de Petrogrado en **Los marinos de Cronstadt** (Iefim Dzigan, 1936). *“En aquellas escenas heroicas de la defensa de Petrogrado, los combatientes madrileños han visto exactamente reflejada la situación de la República”*, decía la reseña de la multitudinaria proyección de este filme el 28 de noviembre de 1936. Otros filmes como **El carnet del Partido** (Ivan Piriev, 1936), servirían a los marxistas para alertar contra *“contrarrevolucionarios y quintacolumnistas”*; **Tchapaieff** había forjado *“buenos comisarios políticos”*; **El circo** había fomentado la solidaridad internacional, y **La juventud de Máximo**, la unidad de la juventud antifascista.

Pero aquel emocionado *“¡Vivan los rusos!”* con el que habían sido saludadas las Brigadas Internacionales, procedieran de donde procedieran, terminó por perder, con el transcurrir de la guerra y la consolidación de los comunistas en el poder, aquel carácter unificador y antifascista. La ruptura dio lugar a medidas tan polémicas como la prohibición en diciembre de 1938 del filme **Los marinos del Báltico** (Alexander Feinznmer, 1937). Ambientada en Ucrania en 1918, se había estrenado en enero de ese año en el Palacio de la Música de Madrid, recogiendo algunas reseñas el *“paralelismo”* entre la ficción y la guerra española. El crítico Fernando Hernández Girbal había destacado en *“Mundo obrero”*, con ocasión de su estreno, el 27 de enero de 1938, el protagonismo *“enaltecedor”* del *“comisario íntegro, fuerte, con el alma hinchada de amor y patriotismo”*. El veto a este filme puso de nuevo bajo el fuego a la controvertida Junta de Espectáculos.

Tanto o más polémica fue la gestión del Comité Económico de Cines de Barcelona, la organización bajo control anarcosindicalista que financiaba la producción de este sindicato. En su reglamento existía ya un curioso artículo 26 que autorizaba a este organismo a retirar de cartel cualquier filme que tuviera *“un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de humanidad y libertad que informan la Confederación Nacional del Trabajo”*. El PCE, el PSUC y la UGT multiplicaron las quejas de *“apartheid”* sufrido por determinados reportajes y documentales. Particular descontento produjo la proyección en Barcelona del cortometraje anarquista **Manifiesto de la CNT-FAI** que, según los comunistas, justificaba las razones de esa organización en los enfrentamientos cruentos de mayo de 1937, que enfrentaron en Barcelona a tiros al PSUC-UGT, por un lado, y la CNT-FAI y el POUM, por otro. *“Los señores que monopolizan los espectáculos públicos están quedando como los grandes: proyectan películas de tendencia burguesa, y para terminarlo de arreglar, se dedican a hacer política partidista”*, se escribía en *“Las Noticias”* el 20 de mayo de 1937.

La inclusión de otros filmes en las carteleras de la España republicana -compuestas a partir de la producción española inmediatamente anterior a la guerra, por la producción de la guerra y por los filmes extranjeros, en su mayoría norteamericanos- levantaron parecidas protestas. El portavoz comunista *“Mundo Obrero”* denunciaba la



exhibición de películas “abiertamente contrarrevolucionarias”, como las española **Diego Corrientes** y **Luis Candelas**, frutos de un cine que se consideraba caduco y desmovilizador; o la de **Historia de dos ciudades** (Jack Conway), **Rhodes el conquistador** (Bertolth Vierther), **Shangai** (James Flood) o **La hija de Drácula** (Lambert Hillyer), este último calificado por el diario “El Sol” (en ese tiempo, “*Diario de la mañana*”, del PCE) como “auténtico atentado a la cultura y al sentido común”. Las respuestas por parte de los dirigentes de la Junta de Espectáculos y el Comité Económico de Cines fueron siempre de un admirable pragmatismo. Puesto que no existía en la cuantía requerida ese otro cine “revolucionario”, y el que hacía entrar dinero en taquilla era el norteamericano o ciertos exponentes del cine español reciente, lo revolucionario era salvaguardar los intereses económicos de los trabajadores del sector proyectando este cine. Por otro lado, y mientras el *mal gusto* del público no cambiara, este cine podía financiar experiencias más “artísticas” y comprometidas. Nunca llegó a haber acuerdo. Si cabe, el enconado debate se enrareció a medida que transcurría la guerra. Tenían razón los que sostenían que traía más gente al cine **Morena clara** o el *star system* norteamericano que un filme ruso o los documentales de guerra. Tenían razón también los que acusaban a la Junta y al Comité de haberse convertido en macroempresas insolidarias más parecidas a las antiguas gestoras privadas que a su sueño de socialización igualitaria.

Antes de convertirse en el hombre oculto durante el largo mandato franquista, el cine de la Guerra Civil había pasado por las pantallas republicanas. Tratará de la conquista de Teruel o de la muerte de Durruti, este material llegaba siempre forzosamente con un pequeño “*decalage*” entre el acontecimiento y su evocación. Sirvió sobre todo fuera de España, donde algunos de estos documentales contribuyeron a hacer menos ignota la ignota España.

Probablemente, como se dijo muchas veces desde una u otra plataforma, este cine no llegó a estar nunca a la altura de la gesta republicana. Ni artísticamente ni propagandísticamente. En la posguerra, **Tierra de España**, del documentalista Joris Ivens y **Sierra de Teruel**, de André Malraux, se erigirían con justeza en apoderados a los que nadie después acordó especial mérito. Y lo cierto es que en el cine de este período, la ilusión superó casi siempre a la preparación, la precipitación a la reflexión, los palos de ciego a la lúcida búsqueda. Félix Marquet escribía decepcionado en el opúsculo “*Por un cinema de guerra*” que “*las películas trucadas de los fascistas sirven a sus fines, y su verdad de laboratorio les rinde más producto que a nosotros nuestra verdad vital, que nuestro cine no ha sabido buscar como se merece porque aún falta que muchos hombres responsables se enteren de lo que es y significa el cine, hoy día, en la vida de los pueblos. ¿Qué frente orgánico cohesionado y dirigido hemos opuesto durante estos quince meses de ofensiva de la sexta arma que nos ocupa?*”. Ninguno. Frente organizado, no hubo ninguno. Marquet señala el fracaso de este cine como cine de propaganda con los mismos argumentos de otros: la falta de centralización y objetivo único. Y sin duda, así se habría producido una propaganda más eficaz. Pero nunca, y esto hay que contarle en el haber del cine de la guerra, se hubieran dado esa diversidad de experiencias que generaron un rico y verdaderamente aleccionador debate, más allá del propio alcance del cine. Por eso, la oculta riqueza de esta cinematografía no hay que buscarla en la pantalla, reduciéndose al análisis de los cientos de títulos producidos entre 1936 y 1939. Tampoco, por más que acreditadas y nobles, en las obras de Ivens, Malraux o Roman Karmen. El cine de la guerra, para lo mejor y lo peor de su existencia, está detrás de la pantalla. En la insólita medida de reorganización de la industria del cine: en los quiméricos sueños de liberación de un arte al que se veneraba más que se conocía; en las derrotas y claudicaciones de los buenos propósitos; en el debate, involuntario y caótico, si se quiere, pero valiosamente instructivo; en esa “*guerra de gerrillas*”, en fin, que ha hecho que el catálogo de este cine sea tan incatalogable. En ningún caso, un cine que pueda reducirse a la funcionalidad propagandística.



Rodaje de **Sierra de Teruel**, film dirigido por André Malraux y en el que colaboró el escritor Max Aub. Este film, junto con **Tierra de España**, de Joris Ivens, fueron las dos películas propagandísticas republicanas más difundidas en el extranjero.





**El cine y las instituciones de la  
violencia en la Argentina**

**Bebe Kamín**





En 1905, el músico italiano Mario Gallo llegaba al puerto de Buenos Aires integrando el cuerpo de una compañía lírica. El, como miles de europeos, decide quedarse por esas tierras que abrían sus brazos a quienes deseaban un horizonte distinto y prometedor.

Recorre los cines y cabaretes como pianista hasta que, junto a un inmigrante español, Julián de Ajuria, conforma una sociedad que será la productora del primer largometraje argumental argentino: **El fusilamiento de Dorrego** (1908).

*La historia cuenta el enfrentamiento entre dos sectores políticos, a comienzos del siglo XIX, que habían confraternizado en la lucha contra los realistas. Pero el Poder y la Ambición enfrentan a los antiguos hermanos hasta producir el primer asesinato legal y patriótico de la incipiente Nación.*

Seguirán muchos años de golpes y democracias, caudillos y mitos, que modelarán un espíritu nacional hasta los ya mencionados 70's, donde la violencia de máxima crueldad se instalará con poder bajo diferentes nombres: Doctrina de Seguridad Nacional, guerra antisubversiva, acciones operacionales, enfrentamiento con delincuentes, etc.

Corren los años 1973/74. El pequeño paréntesis democrático abre las puertas de la censura y los cineastas responden con obras. José María Paolantonio, un polifacético autor y director, escribe el guión de **Quebracho**, donde se relata la odisea obrera en la explotación de la madera. Dirigido por Ricardo Wullicher, el film es una crónica de tres momentos en el enfrentamiento entre los trabajadores y una empresa multinacional inglesa que acaba a sangre y fuego.

En forma casi simultánea, el propio Héctor Olivera produce y dirige **La Patagonia rebelde**, en base a los escritos de Osvaldo Bayer, un historiador que recupera los episodios que a principios de siglo van a simbolizar la confrontación que será uno de los conflictos históricos en el país: militares *versus* civiles.



Tres imágenes de una de las películas emblemáticas del reciente cine argentino: **La Patagonia rebelde**, dirigida por Héctor Olivera en 1983, que retoma un tema de triste actualidad en la Argentina de nuestros días: el conflicto entre la sociedad civil y el ejército.

*En la lejana Patagonia, un grupo de hombres de diferentes orígenes trabajan en la esquila de ovejas. Las condiciones infrahumanas de su existencia hacen que inmigrantes españoles, italianos, polacos y los propios criollos, se subleven contra la explotación. El Gobierno resuelve la intervención del Ejército y el oficial de alto rango responsable del sector -Héctor Alterio, en uno de sus roles más recordados- decide y ejecuta el fusilamiento de todos los líderes de la sublevación.*

Esta película está, aún hoy, prohibida de hecho en la zona donde los sucesos tuvieron lugar, hace más de 70 años. Hace pocos meses, los pobladores del lugar me hablaron con reverencia y temor del film, del cual conocían su historia y afirmaban que los mismos terratenientes de antaño, imponían, sin decirlo, la no exhibición de la película en la zona.



La siniestra mirada del personaje de **No habrá más penas ni olvidos** (Héctor Olivera, 1983), tan tétrica como buena parte de la historia reciente de la Argentina.



Todos los días, en un periódico que se edita en Buenos Aires, aparecen pequeñas solicitadas que repiten su diseño: una fotografía donde se muestran uno o dos rostros, el/los nombres propios de personas en caracteres destacados, un párrafo donde se indica la fecha exacta de su secuestro y los datos personales, su estado, profesión y, a veces, destino. Luego le siguen textos: poesías, citas de filósofos o la crónica de su cautiverio. Ocasionalmente se incluyen los nombres de los responsables de los horrores relatados. Por último, las firmas de quienes publicaron la solicitada: familiares, amigos o simples ciudadanos.

Se trata de una de las manifestaciones, entre muchas otras, de la lucha contra el olvido: el olvido de una época de violencia irracional, indiscriminada y terrible: la que se desarrolló desde mediados de la década del 70 y que se constituyó en el paradigma del horror en un país de apasionados antecedentes políticos y sociales. Nunca como entonces había reinado el miedo y la impunidad: La Violencia.

Una violencia que se escudó en razones oscuras y se amparó en el poder del Estado. Que arrasó con los más elementales derechos humanos y provocó la muerte, el exilio y la destrucción de un tejido social.

Un grupo de adolescentes, entre los 15 y 17 años, conviven en su colegio secundario. Conforman un grupo activo: se propusieron lograr el boleto estudiantil, una reivindicación mínima para abaratar el costo de los transportes públicos para los estudiantes. Las imágenes transmiten sus perfiles, sus pequeñas aventuras cotidianas, las asambleas de claustro. Ellos, los hijos de pequeños comerciantes, de algún profesional, de obreros, serán levantados en una de las noches más negras de la dictadura: **La noche de los lápices**. A partir de ese momento, sus vidas incipientes se internarán en el más denso de los infiernos, en la oscuridad del terror.

Héctor Olivera -director- y Daniel Kon -guionista- se basaron en los hechos reales que sucedieron en 1977 en la ciudad de La Plata, a 45 km. de Buenos Aires, para dar forma al guión de la película de mayor compromiso sobre ese negro período de la historia reciente. Su tema: los desaparecidos, esa figura sin existencia previa que luego de la dictadura militar pasó a ocupar el lugar de un estigma imborrable en la conciencia de la Argentina y hasta del mundo.



**La noche de los lápices** (Héctor Olivera, 1986): un claro ejemplo de lo cerca que en la Argentina conviven el cine y la realidad. Basada en hechos reales, es el testimonio del único superviviente de una historia de tortura y muerte vivida por un grupo de adolescentes.



A partir de 1975, Argentina comienza su tránsito por el terror, y su cine, el del silencio.

Raymundo Gleyzer, un cineasta que había filmado **Los traidores** (1974), una crónica sobre las miserias y traiciones de la burocracia sindical, es uno de los primeros desaparecidos. Muchos artistas son perseguidos y censurados. Comienza un éxodo forzoso causado por la asfixia y la amenaza permanente. Aparecen las listas negras.

Habrá que esperar hasta 1981 para ver **Tiempo de revancha**, la segunda obra en la filmografía de Adolfo Aristarain.

*Un ex-sindicalista -protagonizado por Federico Luppi- decide borrar su pasado como militante sindical empleándose en una cantera. A instancias de un compañero, simula un accidente de trabajo y queda mudo, para cobrar una indemnización. Sin embargo, los acontecimientos se desarrollarán hacia un final que lo transformarán en víctima: él mismo se cortará la lengua ante la imposibilidad de enfrentar un poder que recurrirá a cualquier instancia, la violencia sobre todo, hasta satisfacer su codicia.*

Filmada al estilo de un *thriller*, el film contiene ese raro equilibrio entre la trama y su sentido: sorteando los límites de la censura, Aristarain logra una elipsis sobre su tiempo, donde los intereses mezquinos, las traiciones y la corrupción resultan los motivadores de todos los actos que guían el poder. No importan los hombres, sino sus intereses. No juegan los principios, sino las miserias.

En 1983 reaparece Olivera con **No habrá mas penas ni olvidos**, basada en una novela de Osvaldo Soriano.

*La crónica de un pequeño pueblo sirve para desentrañar ciertos enfrentamientos profundos entre los argentinos: en una secuencia, un parapolicial fascista apunta su arma de grueso calibre hacia su víctima gritando: ¡¡Viva Perón!! El amenazado, un militante popular, responde más fuerte: ¡¡Viva Perón!! Su cabeza vuela por efecto del disparo.*

En diciembre de 1983 Argentina retorna a la democracia formal. Nuevamente se rompen los diques de la censura, y será el cine la expresión más lanzada hacia la denuncia. Ya se había exhibido **La República perdida** (1983), de Miguel Pérez, un documental sobre los principales hechos políticos del siglo donde abundan los episodios de violencia, pero será en la ficción donde se reconstruirán las historias del pasado reciente que permanecían amordazadas.

**La historia oficial** (1984), guión de Aida Bortnik y dirección de Luis Puenzo, se centra en el tema de la desaparición de personas. Ganadora del Oscar de la Academia de Hollywood, el film relata la historia dentro de un género convencional y medido: se trata de una mujer de buena posición social, casi cómplice -protagonizada por Norma Aleandro-, que toma conciencia de que su hija adoptada es, en realidad, la de una pareja de desaparecidos durante la dictadura.



Dos de los más importantes éxitos internacionales del cine argentino actual han sido **Tiempo de revancha** (Adolfo Aristarain, 1981, foto superior) y **No habrá más penas ni olvidos** (Héctor Olivera, 1983, sobre estas líneas). Un thriller y una tragedia irónica para dar noticia fehaciente de la Argentina de hoy.



**Los chicos de la guerra** (1984) es la historia de tres jóvenes que se encontrarán en el frente de la Guerra de las Malvinas. Dirigida por el autor de la nota, en base a un libro escrito por Daniel Kon, la película intenta encontrar las raíces de un destino trágico en una generación que recién comenzaba su vida y resulta víctima de la arbitrariedad y locura de un sistema.

**Asesinato en el senado de la nación** (1984). Juan José Jusid, rastrea en el pasado los orígenes de dicha violencia: en 1935, época de conservadores y oligarcas encaramados en el poder, se produce el asesinato de un senador progresista en pleno ámbito parlamentario.

**El rigor del destino** (1985), de Gerardo Vallejos, traslada su crónica hacia el campo, recordando las luchas populares y las violencias físicas en el mismo período.

Si bien no hubo un cine argentino en el exilio, fueron varios los cineastas que tuvieron que gestar y proyectar sus films en el exterior. México, España, Francia y otros países recibieron huéspedes forzados por la persecución y la intolerancia.

Entre todos se destaca Fernando "Pino" Solanas.

Ya a finales de los 60's, junto a Octavio Getino, Solanas había dado a conocer **La hora de los hornos**, un documental de varias horas de duración que se transformó en un referente importante para el cine militante de la época. De una notable repercusión internacional, la película transformaba en imágenes una descarnada realidad, donde el mayor protagonismo se centraba en la violencia social de sus denuncias. Mostrando una Argentina desconocida y negada por sus representantes, **La hora de los hornos** permanece como una de las más audaces propuestas que se hayan realizado para intentar incluir al cine como una herramienta política efectiva.

Los 80's mostrarán a otro Solanas. Y será el exilio, esa experiencia amarga, desconsolada y enriquecedora, la materia de sus films: **Tangos. El exilio de Gardel** (1985) y **Sur** (1988) referida esta última al exilio dentro de las fronteras. Con un estilo ambicioso, cruzando las barreras del realismo ingenuo y hasta burlándose de él, Solanas aspira a una manifestación semioperística de la tragedia contemporánea.

En otro lugar, estético e ideológico, otro cineasta argentino residente en Europa desde comienzo de los 70's, Hugo Santiago, acomete también contra el exilio en una película de extremo rigor narrativo: **Las Veredas de Saturno**. Allí la violencia se pinta por el desgarramiento de un músico que habita en París pero no puede evadir una condición trágica que está ligada a su origen argentino.

Y así, en los años siguientes, aparecen algunas otras manifestaciones filmicas que no dejan de referir hechos recientes. Pero su número decrece y es entonces cuando se comienzan a manifestar films que incluyen a la violencia



Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino dirigieron, a finales de los años 60, un largo documental que haría época dentro del cine argentino: **La hora de los hornos**. La Argentina de la miseria, de la represión, de la muerte, esa Argentina negada por el Poder, era la protagonista de este documental, que tuvo una importante repercusión internacional.

en otra dimensión. No se trata de hechos de espectacularidad histórica ni de clara inscripción en la política, sino de una violencia más sutil y no menos efectiva. Una violencia nacida de las diferencias sociales, de la humillación de la persona, de las miserias extendidas.

Películas como **Geronima** (1986), de Raúl Toso, relato de la condición humana de los últimos sobrevivientes de una tribu indígena del sur del país, **Perros de la noche** (1986), de Teo Koffman, sobre la vida en los caseríos que rodean la ciudad, **Después de la tormenta** (1990), de Tristán Bauer, que pinta hasta dónde pueden llegar los límites del hombre ante la falta de trabajo y la marginación, o **Las tumbas** (1991) de Javier Torre, sobre la violencia ejercida en los niños abandonados, no hacen sino continuar una línea histórica del cine argentino revitalizada desde aquellas películas que



Aparte de la violencia política y social, otras expresiones de la violencia han sido también recogidas por las cámaras de los cineastas argentinos, como la de los niños marginados y los reformatorios, que Javier Torre muestra en su película **Las tumbas** (1991).



Fernando Birri filmara a comienzos de los 60's con una franca tendencia neo-neorrealista.

Sin embargo, la última relación entre el cine y la violencia institucional en Argentina no está en el plano de la ficción.

Fernando Solanas estaba en la sala de montaje. Trabajaba con el compaginador en un primer armado de **El viaje**, su último largometraje. Había invitado a Pablo Ziegler, un músico de reconocida trayectoria, para ver las imágenes y conversar sobre la posibilidad de que compusiera la banda sonora del film. Delante de los ojos de quienes ocupaban la cabina circulaban los paisajes majestuosos del Sur argentino, las peripecias de los jóvenes protagonistas cuando se trasladaban a Brasil y México, los encuentros no casuales con humanidades perdidas en la inmensidad del continente Latinoamericano.

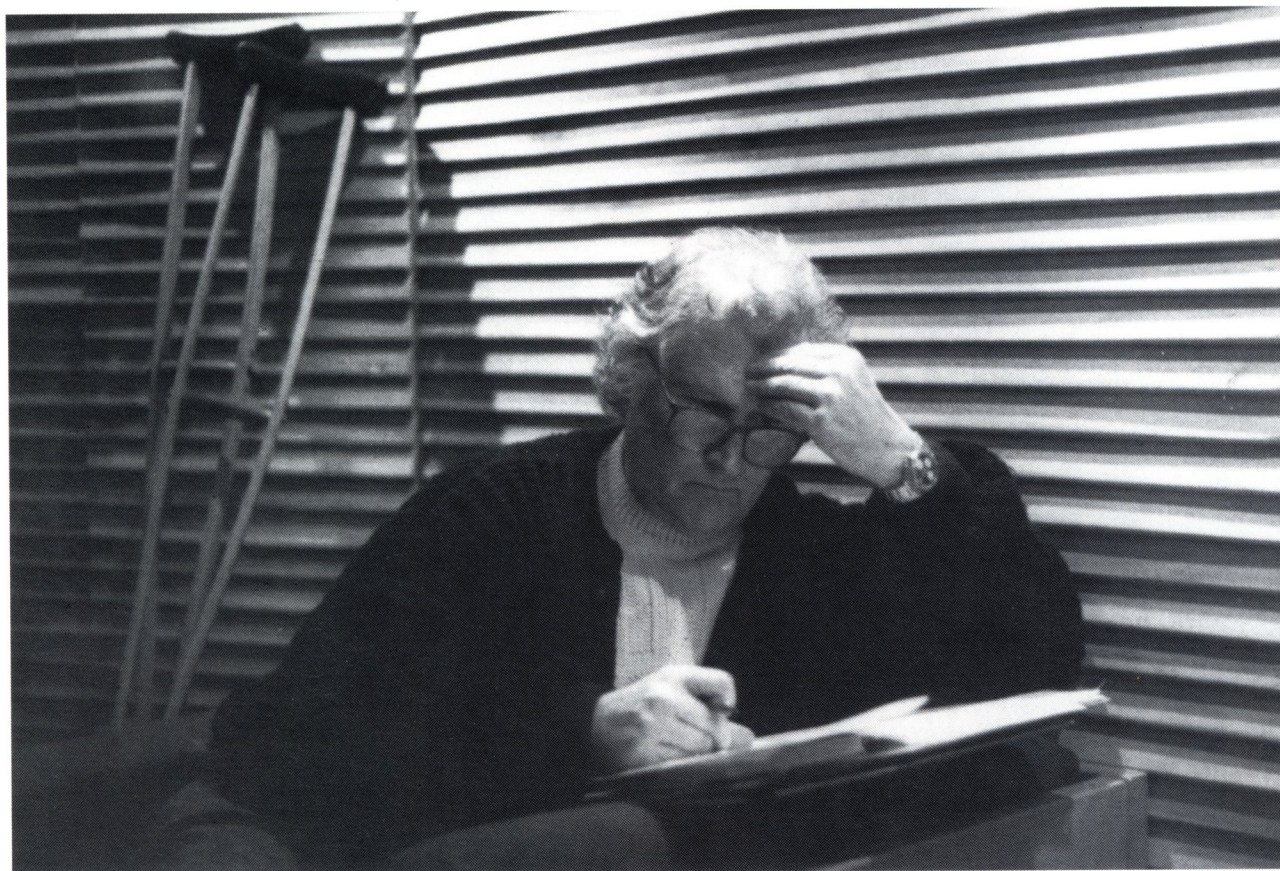
Solanas no sabía que, desde unas horas antes, dos automóviles se habían estacionado en la playa del laboratorio donde estaba trabajando. En el interior de los vehículos, cuatro sombras aguardaban pacientemente el crepúsculo, mientras miraban furtivamente los alrededores y hasta sonreían cuando las secretarías de la empresa abandonaban el lugar, luego de cumplido el horario de trabajo. También sentían el frío metálico de los caños que sus manos acariciaban de tiempo en tiempo.

Cuando hubieron visto el material filmico, *"eso lo dictan los ojos"*, manifestó el realizador, Pino se levantó, invitando al músico a conversar afuera. Atravesaron el pasillo y llegaron al exterior. El tiempo era fresco, de agradable oscuridad.

Sólo dieron unos pasos cuando aparecieron frente a ellos dos perfiles brumosos dibujados a contraluz: se destacaban las armas de fuego, ya que sus seis disparos fueron perfectamente dirigidos a las piernas de Solanas. Mientras el director caía, y sobre todo insultaba, los agresores se reinstalaban en los móviles, que partían veloces. Solanas y su acompañante comenzaron a mirar ese color rojo líquido que emanaba de las piernas del director de **El viaje**. El dolor se hizo más concreto. Los que allí estaban comenzaron a auxiliar.

Este episodio real, ocurrido el 22 de mayo a las 19'30 horas, en el Laboratorio Cinecolor, situado en los alrededores de Buenos Aires, no hace sino confirmar que la violencia permanece y que el cine, en este caso en la persona de uno de sus más dignos representantes, está en el centro de su blanco.

Deberemos seguir disparando 24 fotogramas por segundo.



*Un desgraciado ejemplo de la íntima conexión entre la realidad y el cine argentinos lo constituye el caso de Fernando "Pino" Solanas. Este director ha sufrido en su propia carne (aunque de momento haya tenido más suerte que Raymundo Gleyzer, desaparecido) las consecuencias de la violencia fascista argentina, en forma de un atentado que contra él se perpetró el 22 de mayo de 1991. "Deberemos seguir disparando 24 fotogramas por segundo".*



# Las películas del ciclo

Ricardo ALDARONDO

Jesús ANGULO

Quim CASAS

Txema MUÑOZ

José Luis REBORDINOS

Mirito TORREIRO





# Cortometrajes y mediometrajes

## ¡Armas al hombro!

**Shoulder Arms!**. EE. UU., 1918. **Dirección y guión:** Charles Chaplin. **Fotografía:** Rollie Totheroh. **Interpretes:** Charles Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Jack Bergman, Albert Austin.

Veintidós años antes de la realización de **El gran dictador** y apenas unos meses antes de que acabase la Iª Guerra Mundial, Charles Chaplin realiza este mediometraje profundamente antibelicista. Lejos del reflexivo mensaje que desarrollará más tarde en su caústico retrato del entonces emergente líder nazi, en esta ocasión Charlot es el protagonista de una de sus alocadas pantomimas en la que la acción se desarrolla a toda velocidad y el absurdo habitual de su humor encuentra perfecto paralelismo en el eterno absurdo de la guerra.

El torpe recluta Charlot, tras demostrar su certera puntería, sufrir las incomodidades de las trincheras y capturar él solo a trece enemigos alemanes (“¿Cómo capturaste a trece?”, le preguntan; a lo que él responde, lógicamente: “*Les rodeé*”), se presenta como voluntario -involuntariamente, claro- para una peligrosa misión. Tras las líneas enemigas, su disfraz de árbol un tanto ruinoso le sirve para burlar a sus enemigos y liberar a un noble patriota capturado como espía. Más tarde, el objeto de su aguerrido afán libertador será la joven francesa (su habitual compañera de reparto Edna Purviance), que poco antes le ha ayudado a huir. El colmo de su heroicidad llegará cuando, sin más ayuda que su atractiva compañera, consiga capturar al mismísimo Kaiser, convirtiéndose en la gloria de su batallón. Naturalmente, tantas aventuras no son sino producto de un apacible sueño en su tienda de campaña, donde se recupera de la paliza que le han supuesto sus continuos traspies a la hora de hacer la instrucción.

Todos los valores bélicos por excelencia son objeto de chirigota. El patriotismo, la disciplina, la destreza, el valor mismo, son tratados por la irónica lente de la cámara de Chaplin con el mismo (poco) respeto que las carreras, caídas, lanzamientos de tartas... Una vez más, Chaplin es un pobre miserable al que todo en la vida se le pone cuesta arriba. La guerra forma parte de ese gran absurdo que Charlot observa con ojos tremendamente abiertos y gesto absolutamente escéptico. Aquí su carismático bastón es sustituido por un fusil, su andar expresa la misma torpeza y sus famosos encogimientos de hombros no encuentran motivos para no prodigarse como siempre.

J. A.

## La Historia del Soldado Desconocido

**L'Histoire du Soldat Inconnu**. Bélgica, 1930. **Director:** Henri Storck.

Al igual que muchos otros realizadores de cine experimental de la época, Storck pasó de los métodos vanguardistas al reportaje documental puro y, sin embargo, conservó una gran dosis de la libertad de la forma anterior. El presente trabajo es un montaje de extractos de noticiarios, satirizando las ceremonias que conmemoran a los caídos en la guerra y denunciando el rearme mundial. Es un antecesor de muchos filmes realizados con material recopilado que se realizarían posteriormente.

Catálogo MOMA

## La Batalla de Midway

**The Battle of Midway**. EE. UU., 1942. **Producción:** Marina de los EE. UU. **Dirección, guión y fotografía:** John Ford. **Narración:** Donald Crisp, Henry Fonda, Irving Pichel, Jane Darwell.

Se ha dicho que el *home movie* es la forma más pura del documental. A pesar de que el título da la impresión de una amplia cobertura, la película de John Ford es todo menos un relato exhaustivo de la victoria naval de los EE. UU., que fue fundamental y cambió el curso de la Guerra del Pacífico. En vez de ser así, el filme resulta tan personal e idiosincrásico como su autor, un fotógrafo que durante la guerra audazmente tomó una cámara y, en 16 mm. y Technicolor, filmó el bombardeo que él estaba presenciando desde su propia base en la isla. Ford rellenó su descarada visión individual, añadiéndole metraje filmado en mar y aire, planos de nuestros muchachos y de los pájaros de la isla, retazos de las voces de Henry Fonda y Jane Darwell, que parecían salidas de **Las Uvas de la Ira** (1940), y algunas interpretaciones sentimentales de corte americano, desde himnos patrióticos y militares hasta “*Onward Christian Soldiers*” (“*Adelante, soldados cristianos*”), “*Red River Valley*” (“*El Valle de Río Rojo*”), y “*Over There*” (“*Ahí*”). Ford gozaba de gran estima en Hollywood por aquella época, y el filme fue estrenado comercialmente por *20th Century-Fox*, sus estudios desde hacía tiempo, y fue premiado con uno de los cuatro Oscars que aquel año se concedieron, por razones de entusiasmo patriótico, a documentales de guerra. El filme **Preludio a la Guerra** (*Prelude to War*, 1942), del Mayor Frank Capra, obtuvo otro Oscar.

Catálogo MOMA



## La Batalla de San Pietro

**The Battle of San Pietro.** EE. UU., 1945. **Producción:** Servicios Gráficos del Ejército de EE. UU. **Dirección, guión y narración:** Mayor John Huston. **Fotografía:** Capitán Jules Buck y operadores pertenecientes al Cuerpo de Señales del Ejército.

**La Batalla de San Pietro** fue encargada por el Ejército de EE. UU. para explicar por qué la conquista de Italia había sido tan larga y costosa. En el prólogo se dice: en 1943, era un objetivo militar aislar el máximo de tropas alemanas en la península de Italia, lejos del frente ruso y de la costa francesa, al tiempo que se enviaba el grueso de los pertrechos a Gran Bretaña, con vistas a la invasión Aliada de Francia, que estaba pendiente. Así las cosas, la liberación de Italia, con fuerzas y material limitados en invierno, y con un importante número de bajas, era objetivo secundario. La campaña de Italia exigió un esfuerzo sobrehumano, y así se demuestra en la crónica filmada de John Huston sobre la conquista del pueblecito de San Pietro, en las montañas centrales. La película quedó completada en 1944, y alcanzó sus objetivos de forma tan penetrante que el ejército ordenó que realizaran cortes, y retrasó su estreno hasta los últimos días de la guerra. Huston presenta la estrategia militar mediante mapas y gráficos, para después proporcionar un relato insuperable de las luchas sobre el terreno, fotografiadas junto a los soldados mientras se libraba la batalla. El resultado muestra cuán dudosa fue la victoria y las grandes pérdidas que la hicieron posible. A esta sensación de incertidumbre contribuye el tono irónico y escéptico de la narración de Huston. Aún en mayor medida de lo que supone una exposición amplia y humana del horror y desolación de una guerra, el filme captura la ambivalencia misma de la guerra en sí, sus motivos y sus calculadas recompensas. Al llegar a la conclusión de este trabajo excepcional, vemos a las gentes del pueblo que regresan a los escombros de sus hogares; los niños sonríen a la cámara, y nosotros meditamos sobre el precio y el significado de su nueva libertad.

Catálogo MOMA

## Hágase la Luz

**Let There Be Light.** EE. UU., 1946. **Producción:** Servicio Gráfico del Ejército de EE. UU. **Dirección:** John Huston, Charles Kaufman. **Fotografía:** Stanley Cortez, George Smith, Lloyd Fromm. **Narración:** Walter Huston. **Música:** Dimitri Tiomkin.

Cuando hubo concluido **La Batalla de San Pietro** (1945), John Huston realizó para el Ejército de EE. UU. una última película que trataba de las secuelas de la guerra y de la rehabilitación de los soldados que habían regresado. Para rodar **Hágase la Luz**, Huston llevó al Mason General Hospital de Long Island un equipo de operadores pertenecientes al Servicio de Transmisiones, a fin de filmar los momentos intensamente perso-

nales del tratamiento psiquiátrico que recibían los veteranos aquejados de trastornos psicopáticos y psicósomáticos por efectos de sus experiencias de guerra. La película fue prohibida por el Ejército, y no se estrenó hasta pasados 35 años, en Diciembre de 1980. El tiempo ha intensificado la paradoja de esta prohibición. Si bien el filme no fue mostrado por una serie de razones, entre ellas la invasión de la intimidad de los pacientes y el evidente temor a que espantara a posibles reclutas, lo cierto es que **Hágase la Luz** es una visión extremadamente positiva del tratamiento psiquiátrico. Se muestra a soldados que no pueden andar ni hablar, que tartamudean, que sufren de amnesia y de melancolía, y que paulatinamente mejoran y recuperan la confianza en sí mismos. El tratamiento para estos hombres, que incluye la hipnosis y los medicamentos inductores a la verdad, se presenta como algo que logra curas casi milagrosas. La fuerza del filme se deriva del absoluto realismo de Huston y de su compasión por estos veteranos. La discreta cámara es testigo documental de un conjunto de emociones de gran fuerza y carentes de inhibición, así como de impresionantes momentos de autoconfesión. Al intentar romper con el mito del heroísmo de la guerra y el estereotipo del triunfante soldado americano, Huston se anticipaba a su época.

Catálogo MOMA

## Seguridad de Fábula

**Fable Safe.** EE. UU., 1971. **Producción:** Center for Mass Communication, Columbia University Press. **Dirección y guión:** Erik Barnouw. **Animación:** John Osborn. **Fotografía:** Ted Nemeth. **Música:** Tom Glazer.

**Seguridad de Fábula** es un ensayo en dibujos animados que investiga y satiriza la retórica militar y la escalada de la carrera armamentista. Los personajes consisten en generales con aspecto de pájaros, gruesas bombas atómicas y misiles que parecen tiburones, y Osborn, dibujante de viñetas de tipo político, los utiliza para crear una imagen caótica y colorista del armamento que existe en nuestro mundo. Mediante *blues* hablados, la banda sonora de Glazer expone la paranoia existente en la estrategia militar tras expresiones como “*misiles balísticos intercontinentales*”, “*credibilidad disuasoria*” y “*negociaciones por medio de la fuerza*”. Una explosión atómica predice un fin sombrío y terrible para esta locura. A **Seguridad de Fábula** se le ha aplicado el humor intelectual de las viñetas políticas, y resulta una declaración anti-nuclear en pro del control del armamento.

El realizador Erik Barnouw, que ya consiguió con **Hiroshima-Nagasaki, Agosto de 1945** un film duro e impactante, vuelve en esta película a plantear una sátira política en la que el humor no consigue ocultar un desesperado y negro final para la humanidad.

Catálogo MOMA



## Hiroshima-Nagasaki, Agosto de 1945

**Hiroshima-Nagasaki, August 1945.** EE. UU., 1970. **Producción:** Erik Barnouw, para el Center for Mass Communication, Columbia University Press. **Fotografía** (1945): Akira Iwasaki. **Guión:** Paul Ronder. **Narración:** Paul Ronder, Kazuko Oshima.

En Agosto de 1945, los EE. UU. dejaron caer dos bombas atómicas sobre Japón. La primera de ellas, el 6 de Agosto, destruyó Hiroshima. La segunda, el 9 de Agosto, destruyó Nagasaki. Poco tiempo después, un equipo de operadores japoneses filmó el incomparable horror de estas explosiones en las dos ciudades. La película fue confiscada por el Ejército de EE. UU. y clasificada "Secreto". Hasta hace pocos años no fue desclasificada, y finalmente devuelta a Japón por el Departamento de Defensa. Erik Barnouw y Paul Ronder se sirvieron de esta filmación para crear su película, auténtico informe de lo que sucedió en Japón hace casi cuarenta años: una catástrofe que aún nos queda por comprender plenamente.

### Catálogo MOMA



### Preludio a la guerra

**Prelude to War** (primer episodio de la serie **Why We Fight**). EE. UU., 1942. **Dirección y Producción:** Mayor Frank Capra. **Guión:** Mayor Eric Knight y Capitán Anthony Veilles. **Montaje:** William Hornbeck. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Narración:** Walter Huston.

La intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial estuvo precedida de un amplio debate promovido por sectores no intervencionistas que coincidían en gran medida con los votantes del Partido Demócrata y las capas más liberales del país. Sólo el bombardeo de Pearl Harbour por los japoneses dio al gobierno norteamericano las razones suficientes para la intervención. Precisamente para explicar al pueblo norteamericano esas razones fue para lo que el general George Marshall llamó a Washington al entonces ya reconocido realizador Frank Capra: "Tenemos el deber de hacer lo que hasta ahora ha sido imposible. Le pido que diga a nuestros jóvenes por qué deben convertirse en soldados y por qué deben combatir. Estos films

tienen una prioridad absoluta". Con el grado de mayor, Capra fue puesto al frente del 834 destacamento fotográfico del ejército norteamericano. Del éxito de su empresa da fe el que al poco tiempo fuese ascendido a teniente coronel y acabase la guerra como coronel.

Desde un primer momento Capra no dudó cuál debía de ser su modelo: **El triunfo de la voluntad**, de Leni Riefenstahl, la más monumental apología cinematográfica del nazismo. El gran realizador de comedias puso todo su buen hacer -que era, como todos sabemos, mucho- al servicio de los guiones dictados desde el Pentágono, que le proporcionó todos los medios económicos necesarios. Un impecable pulso narrativo, una perfecta utilización del montaje, una sabia combinación de escenas documentales (algunas de ellas extraídas incluso del film de Riefenstahl), con grandes movimientos de masas e inteligente utilización de escenas animadas, convirtieron la serie **Por qué combatimos** en una perfecta arma propagandística. Si pocos pueden poner en duda no sólo la licitud, sino la necesidad ética de denunciar las masacres llevadas a cabo en los campos de concentración nazi o la muestra de *objetos de arte* realizados con piel humana por sus guardianes, más cuestionables son algunas de las teorías lanzadas en estas películas y a las que Capra se plegó absolutamente.

La firme voz del narrador no duda en culpabilizar al pueblo entero alemán (como mucho califica de inconscientes a los minoritarios partidarios de la democracia) al que califica de "gente obsesionada con reivindicaciones reales o imaginarias, gente más vulgar de lo que ellos pensaban que eran, gente con complejos de inferioridad que querían quejarse con la multitud, gente que ansiaba poder pero que tenía demasiada pereza para conseguirlo trabajando, borregos, ansiosos por ser guiados, drogadictos, pervertidos, tiranos, matones...". A la sangre alemana, a la que apelaba Hitler, se opone la tradición americana, basada en la libertad y la democracia. Impactantes imágenes de las carnicerías nazis sirven como base a la crítica al armisticio que, con supuesta debilidad, no llevó hasta sus últimas consecuencias la victoria aliada sobre el expansionismo del Kaiser. Frente a las debilidades del Tratado de Versalles, el episodio **Los nazis atacan** concluye: "Hoy cada centímetro cuadrado de Alemania está bajo las tropas aliadas... Vinimos a Alemania no como libertadores, sino como conquistadores, y esta vez nos quedaremos durante diez años o veinte años, si es necesario para siempre".

El reconocimiento a la gran labor realizada no se hizo esperar. La Academia concedió al primer episodio, **Preludio a la guerra**, el Oscar al mejor documental de 1942. El presidente Roosevelt exclamó: "Cada hombre, cada mujer, cada niño de este país debe ver este film". Stalin pidió quinientas copias del episodio **La batalla de Rusia** para proyectarlas a sus soldados. Otro tanto haría Churchill con **La batalla de Inglaterra**.

J. A.



# La vida y nada más

(*La vie et rien d'autre*. Bertrand Tavernier, 1989)

**La vie et rien d'autre.** Francia, 1989. **Director:** Bertrand Tavernier. **Producción:** Frédéric Bourboulon y Albert Prévost para Hachette Première, Grupe Europe 1 Communication, AB Films, Little Bear, Films A2, con la participación de Soficas Sofinergie et Investimage y la ayuda del CNC y el Conseil Général de la Meuse. **Guión:** Jean Cosmos, Bertrand Tavernier. **Diálogos:** Jean Cosmos. **Fotografía:** Bruno De Keyzer. **Montaje:** Armand Psenny. **Decorados:** Guy-Claude François. **Vestuario:** Jacqueline Moreau. **Música:** Oswald d'Andrea. **Canciones originales:** Jean Cosmos, Oswald d'Andrea. **Consultor militar:** Teniente Coronel Le Marec. **Intérpretes:** Philippe Noiret, Sabine Azéma, Pascale Vignal, Maurice Barrier, François Perrot, Jean-Paul Dubois.



**Argumento:** 1920. Un lugar en la costa de la Mancha. Irène de Courttil, casada con el hijo de un senador, busca noticias de su marido, desaparecido en combate durante la Gran Guerra. Su peregrinaje por los lugares en que se concentran los objetos recogidos de los frentes de batalla la llevan a conocer al comandante Dellaplane, jefe de la Oficina de Búsqueda e Identificación de militares muertos y desaparecidos, con el que mantiene un tímido idilio.

Como tantas otras películas de Bertrand Tavernier, **La vie et rien d'autre** habla de Historia con mayúscula y de gentes sin nombre. Como en la mayor parte de su producción, también aquí el realizador sitúa la acción con posterioridad a una tragedia, cuando ya las consecuencias de un fenómeno cualquiera pueden ser analizadas, diseccionadas: cuando, en suma, se puede aprender de ellas. Como ocurría en **La passion Béatrice** con la quiebra de la ética caballeresca que mantuvo intacto el rígido orden feudal en la Alta Edad Media; en **El juez y el asesino** con la caída de la Comuna de París; en **Que empiece la fiesta** con el agitado período de regencia que siguió a la muerte de Luis XIV -y que en cierta forma preludia el estallido revolucionario de 1789, como también insinúa el film- o, en un registro distinto, en **Alrededor de la medianoche** con el ocaso de la revolución estética y expresiva que supuso el *be-bop* en la historia del jazz, también aquí se habla de un hecho traumático cuyos alcances estaban claros ya en la fecha de arranque del film, 1920: la Gran Guerra, esa furibunda carnicería que los nacionalismos de uno y otro bando vendieron interesadamente como “la última guerra entre caballeros”.

**La vie et rien d'autre**, hermoso título que expresa en sí mismo una notable anfibología -la pasión de vivir por encima del horror de la nada que recorre ventralmente el film; pero también el absurdo del sacrificio de unos hombres que entregaron lo único que tenían, la vida y nada más, por una causa que, en el fondo, les era completamente ajena-, habla de otro de los grandes temas del cine de Tavernier: de la pervivencia obsesiva de la muerte, elemento que se ha ido configurando como central a lo largo y ancho de sus filmes, desde el primero, **El relojero de Saint Paul** -en el cual un asesinato era la moneda de cambio para la recuperación del amor filial entre un hijo homicida y un padre finalmente comprensivo- hasta ese hermoso canto al amor crepuscular que es **Daddy Nostalgie** -el último estrenado hasta la fecha. Como si quisiera compensar el dolor de la pérdida, el realizador deja, no obstante, una puerta abierta a la esperanza: ese amor tímido, casi adolescente del irascible militar (impresionante Philippe Noiret) y la viuda aristocrática parece querer afirmar en positivo toda la límpida, poderosa fuerza de los sentimientos.

**La vie et rien d'autre** cuenta el encuentro entre dos seres solitarios, uno ya maduro, militar, huraño y apegado



do a las normas; otro, una hermosa viuda sin reconocimiento legal, que busca en vano a su marido desaparecido en la guerra. Pero lo que gravita como una losa sobre todo el film no es sólo ese encuentro, sino el contexto en que éste se produce. Un territorio que todavía muestra las huellas de la destrucción y un grupo humano, en este caso un destacamento militar, abocado a la realización de dos tareas igualmente macabras y contrapuestas: de una parte, el comandante Dellaplane intenta establecer con sus ayudantes el número de soldados desaparecidos en la guerra -que fueron al final casi 350.000, aunque como es lógico no hay acuerdo entre los historiadores respecto a esta cifra: pueden incluso ser más-. De la otra, un capitán al frente de una brigada de soldados coloniales de origen asiático, busca un anónimo cadáver perfecto -ni negro, ni boche, ni americano- para que repose en la tumba del Soldado Desconocido que se situará bajo el Arco de Triunfo en París. Es decir, que mientras uno intenta esclarecer la cruel verdad de la guerra, con su contabilidad siniestra de muertos, los otros buscan enmascarar el hecho con una sinécdoque brillante: hallando el cadáver que ocupará el lugar oficial de todos los muertos para, así, reducir su memoria a un único desaparecido simbólico.

La vida y la muerte se mezclan en este film de manera extremadamente concluyente. El empeño del comandante es, en el fondo y contra las apariencias, un empeño de vida: dejar constancia -es decir, crear memoria- del horror. Por eso también él dejará el ejército y se retirará a la vida civil, consciente de que poco o nada se puede hacer por restablecer una verdad tan dolorosa como incómoda y terrible. La retórica del poder, con sus discursos -no es casual que los dos únicos personajes de probada historicidad que aparecen en el film sean, respectivamente, el cabo Thon, que fue el encargado de



elegir al azar el féretro del soldado Desconocido; y sobre todo el ministro Maginot, el responsable último de que la macabra tarea de búsqueda se hubiese llevado a cabo, sólo tiende a ocultar su propia mezquindad mientras se llena la boca de nacionalismo, heroísmo y banderas -como en el discurso de Maginot- e intenta que lo verdaderamente concluyente -la Muerte- se endulce con listas de muertos reducidos a una fantasmal tumba que, en el fondo, da exactamente igual que esté vacía.

**M. T.**





# Corazones del mundo

## (*Hearts of the World*. David W. Griffith, 1918)

**Hearts of the World.** EE. UU., 1918. **Director:** David W. Griffith. **Producción:** David W. Griffith Corporation. **Guión:** M. Gaston de Tolignac. **Fotografía:** G. W. (Billy) Bitzer. **Supervisión técnica:** Erich von Stroheim. **Intérpretes:** Lillian Gish, Dorothy Gish, Robert Harron, George Sigmann, Erich von Stroheim.



**Argumento:** Un joven abandona a su familia y a su amada para defender a su patria en los campos de batalla, durante la 1ª Guerra Mundial. Sus separaciones y encuentros sirven para componer un film propagandístico, que propugna la intervención americana en la Guerra.

En 1917 D. W. Griffith viajó a Londres para presentar **Intolerancia**. Aprovechando su presencia, el Gobierno Británico le encargó la realización de una película propagandística, cuya intención sería convencer al pueblo americano de la necesidad de unirse a los aliados en su lucha contra los alemanes. El Comité del Ministerio de la Guerra ayudó a la financiación de la película y puso a disposición de Griffith todas las facilidades necesarias para que pudiera visitar el frente de batalla. Rodó allí diverso material y posó para los fotógrafos charlando con los soldados, cubierta su cabeza por un casco de acero. En la publicidad del film se afirmaba que llegó a estar a menos de cuatro kilómetros de las posiciones alemanas.

Cuando Griffith realizó esta película habían pasado tan sólo tres años desde que rodara **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*, 1914) y un año desde que terminara **Intolerancia** (*Intolerance*, 1915-16). Quedaba atrás el período de descubrimientos técnicos y de innovaciones en el lenguaje cinematográfico de la *Biograph Company*. Sus películas reflejan en este momento una utilización más sólida y reposada de algunas de sus contribuciones al cine, resumidas por él mismo en 1913: montaje rápido, montaje paralelo, fotografía de detalles, vistas panorámicas, cámara en movimiento, etc.

No es esta breve nota sobre **Corazones del mundo** el lugar idóneo para polemizar, una vez más, sobre



cuáles de éstas son realmente aportaciones de Griffith y cuáles ya estaban utilizadas con anterioridad por otros realizadores como Edwin S. Porter (el montaje como unidad formada a partir de la particularidad de cada una de las tomas) o los primitivos ingleses (Williamson, Hepworth, etc.). De lo que no cabe duda es de que Griffith fue el primer director en articular un lenguaje propio a partir de muchas de estas innovaciones.

En **Corazones del mundo** utiliza gran parte de sus recursos con modélica madurez: la elipsis, el montaje dentro del encuadre y las secuencias de salvación en el último momento, entre otros. Griffith mantenía la “teoría del mejor instante”, base de su gran sentido del corte y del montaje, por la cual las escenas excesivamente largas restaban interés a la narración. En palabras de Roberto Paoletta, “la típica secuencia de Griffith aparece, de esta manera, como el fruto de una doble lección: espacial, entendida como selección de los ángulos de toma; y temporal, considerada como selección de los mejores instantes de la escena por rodar”.

Por otro lado, utiliza la disposición de los objetos inanimados en el encuadre como un elemento de significación más. Esta forma de montaje interno, apoyada también en el *raccord*, antecede a la que será característica importante de muchos films alemanes del período de entreguerras. Griffith afirma que “no sólo cada detalle de un objeto tiene un valor en él, sino que adquiere otro, psicológico y dramático, en relación con la acción”.

En **Corazones del mundo** hay también un final ejemplar de “salvación en el último minuto”. Cuando todo parece perdido para la pareja de enamorados, cercados por los alemanes, son salvados por la aparición de soldados franceses y americanos. La tensión narrativa explota en esta escena final, en la que se dan cita varias de las aportaciones más interesantes de Griffith al cine.

Este film propagandístico no consiguió su objetivo, ya que se estrenó después de terminada la Primera Guerra Mundial, cuando los empresarios de exhibición cinematográfica rehuían los films bélicos. Sin embargo, a pesar de su carácter fragmentario (a veces parece una sucesión de historias distintas), esta película es una de las más importantes realizadas durante la Guerra y uno de los films más atípicos e interesantes de Griffith.

**J. L. R.**





# El gran desfile

## (The Big Parade. King Vidor, 1924)

**The Big Parade.** EE. UU., 1924. **Director:** King Vidor. **Producción:** Irving Thalberg y King Vidor, para Metro-Goldwyn-Mayer. **Guión:** Harry Behn, según la narración de Laurence Stallings. **Fotografía:** John Arnold. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, James Basevi. **Montaje:** Hugh Wynn.

**Intérpretes:** John Gilbert, Renée Adorée, Hobart Bosworth, Claire McDowell, Robert Obert, Claire Adams, Tom O'Brien, Karl Dane.



**Argumento:** James Apperson, hijo de un acomodado matrimonio, decide alistarse en el ejército cuando Estados Unidos entra en guerra. Destinado con su unidad al frente francés, conoce a una joven y atractiva campesina, de la que se enamora perdidamente. Los días en su compañía pasan rápidos y Apperson conoce por vez primera el significado real de la palabra felicidad. Pero su destacamento debe partir hacia el bosque de Belleau, donde se librará una cruenta batalla contra las tropas alemanas. Apperson sale con vida pero pierde la pierna. Regresa a su casa, permanece unos días con los suyos pero el recuerdo de Melisande es demasiado fuerte y vuelve al pequeño pueblo francés donde conoció el deseo y el amor.

James Apperson, el protagonista de **El gran desfile**, notablemente encarnado por John Gilbert en la tercera de sus seis colaboraciones con Vidor, es un burgués carente de espíritu, anhelos y sentimientos. Al iniciarse la película, se alista en el ejército como quien va a bailar, reaccionando ante la situación bélica con una frivolidad casi espartana. Su padre y su prometida le apoyan; pertenecen a su mundo y pueden resultar tan banales como él. Su madre, por el contrario, desapueba su acción; un atisbo de lucidez aparece siempre en su mirada, tanto antes de la partida como después del maltrecho regreso del hijo pródigo tras la experiencia bélica.

Vidor tenía muy claro el perfil de su personaje y las situaciones con las que iba a encontrarse. El argumento de Laurence Stallings, un oficial que perdió una pierna en la batalla del bosque francés de Belleau y que ahora se ganaba la vida como comediógrafo y esporádico

guionista, era perfecto para sus intenciones: “Quería que fuese la historia de un joven norteamericano que no fuera ni pacifista ni un consumado belicista, sino alguien que iba a la guerra y reaccionaba de forma normal ante todas las cosas que le pasaban. Sería la historia de un muchacho de nivel medio, en cuyas manos no se hallaba el poder de crear las situaciones por las que pasaba, pero que no obstante experimentaba sus repercusiones emotivas. El norteamericano medio no está ni a favor ni en contra de la guerra. Se limita a seguir la corriente y tratar de sacar el mejor partido posible de cada situación que se le presenta”.

Con un personaje anónimo de estas características, una radiante campesina francesa que le enseña a amar (y con ello a vivir, a desear despertarse sin que cada día le sumerja en la rutina que hasta ese momento ha conocido) y un escenario bélico capaz de albergar los



momentos más angustiantes y los remansos de paz trémula y juguetona (los sucesivos encuentros de Apperson y sus dos compañeros en el río con Melisande, las miradas y juegos eróticos), Vidor construyó uno de sus poemas visuales más rotundos y complejos, una obra de pulso temperado e itinerario modélico que habla de la inutilidad de las guerras mientras esboza con sentimiento simpar una de las relaciones amorosas más emotivas que el cine americano silente había dado hasta esa fecha.

Muchos son los momentos que confirman la plenitud de facultades expresivas alcanzadas por Vidor en este film, que el abajo firmante considera el mejor de su filmografía junto a **Wild Oranges**, **Y el mundo marcha**, **El pan nuestro de cada día**, **Stella Dallas**, **El manantial** y lo que le corresponde de **Duelo al sol**; de los mejores, en una palabra, de la historia del cine. Citaré tan sólo cuatro secuencias que creo muy significativas para entender mejor el estilo vidoriano:

1. La secuencia del reparto de la correspondencia a la tropa. Tras el alborozo general, Vidor compone un plano general perfectamente compensado, con el grueso de los soldados abriendo sus cartas en un rincón y el muchacho que se ha quedado sin correspondencia solo y cabizbajo en el lado opuesto. Vidor no divide a los personajes en planos distintos, como hacía Chaplin en una escena similar de **¡Armas al hombro!**, consiguiendo con ello mayor empaque emocional.

2. El ataque aéreo a la columna. Elogio de la profundidad de campo conseguida por el cineasta y su operador John Arnold: un gran plano general muestra la larga hilera de soldados y vehículos aproximándose a la cámara y perdiéndose en el horizonte al fondo del encuadre; Vidor sigue sin trocear sus momentos de mayor tensión y/o emotividad y mantiene el plano fijo hasta la caída en picado de la aviación enemiga.

3. La famosa secuencia en el bosque de Belleau, pura sinfonía visual que Vidor planteó con la ayuda de un metrónomo: *“Puse un metrónomo en la sala de proyección y establecí el tiempo de modo que se adaptara al pulso, por decirlo así, de la pantalla. Cuando rodamos la marcha a través de Belleau en un pequeño bosque de Los Angeles, utilicé el mismo metrónomo mientras que un tambor amplificaba el tic-tac del aparato de tal forma que pudiera oírse en un círculo de varios cientos de yardas. Instruí a los soldados para que cada paso que dieran se ajustara a un golpe de tambor, así como cada movimiento de cabeza, levantamiento de un fusil, presión del gatillo y, en general, que cada movimiento físico estuviera regido por un golpe de tambor (...). Un veterano inglés me dijo que quería saber si estaba tomando parte en algún ballet sangriento. No le contesté entonces, pero era eso exactamente: un ballet sangriento, un ballet de muerte”*. Vidor volvería a utilizar este procedimiento en varias ocasiones, entre ellas la construcción del canal al final de **El pan nuestro de cada día**.

4. La secuencia de la despedida de Apperson y Melisande. Una acumulación de primeros planos cortos, salvajes, enfebrecidos de los dos personajes combinados con planos generales que muestran la distancia física y forzada que empieza a medir entre ellos. El soldado está encima del camión lanzándole todo lo que lleva encima, incluida una de sus botas. Melisande se agarra desesperadamente a una cadena que cuelga del vehículo; Vidor alterna primeros planos de Apperson mirándola con planos de la muchacha arrastrándose por el fango hasta que finalmente suelta la cadena y yace arrodillada en el suelo mientras el camión se aleja con Apperson y Vidor se olvida de él para dedicarle a Melisande, Renée Adorée, una de las más bellas, tristes y solitarias imágenes que ideó, filmó y montó a lo largo de su carrera. El amor y el deseo que comunican en ese momento los ojos de la actriz sintetizan el ideario de este volcánico cineasta cautivado por el trigo, el acero y la guerra.



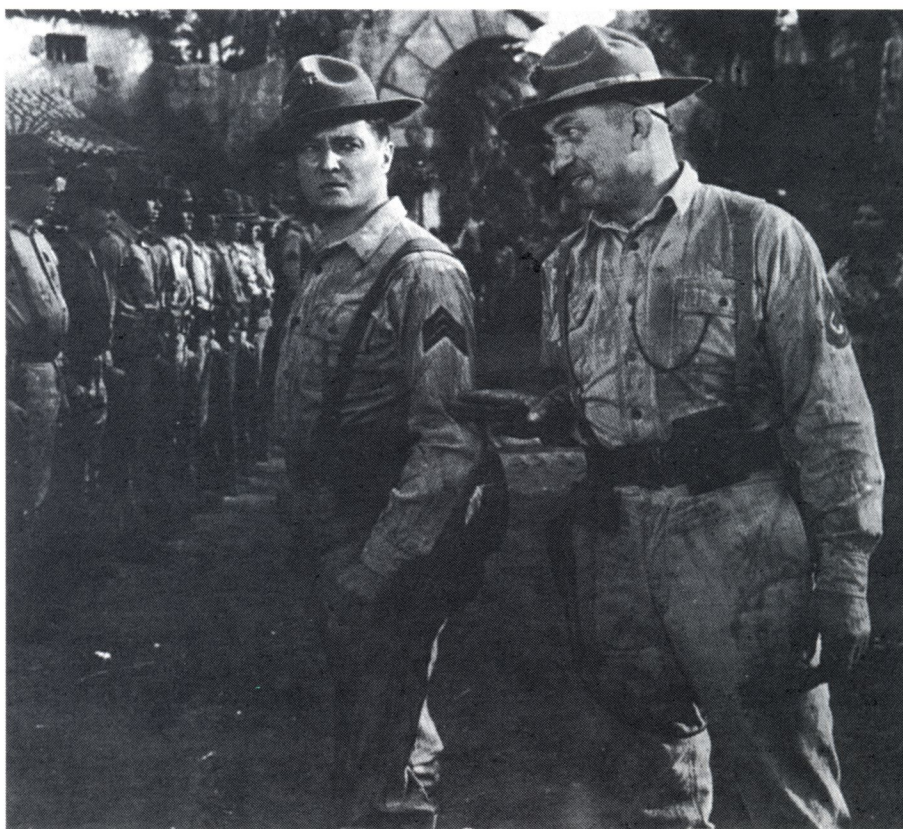
Q. C.



# El precio de la gloria

## (*What Price Glory?*. Raoul Walsh, 1926)

**What Price Glory?**. EE. UU., 1926. **Director:** Raoul Walsh. **Producción:** William Fox, para Fox Film Corporation. **Guión:** James T. O'Donohue, según la obra de Laurence Stallings y Maxwell Anderson. **Fotografía:** Barney McGill, John Marta, John Smith. **Música:** Erno Rappe. **Intérpretes:** Victor MacLaglen, Edmund Lowe, Dolores del Río, William V. Mong, Phyllis Haver, Elena Jurado, Leslie Fenton.



**Argumento:** Durante la Primera Guerra Mundial, un pequeño pueblo francés se encuentra ocupado por tropas alemanas y norteamericanas. Al mando de los marines están el capitán Flagg y el sargento Quirk, que después de un pasado en el que uno ha conseguido superar en graduación al otro, rivalizan por la atención de una mujer, la hija del dueño de la cantina, en los descansos de las batallas para liberar el pueblo.

Cuando Raoul Walsh acometió **El precio de la gloria**, ya había conseguido su *status* en Hollywood gracias a su imaginativa y emocionante película **El ladrón de Bagdad**. El nuevo proyecto llegaba en un momento decisivo, justo después de que firmara un contrato por siete años con la Fox, que en aquel momento estaba en expansión, construyendo unos nuevos y amplísimos estudios. El primer encargo que recibió Walsh fue **El precio de la gloria**, a partir de la obra teatral de Laurence Stallings y Maxwell Anderson, que acababa de cosechar un gran éxito en los escenarios. Se trataba de un alegato contra la guerra, muy atrevido para el momento, que desató tantos aplausos como iras por su sincera manera de ver la guerra como un desesperante y sucio tormento, que nada tenía que ver con la épica

gloriosa que proponía la ideología imperante. El título estaba sacado de una escena en la que un teniente trataba de animar a un oficial amigo con la mano destrozada y se preguntaba: “¿a qué precio la gloria, ahora?”.

En su autobiografía “*La vida de un hombre*”, Raoul Walsh cuenta que se sintió rápidamente identificado con esa escena y con el espíritu desmitificador y realista de la obra, y se lanzó rápidamente a buscar el punto de vista adecuado. “*El mensaje de la obra era que la guerra no es sólo algo fútil, sino un desorden sucio y chapucero. No existía la gloria para los hombres que se hallaban en primera línea y en las trincheras. Tenían que iniciar o repeler un ataque contra el enemigo porque los generales y el Congreso decían que era su deber*



hacerlo. Me disponía a filmarlo así. Lo que me preocupaba era nuestra falta de habilidad en esta película muda para referir la conversación de los protagonistas. Por vez primera me encontré odiando la idea de desarrollar un guión de rodaje para una película en la que los intertítulos se añadirían cuando yo ya hubiera terminado mi trabajo". El gran reto de Walsh estuvo en conservar toda la fuerza ideológica que en la obra se expresaba a través de los diálogos, utilizando sólo las imágenes. Para ello, potenció las escenas de acción, poniendo especial énfasis en las batallas rodadas de noche con iluminación artificial, para que el contraste de las explosiones fuera mayor.

Los dos personajes principales de la acción son un capitán fuerte y elegante, portador de la gloria que la guerra da a los altos mandos, y un sargento desastrado, encargado del trabajo sucio al frente de los soldados. Su relación es dura e intensa y bajo las más definidas formas del odio esconde una profunda amistad, ese tipo de nobleza entre dos hombres, por encima de circunstancias y rivalidades, que alimentó buena parte del cine de Howard Hawks, quien declaró: "No hay duda de que estoy muy influenciado por **El precio de la gloria**. Era una obra realmente buena y Raoul Walsh hizo con ella una película muy hermosa". Veintiséis años más tarde John Ford hizo su propia versión de una obra que admiraba mucho. Precisamente uno de sus autores, Laurence Stallings (que también escribió la historia en la

que se basó **El gran desfile**, de King Vidor) fue guionista de algunas películas de Ford.

Walsh tuvo a su disposición a un actor con el que ya había trabajado anteriormente, Edmund Lowe, y a dos futuras estrellas que en su película ejercían por vez primera de protagonistas, Victor McLaglen y Dolores del Río. Según cuenta Walsh, McLaglen utilizaba el lenguaje que había aprendido de un sargento de los marines, gritando cosas como: "Bien, cabezas de mierda, ¿os gustaría salir de aquí, permaneciendo en el fango y con el agua hasta el culo mientras los franceses están escondidos en algún prostíbulo francés, bebiendo champán y contando a las rameras cómo están ganando la guerra? Vamos a avanzar... Los alemanes están escondidos en algún cruce de ferrocarriles. Por lo tanto, arriba y adelante". Cuando la película se estrenó obtuvo enseguida grandes recaudaciones, que aumentaron cuando alguien que leía en los labios de los actores (una costumbre cada vez más extendida en los últimos años del cine mudo) protestó por el lenguaje soez que utilizaban.

Por encima de esas anécdotas y gracias a la combinación de acción, humanidad, realismo y humor, **El precio de la gloria** se ha convertido en una de las películas fundamentales del período mudo de Walsh, y también en una de las más escasamente proyectadas y, por tanto, desconocidas.

R. A.





# Arsenal

(Arsenal. Aleksandr Dovzhenko, 1929)

**Arsenal.** Rusia, 1929. **Director:** Aleksandr Dovzhenko. **Guión:** Aleksandr Dovzhenko. **Fotografía:** Daniil Demutski. **Música:** I. Belza.  
**Intérpretes:** Semion Svashenko, A. Boutchna, O. Merlatti, N. Nademsky.



**Argumento:** El obrero Timosh vuelve del frente bélico y realiza un violento discurso en el Congreso de los Soviets ucranianos, en el que critica las directrices del poder central, llamando a la sublevación a sus compañeros de la fábrica Arsenal. Es el mes de enero de 1918 y la clase obrera ucraniana se hace fuerte en el arsenal de Kiev, violentamente atacado por las fuerzas represoras.

León Trotski escribió en uno de sus lúcidos textos sobre arte y cultura (Alianza Editorial, 1971): “Desde un punto de vista general, el hombre expresa en el arte la exigencia de armonía y de plenitud de la existencia, es decir, de los bienes más preciosos que le niega la sociedad clasista. Por ello, toda obra de arte auténtica implica una protesta contra la realidad, protesta consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista”. Estas consideraciones, redactadas en 1938 en torno al arte en general, encuentran buena parte de su razón de ser en la obra de los cineastas clásicos soviéticos, en Pudovkin y, sobre todo, en Aleksandr Dovzhenko; la obra de Eisenstein, demasiado deudora de las consignas del poder, sería más cuestionable en

este sentido; de hecho, algunos directores soviéticos de última hornada están haciendo vivo este cuestionamiento.

Y dentro de la corta pero exultante singladura de Dovzhenko, **Arsenal** (y **La tierra**) es la que mejor responde a las exigencias del arte sin contradicciones, de la plenitud artística en estado libre, de reflexión sobre la realidad (aunque sea amparándose en un hecho del pasado), de la significación revolucionaria, de la innovación estética, de la protesta pausada y meditada; de la armonía en estado puro, en pocas palabras.

Ucraniano, combatiente por la liberación de su país, agricultor, amante de la naturaleza, periodista, corresponsal de guerra, socialista convencido -aunque, para



variar, tampoco se entendió con la política de Stalin y su magna *Schors* y sufrió los encontronazos censoriles de rigor-, artista plástico en el más grande de los sentidos (la naturaleza y la pintura se funden en su obra en estado mesmerizante), teórico del montaje y narrador lírico, Dovzhenko pudo diseñar con **Arsenal**, su quinta película, un poema bello, violento y feérico sobre las luchas obreras en su Ucrania natal. El mismo bautizó su film como un canto a la clase obrera ucraniana, y llevó tal definición hasta sus últimas consecuencias.

El obrero Timosh, protagonista de excepción y estandarte del germen revolucionario sin contaminar, arenga a sus compañeros del arsenal de Kiev para que se rebelen contra el poder central. La represión no se hizo esperar. Los muros del arsenal contuvieron el ataque policial mientras en su interior se hacía materia viva una idea revolucionaria, tomaba cuerpo una conciencia nacional que Dovzhenko suscribe en cada plano, hablando también, con ello, de sí mismo y de su condición de artista libre gracias a los esfuerzos de los que estuvieron antes que él. La convicción y la implicación personal de Dovzhenko es en este sentido más importante, también más visceral, de la que puede hallarse en

las imágenes de choque del **Octubre** de Eisenstein, o **La madre** de Pudovkin. El cine de Dovzhenko es un cine visceral; surge de unas entrañas más profundas y es quizás por ello más cautivador e imborrable.

Hay tres momentos inolvidables en este canto a la clase obrera ucraniana, que hoy se conserva en versión restaurada en 1972 y con nueva partitura musical firmada por V. Ouchinikov. Un *travelling* en picado sobre la línea férrea llena de cadáveres, tan triste como fascinante. La secuencia del descarrilamiento, que se inicia con la marcha del tren en angulado contrapicado y prosigue con un furibundo montaje alternado de la máquina acelerada, el plano de detalle de un acordeón, primeros planos de los soldados, el interior de la locomotora, imágenes levemente desenfocadas de los hombres saltando en marcha, rápidos primeros planos de las mujeres asustadas en la estación, hierros retorcidos y el acordeón que se desliza trágicamente hasta el suelo. Y el momento, convulso e impactante, en el que un soldado ríe al quitarse la máscara anti-gas antes de morir asfixiado, mientras que cerca de él yace un compañero muerto con una sonrisa tétrica digna del Joker de **Batman**.

Q. C.





# Sin novedad en el frente

## (*All Quiet on the Western Front*. Lewis Milestone, 1930)

**All Quiet on the Western Front.** EE. UU., 1930. **Productor:** Carl Laemle. **Director:** Lewis Milestone. **Guión:** Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbot, Lewis Milestone, según la novela de Erich Maria Remarque. **Fotografía:** Arthur Edson, Karl Freund. **Música:** David Broekman.

**Intérpretes:** Lew Ayres, Louis Wolheim, George "Slim" Summerville, Raymond Griffith, John Wray, Russell Gleason, William Bakewell.



**Argumento:** Alemania, 1914. Las arengas de un viejo maestro de escuela llevan a siete adolescentes compañeros a alistarse en el ejército. Ante el trato humillante al que les somete su instructor y las severas normas que rigen el campamento de adiestramiento, todos ven en su traslado al frente la ocasión de mostrar su heroicidad y convertirse en auténticos soldados. Pero entre las estancadas trincheras del frente francés no encontrarán más que una penosa realidad, aderezada con hambre, fatiga, dolor y muerte.

De origen ruso, Milestone comenzó en el cine en la época muda, primero como montador, luego como ayudante de dirección, más tarde como guionista. Esto marcó sin duda su trabajo como realizador, que comenzó en 1925 con **Seven Sinners**. De hecho, **Sin novedad en el frente** (1930) fue rodada tan sólo tres años después de que Alan Crosland realizase **El cantor de jazz**, la primera película sonora de la historia. Es lógico pues que la película que ahora comentamos se halle estéticamente a caballo del cine silente y el de los primeros balbuceos sonoros. Milestone enfatiza escenas, personajes, gestos. Su sobriedad en la realización hace que la película parezca en ocasiones documental, consiguiendo un excelente realismo en los movimientos

de tropas que, lejos de las grandes planificaciones de una superproducción, nos muestran al soldado arrastrándose por el barro, aplastado por el miedo y, lejos también de ser una pieza más de un gigantesco y perfecto engranaje, absolutamente solo ante su propia miseria y vulnerabilidad. Usa -¿quizás en ocasiones abusa?- de esos primeros planos de rostros gesticulantes y gestos ampulosos. Utiliza con sabiduría la banda sonora de forma que el cotidiano "ruido" de las batallas (el vuelo de los aviones, los bombardeos, los secos y espaciados disparos de los fusiles, incluso los espacios sonoros "en blanco" en pleno combate) cobra una importancia igual a la de la acción misma.

Basada en la célebre novela de Erich Maria Remarque, Milestone se muestra fiel al original. Todo gira en



torno a dos ideas básicas: el traumatizante paso de los protagonistas de una más o menos plácida adolescencia a una madurez forzada por la más implacable realidad y el tremendo, sin paliativos, absurdo de la guerra. Para ello no ahorra en mostrar todos los horrores de esta situación límite, desde la importancia capital de un plato caliente hasta la continua amenaza de la muerte. En este sentido, el film está plagado de escenas antológicas. A destacar las veinticuatro horas que Pablo, el protagonista, ha de pasar en el embudo causado por un obús con el cuerpo agonizante de un *enemigo* francés al que ha tenido que matar por simple supervivencia; las terribles escenas en los hospitales de campaña: gritos, dolor, amputaciones, la muerte como algo cotidiano; el bombardeo en un cementerio, en el que se mezclan de una forma macabra las nuevas bajas con los cadáveres desenterrados por los obuses; el transporte, en su espalda, por parte de Paul, del compañero malherido, ignorando que en realidad transporta un cadáver. Todo este gigantesco absurdo tiene su epílogo en la muerte del propio protagonista, alcanzado por una bala enemiga cuando pretende capturar una mariposa. La mano que persigue la efímera vida del insecto cae al suelo en un primerísimo plano, ejemplo una vez más de la más pura técnica expresiva del cine mudo. El film se cierra con los rostros sobreimpresionados, cuya mirada es un duro reproche a la cámara, a nuestras conciencias en definitiva, de los jóvenes muertos sobre un inmenso campo sembrado de tumbas. Milestone contó para la realización de **Sin novedad en el frente** con todos los medios necesarios. Se rodó en un enorme rancho al sur de Los Angeles, en el que se construyeron ocho kilómetros de cañerías para conseguir dar la sensación de barrizal necesaria. Se construyeron tres kilómetros de carreteras para que por ellas deambulara la grúa desde la que la cámara filmaría las grandes panorámicas. Trienta y cinco distintos decorados fueron construidos para perecer poco más tarde en las escenas de bombardeos. Tal alarde fue premiado por la Academia de Hollywood, que le concedió el óscar a la mejor película de aquel 1930.



J. A.





# Cuatro de Infantería

## (Westfront 1918. Georg Wilhelm Pabst, 1930)

**Westfront 1918.** Alemania, 1930. **Director:** Georg Wilhelm Pabst. **Guión:** Ladislao Wajda, Peter Martin Lampel, Arthur Strawn, basado en la novela de Ernst Johannsen "*Vier von der Infanterie*". **Fotografía:** Fritz Arno Wagner, Charles Métain. **Decorados:** Enrö Metzner. **Intérpretes:** Gustav Diessel, Hanna Roesrich, Hans Joachim Moebis, Claus Clausen, Fritz Kampers, Jackie Monnier, Gustav Püttjer, Else Heller, Carl Ballhans.



**Argumento:** La Primera Guerra Mundial toca a su fin. En la guerra de trincheras un teniente alemán y sus hombres se enfrentan a los sucesivos ataques del ejército francés. Se suceden una serie de episodios que van desde las escenas de batalla, hasta la "calma" de la vida cotidiana en las trincheras; de la dureza del frente, a la no menos dura retaguardia; de la violencia, a breves momentos para el amor y la infidelidad conyugal. De los cuatro protagonistas sólo sobrevivirá el teniente, dominado finalmente por un ataque de locura.

En el cine alemán de entreguerras, G. W. Pabst fue uno de los realizadores que más claramente se alineó con los sucesivos movimientos de realismo crítico que pretendieron, con diferentes denominaciones, mostrar la descomposición de un país salido de una implacable derrota bélica, sumido en una brutal crisis económica y, finalmente, lanzado a nuevos sueños de gloria, guerra y conquistas. Películas suyas como **La Calle sin Alegría** (1925), **Loulou** o **La Caja de Pandora** (1928) y **El Diario de una Perdida** (1929) marcan, para Freddy Buache, "el momento más alto al que llega el realismo crítico" (Freddy Buache: "*Le cinéma allemand. 1918-1933*". Ed. FOMA-5 Continents. Renens, Suiza, 1984). En los primeros años treinta se realizan en Alemania una serie de films que pretenden, de una forma más o menos

clara, alertar de las posibles -nefastas- consecuencias del ascenso de la ideología nazi al poder. Junto a títulos como **M. el Vampiro de Düsseldorf** (1931) y **El testamento del Doctor Mabuse** (1932), ambas de Fritz Lang, o **Kühle Wampe** (1932), de Slatan Dúrow y Bertold Brecht, en esos años Pabst realiza tres películas que, de una forma u otra, se pueden contemplar en ese contexto: **Westfront 1918** (1930), **La Tragedia de una Mina** o **Carbón** (1931) y **La Opera de Tres Peniques** (1931).

Basada en la novela "*Vier von der Infanterie*", de Ernst Johannsen, en **Cuatro de Infantería (Westfront 1918)**, Pabst nos sitúa en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, que él no llegó a vivir personalmente, al ser detenido en Francia en 1914 cuando regresaba de



Estados Unidos, por su condición de alemán. Primera de sus realizaciones sonoras, ésta le abre posibilidades, al poderse apoyar, como elemento dramático, en la galería de ruidos que la guerra lleva consigo: el silbido de las bombas y sus posteriores estruendos, los secos disparos aislados, el tableteo de las ametralladoras, los gritos de dolor o ánimo, el sordo rumor del avance de la infantería. El elemento sonoro es utilizado para apuntalar el sentido de unas imágenes que se recrean en la sordidez de las trincheras, la aridez inhóspita de la tierra de nadie entre ambos frentes, la desesperación de los hospitales de campaña o la penuria de la retaguardia. Esta última es, a su vez, fiel reflejo de la Alemania de entreguerras, con sus interminables colas ante las carnicerías, que servirán de prólogo a la presentación de la infidelidad de la esposa de Karl, uno de los protagonistas, una infidelidad movida por una de las más primarias necesidades humanas: satisfacer el hambre. El pacifismo de Pabst tiene fuertes concomitancias con el que Milestone desarrolla en **Sin novedad en el frente** (ambas películas fueron producidas en el mismo año y su estreno fue casi paralelo), incidiendo en un rechazo visceral de la guerra, vista como un monstruoso absurdo, en el que no se analiza ningún tipo de causas. De hecho, esta falta de análisis le acarrió, como señala Román Gubern en otro artículo de esta misma revista, la crítica del Partido Comunista francés, *“acusándola de que no explicitaba las razones económicas y políticas de la guerra”*. Pabst se remite a un punto de vista más humano que político, dejando incluso un hueco para las escenas amorosas del soldado-estudiante con una joven francesa, durante una misión para la que se ha ofrecido como voluntario, haciendo así una llamada a la reconciliación de dos pueblos en principio enemigos. Reconciliación que vuelve a explicitarse en la escena del hospital en la que las manos de dos soldados, francés y alemán, se buscan en su agonía. Hay algo por encima de los individuos concretos que los enfrenta de forma absurda e irracional. Finalmente, sólo habrá lugar, en el desenlace, para la muerte o la locura de los cuatro protagonistas de la película.



J. A.





# El triunfo de la voluntad

## (Triumph Des Willens. Leni Riefenstahl, 1935)

**Triumph Des Willens.** Alemania, 1935. **Producción:** Leni Riefenstahl. **Directora:** Leni Riefenstahl. **Montaje:** Leni Riefenstahl. **Rótulos:** Walter Ruttmann. **Fotografía:** Sepp Allgeier. **Música:** Herbert Windt. **Sonido:** Siegfried Schulz.



**Argumento:** Este extenso documental es, en principio, la crónica en imágenes de la Convención que el Partido Nazi celebró en Núremberg en 1934. Todo un montaje escenográfico destinado a recoger discursos y aclamaciones, desfiles y evoluciones coreográficas, cánticos y fuegos artificiales. Todo ello con un rostro y una voz unificadores, el rostro y la voz desafiante y firme del Führer, Adolf Hitler.

Desde su ascenso al poder, tanto los fascistas en Italia como los nazis en Alemania comprendieron que el cine era, podía ser, un arma esencial de propaganda. El propio Hitler y su fiel Goebbels, el gran propagandista, eran “*notables*” cinéfilos y enseguida decidieron que todos los recursos de la pujante industria cinematográfica alemana debían de estar férreamente controlados por el partido. Goebbels ejerció su control desde la *Reichsfilmkammer*, en Alemania, a las órdenes del Ministerio de Propaganda. Paralelamente mantenía el control financiero de la todopoderosa productora UFA, mediante su presidente Alfred Hugenberg, para, más tarde, alinear también a la productora Tobis con el cine nazi. En 1933 se decretaba que sólo los miembros de la citada *Reichsfilmkammer* podían realizar films en Alemania.

En 1936 se prohibía trabajar en el cine a los judíos, se vetaba toda crítica al cine nazi (el propio Goebbels organizaba “*clagues*” para sus films de propaganda e imponía críticas laudatorias) y se establecía una férrea censura cinematográfica. Así nacía un cine que exaltaba el heroísmo y el sacrificio, la disciplina y los valores castrenses, el culto al Führer, a la raza aria y a la gran patria alemana. Lugar importante en este esquema habrían de tener los noticiarios que, como por otro lado ocurría en el resto de las cinematografías del mundo, se exhibían en todas las pantallas e incluso se exportaban al extranjero. Así, la UFA organizó el suyo, “*Deutsche Wochenschau*”, al tiempo que desde la Tobis se hacía lo propio con “*Deutsche Tonwoche*”.

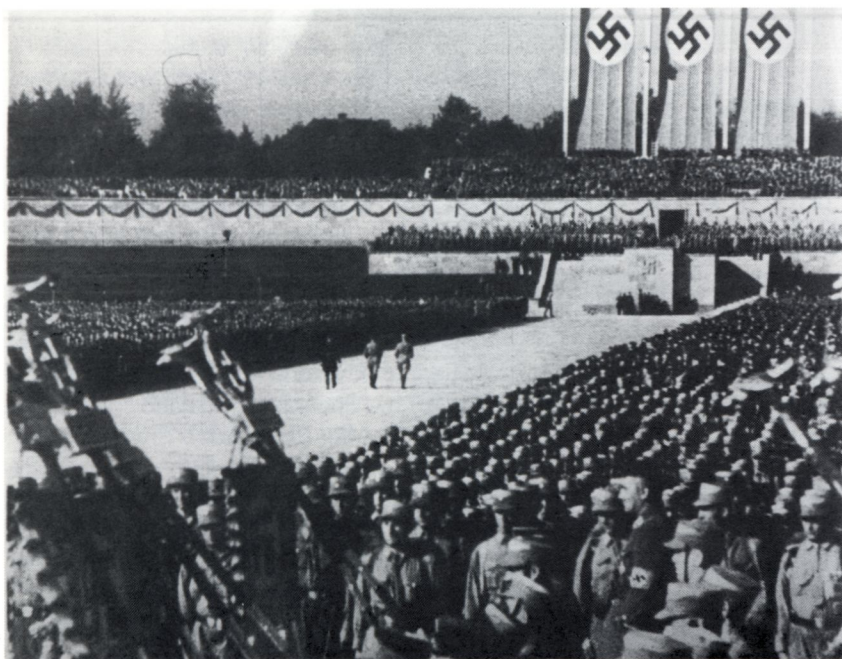
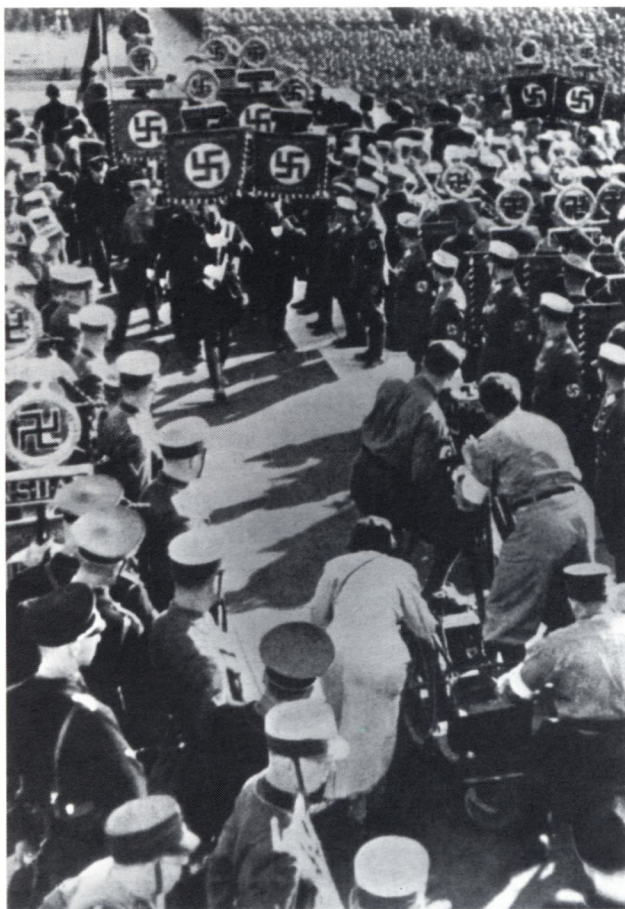
Todo esto creó un éxodo inmediato de cineastas, la



mayoría de los cuales enfilaron hacia Hollywood: William Dieterle, Douglas Sirk, Billy Wilder, Fred Zinneman, Robert Siodmak, Fritz Lang... Este último lo hizo tras recibir de Goebbels el ofrecimiento de ponerse al frente de la cinematografía alemana. Su film **Los Nibelungos** (1924) representaba para los nazis el que debía de ser punto de partida de su nuevo cinema. De entre los cineastas que decidieron colaborar con el nuevo régimen destacaron inmediatamente Luis Trenker, autor de **Der Rebell** (1932) y **Hitlerjunge Quex** (1933) y Leni Riefenstahl.

Leni Riefenstahl había realizado estudios de teatro y ballet (llegó a ser bailarina) y a los veintitrés años debutó en el cine con la película "de montaña" (curioso subgénero muy del gusto de los nazis) de Arnol Fanck **La Montaña Sagrada** (1926). Debutó como realizadora en 1931 con **La Luz Azul**, película del citado género que también produjo y protagonizó. La directora conoció a Hitler al año siguiente y éste le encargó la realización de **Der Sieg des Glaubens** (1933), claro antecedente de **El Triunfo de la Voluntad**.

**El Triunfo de la Voluntad** (1934) fue planificada paralelamente a la preparación de la Convención del Partido Nazi en Nüremberg. Para su realización contó con todos los medios necesarios: fueron utilizadas treinta cámaras y en su elaboración participaron unas ciento veinte personas (1). Procurando evitar que la fuerza del documento recayese en la palabra, Riefenstahl ahorra el diálogo en lo posible e incide en la fuerza de las imágenes, buscando la respuesta emocional del público. La clave de su espectacular éxito está en un perfecto montaje, inspirado en el cine soviético (Goebbels pensaba que era éste el cine a imitar, mucho más propicio para enardecer a las masas que el occidental) (2), superpoblado de grandes panorámicas, primeros planos intercalados y audaces *travellings*. Este "manejo polifónico" (1) consigue vincular al espectador, a intervalos individualizado en los citados primeros planos dentro de las grandes escenas de masas, con toda una parafernalia, cargada de efectos de todo tipo, que consigue una perfecta unidad entre la carismática figura del Führer, las S. A. (su servicio personal), las S. S., las Juventudes Hitlerianas, el ejército y el pueblo mismo alemán. Los momentos álgidos de este documental (llegada de Hitler entre nubes, sus inflamados discursos, los interminables desfiles presididos por un Führer que se mantiene de pie durante horas pasando revista desde su coche...), dejan poco respiro. El aturdimiento es constante y el resultado no podía ser otro que la más incendiaria de las proclamas.



El indudable talento de Leni Riefenstahl volverá a ponerse de manifiesto en **Olympia** (1936), la espléndida y tendenciosa crónica de los Juegos Olímpicos de Berlín. Por supuesto, tras la Segunda Guerra Mundial no volvió a tener oportunidad de colocarse tras la cámara.

J. A.

#### NOTAS

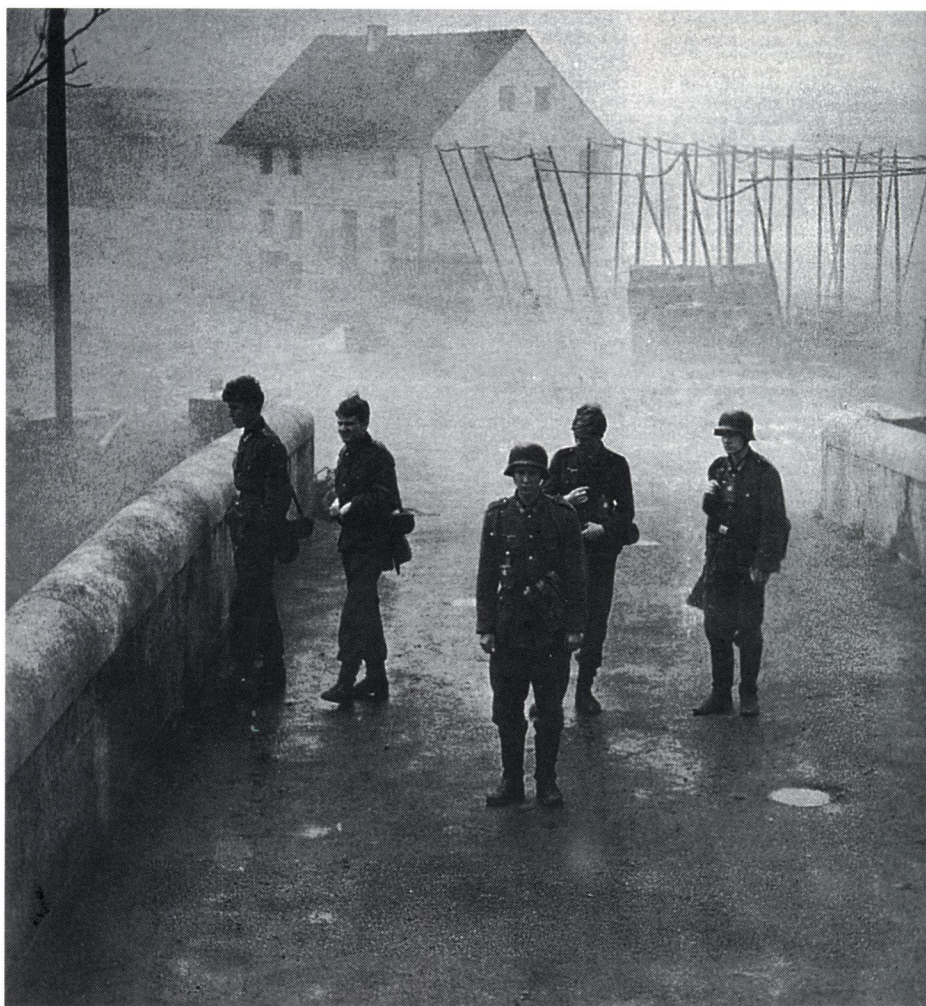
- (1) Siegfried KRACAUER: "De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán". Ed. Paidós. Barcelona, 1985.
- (2) Una de las películas preferidas de Goebbels era **El Acorazado Potemkin** (S. M. Eisenstein, 1925).



# Los asesinos están entre nosotros

**(Die Mörder sind unter uns. Wolfgang Staudte, 1946)**

**Die Mörder sind unter uns.** Alemania, 1946. **Director:** Wolfgang Staudte. **Guión:** Wolfgang Staudte. **Fotografía:** Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann. **Decorados:** Hunte y Bruno Monden Uhlich. **Música:** Ernst Roters. **Montaje:** Hans Heinrich. **Interpretes:** Hildegard Knef, Elly Burgmer, Arno Paulsen, Erna Sellmer, Hilde Adulphi.



**Argumento:** Mertens, un cirujano que fue desmovilizado durante la Segunda Guerra Mundial, se refugia en el alcohol para tratar de olvidar los horrores de la guerra. De repente, encuentra al capitán Brückner, quien mandaba su compañía la trágica noche de Navidad en la dicho capitán ordenó fusilar a todos los habitantes de un pequeño pueblo de Colonia, incluidos mujeres y niños. Mertens está obsesionado con la idea de matarle, pero Susan, la mujer que está enamorada de él y que pasó un tiempo deportada, intenta evitarlo.

Sería injusto que **Los asesinos están entre nosotros** pasase a la historia sólo por ser la primera película alemana realizada después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Si una película consigue ser *sobrecogedora* no sólo por el tema que está contando, sino por la forma en la que lo hace, sin recurrir a efectismos ni trucos baratos, creo que se puede decir que es una *buena* película.

Esta coproducción entre las dos Alemanias (cuando existían) fue rodada en 1946, sobre el escenario de un Berlín en ruinas -las ruinas provocadas por los bombardeos aliados-, fantasmagórico, donde la vida humana parecía

más una sorpresa que una realidad habitual. El alemán oriental Wolfgang Staudte fue el encargado de poner en imágenes esta historia de persecuciones y de huidas. Staudte tenía tras de sí ya una larga experiencia en el mundo del teatro, en el que había trabajado con directores de la categoría de Max Reinhardt y Erwin Piscator. Del teatro dio el salto al mundo del cine, primero como actor, llegando a intervenir en películas tan importantes como **El ángel azul** (Josef von Sternberg, 1930). A las órdenes de Lupu Pick trabajó en **Gessenhauert** (1931), y a las de Karl Ritter en **Por el mérito** (1938).

No es hasta 1943 cuando filma su primera película,



de curioso y sonoro título: **Akrobat schö-ö-n**, un homenaje a la gente del circo, y muy especialmente al payaso Charlie Rivel. Otras películas destacadas de su desconocida filmografía son **Rotación** (1949), en la que se retratan 20 años de la historia reciente alemana (el período comprendido entre 1925 y 1945) a través de la vida de un obrero tipógrafo, y **Para el rey de Prusia** (1951), film basado en un relato de Heinrich Mann y que narra la historia de un hombre sin demasiadas luces, obsesionado por la parafernalia militar, que se une a un absurdo grupo de duelistas, los *Nuevos Teutones*, y que termina dedicando su vida al engrandecimiento del Kaiser. Como se ve, un tema recurrente dentro del cine alemán y dentro de la propia filmografía de Staudte.

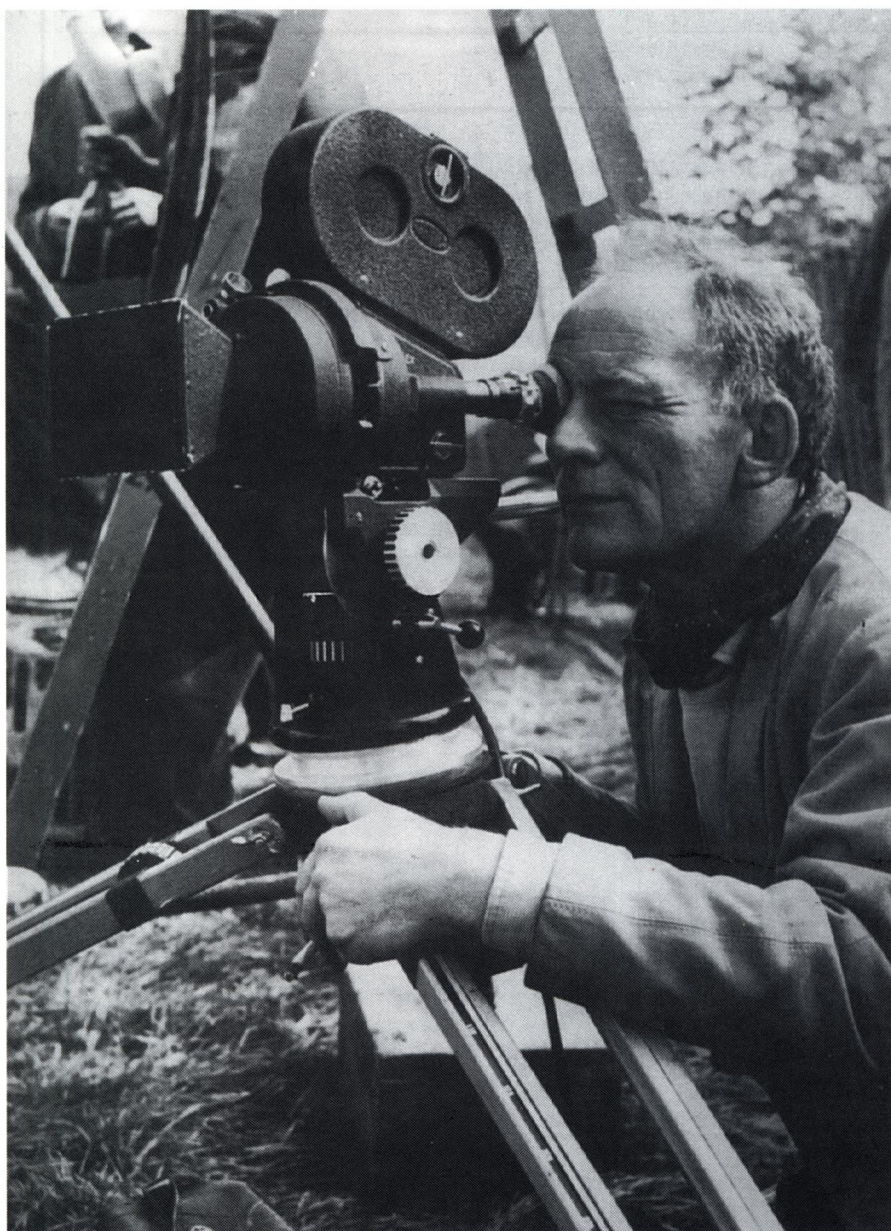
Del resto de su actividad cinematográfica merecen ser destacados dos aspectos: el comienzo en 1955 del rodaje de **Madre Coraje**, de Bertolt Brecht, con Simone Signoret, rodaje que terminó abandonando por fuertes desavenencias con el autor, y la fundación, en la R. F. A., de la productora *Freye Film*, junto con H. Brown y H. Käutner. Wolfgang Staudte moriría en 1984, totalmente olvidado por el mundo del cine.

**Los asesinos están entre nosotros** es, como ya se ha indicado, una película de persecuciones y huidas. El médico que *persigue* al capitán nazi, *el que huye*, es a su vez *perseguido* por el terrible recuerdo de aquella noche de Navidad, porque tampoco ninguno de los que no quisieron participar en el fusilamiento lo intentó evitar (“¿Somos todos culpables?”, la sempiterna pregunta que aún se hacen muchos alemanes, que todavía *purgan* sus culpas y las de sus progenitores yendo a los *kibutz* judíos), y *huyendo* él mismo hacia el refugio del alcohol. El simbolismo, siempre presente a lo largo de toda la película, es común a muchos cineastas y artistas alemanes, más marcados por su historia de lo que a ellos mismos les gustaría reconocer.

Aun siendo Staudte de la parte oriental de Alemania, las influencias que refleja están mucho más lejos de los maestros soviéticos que de las figuras del llamado expresionismo alemán. Toda la película, realista en fondo y forma, está recorrida por un halo onírico, que viene dado fundamentalmente por los decorados, ese Berlín en ruinas, de aspecto fantasmagórico, donde las rupturas de ángulos tan propias de los decoradores expresionistas

esta vez están hechas a base de bombas. Suciedad, morbidez, enfermedad, todo es oscuro. Son oscuros los *flash-back* que nos trasladan a aquella noche de Navidad en aquel pueblecito de Colonia; oscura es la sumisión de Mertens al alcohol donde pretende encontrar el olvido; oscura la celebración del capitán nazi Brückner de la Navidad con su familia; oscura la pistola que apunta pero no dispara... Lo único que, pretendidamente, no es oscuro es el personaje de Susan, la novia de Mertens, que intenta huir también de su pasado de deportada, y salvar en su huida a Mertens. Engañoso recubrimiento humanista: no hay *happy end* posible, porque el callejón por el que huyen es un callejón sin salida. La sonrisa de Susan no puede nunca con las sombras que se mueven entre las ruinas de Berlín: la esperanza es falsa. Y nada mejor que la estética expresionista, llena de rupturas, de sombras que devoran la luz, de planos encerrados en sí mismos, ahogados, de personajes afilados, en los que sólo cabe el dolor, para dar cuerpo a esta sobrecogedora historia de muerte y de huidas a ninguna parte.

**Tx. M.**





# Tiempo de amar, tiempo de morir

**(A Time to Love and a Time to Die. Douglas Sirk, 1958)**

**A Time to Love and a Time to Die.** EE. UU., 1957. **Producción:** Robert Arthur, para Universal International. **Director:** Douglas Sirk. **Guión:** Orin Jannings, según la novela de Erich Maria Remarque. **Fotografía:** Russell Metty. **Música:** Miklos Rozsa.

**Intérpretes:** John Gavin, Lilo Pulver, Jock Mahoney, Don de Fore, Keenan Wynn, Erich Maria Remarque, Dieter Borsche, Barbara Rutting, Thayer David, Klaus Kinski, Jim Hutton.



**Argumento:** Un soldado alemán, Ernst Graeber, vuelve a su ciudad con tres semanas de permiso, tras haber estado combatiendo en el frente ruso. Al llegar, encuentra su casa derruida y sus padres han desaparecido. Durante ese período tratará de vivir al margen del horror de la guerra, enamorado de Elizabeth Kruse, hija de un médico apresado por la Gestapo, huyendo de la fatalidad.

Al final de su carrera como director cinematográfico, Douglas Sirk hizo tres obras maestras: **Angeles sin brillo** (1957), **Tiempo de amar, tiempo de morir** (1957), e **Imitación a la vida** (1958), melodramas de una intensidad, hondura y lirismo fuera de lo común que, junto a **Escrito sobre el viento** (1956), constituyen la culminación de su trabajo y una de las parcelas más destacadas del género.

Sirk daba una especial importancia a los títulos. Los consideraba como un preludio importante de la historia que cuentan, una primera exposición que debe contener todo el espíritu de la película, definiéndola y abriendo el apetito del espectador. **Tiempo de amar, tiempo de morir** es un título ejemplar en ese sentido: contiene la contraposición de las realidades que dominan la película, la felicidad del amor y el horror de la muerte/guerra; despierta el halo melancólico, poético y fatalista que Sirk imprimió a su realización; augura la lucha titánica por

sobreponerse a las circunstancias que le esperan a la pareja protagonista, tratando de no ver las ruinas de la guerra y vivir sólo para el amor.

Porque **Tiempo de amar, tiempo de morir** es la constante huida de Ernst y Elizabeth de las ruinas en las que les ha tocado dar rienda suelta a su amor, con un sentimiento positivo e ingenuo, enfrentado al destino, para hacer oídos sordos a los bombazos y vivir el permiso del soldado como si de toda una vida se tratase. La difícil intimidad de la habitación en la que ella vive, los momentos de evasión en el interior del hotel que los nazis conservan con todos sus lujos gastronómicos, el gesto resignado de Ernst cerrando la cortina de la habitación que les cede una buena señora, renunciando a protegerse en el refugio, son los círculos de felicidad, cada vez más pequeños, cada vez más angustiosos, que Sirk traza con mesura y contención.

Basada en la novela de Erich Maria Remarque (que



tiene un papel en la película, el profesor Pohlmann, al que Ernst pide consejo), **Tiempo de amar, tiempo de morir** no se apoya tanto en la voluntad de elaborar un alegato contra la guerra como el original, al parecer de abierto sentimiento pacifista. Los cuestionamientos de los soldados sobre la estupidez de la situación quedan suficientemente patentes en las espléndidas primeras escenas, las que se desarrollan antes de que Ernst obtenga su permiso. Los diferentes sentimientos de los soldados ante el destino que merecen unos rusos prisioneros, el comentario de Ernst, que no sabe cómo se llama la ciudad por la que han pasado numerosas veces, el brumoso y frío escenario magníficamente fotografiado en Cinemascope por Russell Metty, colaborador habitual de Sirk, y las miradas y comentarios



del atormentado personaje de Jim Hutton (padre de Timothy Hutton, con quien tiene un extraordinario parecido, que borda su pequeño pero decisivo papel) lo dicen todo, en unos pocos minutos, sobre el horror y el absurdo de la guerra. La sublimación posterior del amor dejará a la guerra como telón de fondo, terrible y determinante, pero en segundo plano. Sirk simboliza esa necesidad de sobreponer el amor a la muerte en la primavera que hace florecer unas lilas en un árbol medio seco. Pero, sin asomo de ingenuidad, va metiendo cuñas suavemente desgarradoras: con el humor del soldado que quiere que su mujer sea gorda, como antes de esa guerra que hace que ya nada vuelva a ser igual; con la desesperación de Ernst diciéndole al profesor que por dentro está gritando, aunque él no le oiga.

En el modelo de sutileza y perfectamente dosificada emoción que es toda la película, destacan por su impacto visual dos bellísimos momentos del tramo final: aquel en que Elizabeth ve desde el interior de la estación cómo se va su esposo, con la cámara encuadrando el marco de una ventana en forma de cruz, fundido con otra cruz coronada por un casco en el campo de batalla; y el desenlace, en el que una mano, una carta y un río se convierten en manos del maestro Sirk en un torrente de emociones, esas que sugería el título **Tiempo de amar, tiempo de morir**.

R. A.





# El arpa birmana

(*Biruma no Tate Goto*. Kon Ichikawa, 1985)

**Biruma no Tate Goto.** Japón, 1985. **Director:** Kon Ichikawa. **Argumento:** Michio Takeyama. **Guión:** Nattoh Wada. **Fotografía:** Setsuo Kobayashi. **Música:** Naozumi Yamamoto. **Interpretes:** Kohji Ishizaka, Kiichi Nakai, Takuzo Kawatani, Atsushi Watanabe, Nenji Kobashi, Hirokazu Inohue.



**Argumento:** Mizushima es un explorador del ejército japonés que toca el arpa para avisar a sus compañeros cuando van a ser atacados por el enemigo. Cuando es enviado a convencer a una compañía de que se rinda, el ejército británico ataca por sorpresa, resultando muertos todos los soldados excepto Mizushima, que se internará en un proceso místico, dando la espalda a la guerra.

**El arpa birmana** es un perfecto ejemplo de cine pacifista en el que el mensaje no queda diluido en un balde de inocencia y buenas intenciones, a pesar de estar construido a partir de una actitud extrema, en la que los planteamientos radicales no están expresados por la vía del análisis ideológico o la fuerza de situaciones impactantes, sino por medio de la austeridad y el lirismo expresados con todo el grado de convencimiento necesario como para llegar a la conciencia del espectador.

La historia de Mizushima, ese soldado horrorizado por la guerra que le ha separado de sus compañeros, ese

combatiente que desde el comienzo tiene como arma un arpa con balas poco dañinas pero efectivas, pertenece a una novela básica en la literatura japonesa de este siglo. Debió hacer mella en el corazón de Kon Ichikawa, que no sólo decidió trasladarla a la pantalla en 1956, sino que volvió sobre ella veintinueve años más tarde, con la obsesiva necesidad de hacer una adaptación lo más perfecta posible. A pesar de que el primer intento ya fue suficientemente redondo. Rodada en blanco y negro, la primera versión de **El arpa birmana** fue la llave para Ichikawa hacia Occidente, que apenas había conocido



su trabajo anterior, y un giro importante en su carrera, desde las primeras comedias en las que suavemente ridiculizaba la vida cotidiana japonesa, a la seria y cálida voluntad antibelicista de **El arpa birmana**, premiada en el Festival de Venecia y aclamada por todo el mundo.

Pero Ichikawa, con la experiencia de cuarenta años de cine, quiso volver sobre la historia con nuevas técnicas: *"En la primera versión no pudimos obtener la calidad de color que queríamos, por lo tanto la hicimos en blanco y negro. Estuvimos rodando en exteriores sólo una semana"*. Y los cambios operados en la segunda versión, ya en color, se refieren más bien a un punto de vista técnico, pues Ichikawa siguió paso a paso las directrices de su anterior trabajo.

**El arpa birmana** es la aceptación de una derrota, la de Japón en la Segunda Guerra Mundial, pero sobreponiéndole una victoria más importante, la del individuo que extrae poder de sus convicciones, y es capaz de enfrentarse, o más bien darse la vuelta, ante la colectividad enloquecida, irracional. Mizushima aprecia a sus compañeros, valora el sentido de la amistad que les une y se siente tentado de unirse a su inconsciente búsqueda de la gloria a través de la guerra y el servicio a su país. Pero su misión es enterrar a los muertos que se encuentra en el camino, acabar con los restos del horror de la guerra, y sepultar definitivamente la violencia inútil.

Ichikawa tomó la nueva versión como una advertencia hacia las nuevas generaciones de japoneses que viven en un país próspero y no han conocido directamente la guerra, para que no olviden que nunca hay una justificación para ella, y que la conciencia individual es el mejor modo de evitarla. El rodaje se realizó en Tailandia, con una esmerada utilización de los exteriores naturales y los templos budistas, y una serie de canciones emotivas, que llegan a su punto culminante en el momento en que el protagonista se despide de sus compañeros, al otro lado de las alambradas.



R. A.





# Los chicos de la guerra

## (Los chicos de la guerra. Bebe Kamín, 1984)

**Los chicos de la guerra.** Argentina, 1984. **Director:** Bebe Kamín. **Argumento:** Daniel Kon. **Guión:** Daniel Kon, Bebe Kamín. **Fotografía:** Vito Blanc. **Música:** Luis María Serra. **Intérpretes:** Héctor Alterio, Carlos Carella, Ulises Dumont, Marta González, Tina Serrano.



**Argumento:** Santiago, Pablo y Fabián, los tres protagonistas centrales del filme, nacen en 1962. Ingresan en la escuela primaria en 1968; alguno de ellos llegará al colegio secundario en 1976. Crecen y se forman en una sociedad autoritaria, falsamente moralista, vertical, que no sólo no tiene mucho para ofrecerles sino que, además, los reprime y frustra en sus potencialidades. Esta historia de mutilaciones converge dramáticamente en las Malvinas, cuando los tres muchachos se transforman en protagonistas directos de la guerra.

La situación casi siempre convulsa de la Argentina ha marcado profundamente su cinematografía. Los tiempos del silencio impuesto por las descarnadas -y descarnadoras- diversas dictaduras militares que han sojuzgado al país, donde la única queja que se podía oír era el lamento triste del tango, han ido dejando paso a los gritos desgarrados del dolor por los desaparecidos, por los asesinados, por los exiliados (de fuera y de dentro), por la injusticia. Y el cine también gritó.

De cualquier forma, el grito de los cineastas argentinos no ha sido un grito estentóreo, sino que la rabia ha estado modulada, a veces por la ironía (caso Ayala, por ejemplo), otras por la desesperanza, otras por la esperanza... De todas maneras, sí hay un elemento común que une a casi todas estas producciones, hijas del dolor y de la injusticia, y es la *sinceridad* con que están contadas. No hay artificio, ni en la extrema dureza de las imágenes de **La noche de los lápices** (Héctor Olivera, 1986), ni en las a veces ingenuas de **Los chicos de la guerra**, ni siquiera en la teatralidad del ambiente pari-

sino de **Tangos. El exilio de Gardel** (Fernando E. Solanas, 1985). Todo lo que aparece en la pantalla no es sólo verdad, sino que, además, se nota que quien lo está contando *se lo cree* realmente.

La dictadura, pues, ha marcado sensiblemente el desarrollo de la cinematografía argentina (aunque bien cabría preguntarse aquí si dicha dictadura es ya materia para el recuerdo, mientras se promulga un "Ley de Punto Final", mientras Seineldín y sus "Caras pintadas" siguen en libertad, mientras *la historia oficial* sigue siendo trágicamente *la historia real*, mientras un director de cine -"Pino" Solanas- es ametrallado en las piernas, por resultar demasiado incómodo para los estamentos del poder, como cuenta el propio director de **Los chicos de la guerra**, Bebe Kamín, en otras páginas de esta revista...). Y, después de los horrores cometidos durante el mandato de los tristemente recordados Videla, Galtieri, Viola y demás, los sangrientos militares argentinos no podían despedirse sino con el uniforme de gala; para ello, nada mejor que, en nombre



de una reivindicación geográfica y nacional más o menos justa, montarse una guerra que recuperara *el espíritu nacional* frente al invasor extranjero. La Guerra de las Malvinas (1982), un triste ejemplo de la barbarie militar.

La Guerra de las Malvinas (o *The Falklands War*, según el punto de vista desde el que se mire) no podía sino dejar también su huella en el siempre atento y vivo cine argentino y, directa o indirectamente, es el tema de varias películas, de las que hasta aquí nos han llegado como más que apreciable ejemplo, dos: la excelente **La deuda interna** (Miguel Pereira, 1987), dura y seca como la tierra puneña de la que proviene el protagonista, y la no menos espléndida **Los chicos de la guerra**, dirigida por Bebe Kamín en 1984 y que nos ocupa en estos momentos.

**Los chicos de la guerra** se rodó en un momento muy conflictivo para la sociedad argentina. Con el fin del conflicto bélico todavía cercano, con el poder teóricamente en manos de los civiles pero, *de facto*, en las de los militares, Bebe Kamín se lanzó a la aventura de rodar esta película de y contra la guerra. Obviamente, los obstáculos no fueron pocos; incluso, **Los chicos de la guerra** tiene el “honor” de ser una de las pocas películas dentro de la historia del cine que ha provocado la promulgación de una ley. En efecto, cuando Kamín se dirigió al Ministerio de Defensa (o su equivalente argentino) solicitando armas para el rodaje de la película, todo fueron largas y excusas, hasta que al final el Parlamento aprobó una ley por la que, en un determinado plazo de tiempo, se prohibía la utilización de material militar para otros usos. A la espera de que este plazo se agotase, Kamín siguió con el rodaje de las escenas que no pertenecían a la parte de la guerra, cuando un buen día accedió al visionado de una coproducción argentino-americana en la que aparecían soldados... ¡con fusiles del ejército argentino! Ante la reclamación de Kamín, el ejército argentino no tuvo más remedio que ceder y, en un alarde de generosidad, prestó ¡seis! fusiles, para cuya entrega, eso sí, desplazó a varios camiones cargados de soldados bien armados.

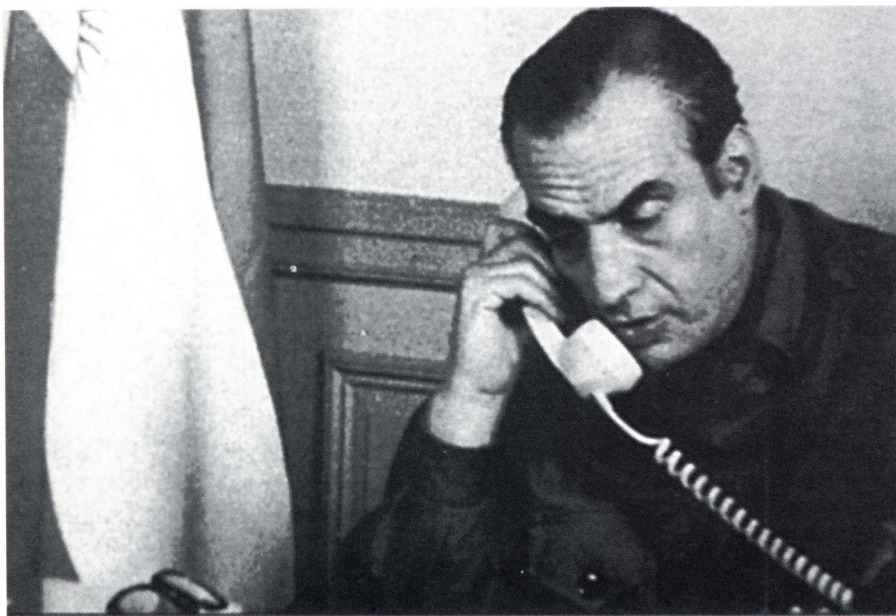
Anécdotas (significativas) aparte, **Los chicos de la guerra** es una película ingenua y cruel a la vez. Tiene un cierto punto de contacto con otra película posterior a ella, la producción de Héctor Olivera **La noche de los lápices** (1986). Ambas tienen una estructuración similar: una primera parte donde se retrata la vida cotidiana de unos adolescentes, más o menos despreocupados y ajenos a la tragedia que envuelve al país y que luego los devorará, para pasar después a mostrarnos la eclosión de la tragedia, en un caso la detención, tortura y asesinato de los jóvenes estudiantes (**La noche de los lápices**) y en el otro, el estallido de la guerra (**Los chicos de la guerra**).

La alegría y la vida son protagonistas de la primera parte del film, rozando a veces con una ingenuidad que, lejos de resultar ñoña o sensiblera, destila la suficiente sinceridad como para hacerla *creíble* (véase, por ejemplo, la escena del descubrimiento del sexo por uno de los protagonistas). Cuando estalla la guerra, tras el entusiasmo inicial del pueblo argentino por la recuperación de la soberanía sobre las Malvinas, aparece el verdadero rostro de la guerra,

no con cadáveres despanzurrados “estilo Peckinpah”, sino como algo sombrío y angustioso. Prácticamente todas las escenas de guerra están rodadas a la noche, sin grandes explosiones ni ataques aéreos. No hay “hundimientos del Belgrano”; hay sólo el miedo de los soldados en las trincheras, la esperanza que les llega a través de los mensajes radiofónicos desde sus pueblos, y las ganas de que aquel horror termine ya.

Pero el horror, por desgracia, no ha acabado todavía para los argentinos.

**Tx. M.**





# Hotel Terminus

**(Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie. Marcel Ophüls, 1987)**

**Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie.** EE. UU., 1987-88. **Producción:** Marcel Ophüls, para Memory Pictures. **Director:** Marcel Ophüls. **Guión:** Marcel Ophüls. **Fotografía:** Reuben Aaronson, Pierre Boffety, Daniel Chabert, Michael Davis, Paul Gonon, Lionel Legros, Wilhelm Rosing. **Montaje:** Albert Jurgenson, Cathrine Zins. **Narración:** Jeanne Moreau.



**Argumento:** Documental a base de entrevistas y materiales de archivo sobre Klaus Barbie, un oficial de la Gestapo que se hizo tristemente famoso por la represión que ejerció en la ciudad de Lyon durante la ocupación. La película trata este hecho concreto y explora en el itinerario posterior de Barbie, como agente al servicio de los norteamericanos y refugiado de honor en tierras de Bolivia.

Marcel Ophüls, hijo de ese cineasta pleno que hizo escribir a Joan Fontaine la *carta de una desconocida*, convirtió a James Mason y Joan Bennett en inquebrantables *almas desnudas*, otorgó trágica vida fílmica al Schnitzler de **La ronde** y concibió imágenes sensoriales de Maupassant con **Le plaisir**, se empapó de la magia del cinematógrafo compartiendo experiencias vitales con su padre Max y charlas interminables con su buen amigo François Truffaut. Pero, a diferencia de estos dos narradores natos, poetas, galantes, románticos y desesperados, Ophüls hijo se inclinó de forma voraz por el cine documental, ese que, transitado con vehemencia y grandeza por gente tan diversa como Flaherty, Ivens, Stork, Bergman, Malle y Kramer, sigue sin encontrar la respuesta y la estima que sin duda merece.

Ophüls optó por esa dirección. Hoy sigue siendo más conocido como hijo de su padre que como cineasta. Eso no le impide seguir adelante, aunque mirando su propia peripecia con irónico desencanto: *“Siempre he compartido los prejuicios de mi padre y de mi amigo Truffaut en cuanto al relativo valor del cine documen-*

*tal en comparación a otro -¡un cine grande!-, y comparto su punto de vista acerca de la relación entre la vitalidad artística de un cineasta y el número de películas que logra hacer. En este sentido, no tengo ningún motivo de alegría, ya que el Larousse de la cinematografía termina su historial sobre mí con una nota de desencanto: ‘Sigue trabajando en el ingrato camino de los reportajes televisivos’*”, escribió el cineasta en mayo de 1988 para el dossier de prensa de su film **Hotel Terminus**, texto que tituló *“Carta a un amigo, que resulta ser agente de prensa”*.

Tarea ingrata, quizás, pero necesaria. Las cuatro horas y media de **Hotel Terminus, la vida y época de Klaus Barbie**, que pesan menos que el plomo y entran con la fuerza de un volcán en erupción, sintetizan la supuesta grandeza y el justo ocaso del Tercer Reich a partir del seguimiento emocional, vía entrevistas y repaso exhaustivo de los materiales de archivo, del rastro de uno de sus más sanguinarios episodios.

Klaus Barbie, el *“Carnicero de Lyon”*, operó en el hotel Terminus de esta ciudad durante la ocupación



alemana, constituyendo allí su cuartel general y mesa de operaciones. Pero Ophüls no se limita a aportar más -¿cuántas van ya?- pruebas sobre el genocidio nazi, sino que le sigue la pista a Barbie después de finalizada la contienda mundial, entra a saco en su vida, le encuentra militando en el servicio de inteligencia norteamericano en plena historia anti-comunista, exilado después en el Vaticano y refugiado con otros de su triste estirpe en Bolivia y Perú.

La película se divide en tres bloques más o menos diferenciados. En el primero, el más compacto y objetivo, Ophüls habla con sus entrevistados y clarifica posturas y situaciones hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En el segundo, el más manipulador, se centra en el oscuro período de Barbie como agente americano: el cineasta agrede a sus entrevistados buscando su punto débil, riéndose de ellos y de sus mentiras (por ejemplo, el agente alemán del CIC americano, que casi termina despertando compasión, o el guardaespaldas y amigo boliviano de Barbie), y en algunos casos esto se rebela contra la entereza analítica del discurso de Ophüls. En el tercero, finalmente, recupera el pulso inicial aunque incluye partes suprimibles que no aportan nada (la cena en el restaurante) y concluye con la captura del verdugo nazi tras la caída de la dictadura boliviana.

**Hotel Terminus** incluye entrevistas a un centenar de personas. Entre ellos, vecinos de Lyon, supervivientes de Auschwitz, miembros de la Resistencia, agentes de la Gestapo, espías norteamericanos, vecinos de Barbie en tierras bolivianas, cineastas, periodistas, abo-

gados, historiadores, policías, políticos, alcaides carcelarios, novelistas, gente anónima y gente conocida (Bertrand Tavernier, Gunter Grass, Claude Lanzman, Jean-Marie Le Pen). Todos víctimas de la barbarie o verdugos sin capucha, intelectuales reflexivos o nazis enmascarados, luchadores natos o espías patéticos en su desconcierto ante la Historia, ofrecen su visión de los acontecimientos. Las mejores aportaciones, las más lúcidas, las más creíbles, las que dejan la piel de gallina y un nudo en la garganta, no proceden de los numerosos personajes que reflexionan a favor o en contra del "Caso Barbie", sino de los que lanzan su verdad a bocajarro ante el objetivo de la cámara cuestionando la verdad y la mentira: un carcelero que conoció a Barbie durante ocho días, no duda en expresar sus dudas ante el hecho de que durante cuarenta años el gobierno francés no se haya interesado en atrapar al criminal, y apostilla: *"todo gobierno tiene unos servicios de inteligencia capaces de matar a quien sea y donde sea"*.

**Hotel Terminus** pone en la picota a la Historia, vapuleando el nazismo e indagando en el comportamiento de uno de sus baluartes. Una imagen y una frase sintetizan su poder de evocación: *"Me olvidé de crecer en Auschwitz"*, dice tristemente una de las pocas mujeres que sobrevivieron al campo de concentración. Marcel Ophüls, judío alemán nacido doce años antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, sigue ordenando su propia memoria.

Q. C.





# Texto Original Francés

## Cinéma et institutions repressives

Marc FERRO

Avant l'existence du cinéma, la tragédie avait posé le problème des institutions répressives; dans la Grèce antique, déjà, Antigone avait préféré la loi naturelle -des obsèques décentes pour son frère-, à la raison d'Etat, aux exigences de l'institution. A son époque, l'Etat était déjà un idéal au dessus des intérêts égoïstes des citoyens, une nécessité et une contrainte à la fois... Plus récemment, Albert Camus, un *pied-noir* qui défendait les droits des Arabes contre les injustices dont ils étaient les victimes, fit valoir pourtant, devant l'approfondissement du drame algérien, que si la sécurité de sa mère était menacée, entre la Justice -les justes droits des Arabes-, et sa mère, il choisirait sa mère. Les idéologues ne le lui ont jamais pardonné.

Car entre instinct -filial, patriotique, etc.- et institution, les philosophes, politiques et autres juristes, ont le plus souvent choisi l'institution. Ils voient en elle la garante des libertés avant qu'elle ne devienne source d'oppression. Au cinéma, nul n'a mieux abordé ce thème que Carol Reed dans **Le Troisième Homme**, adapté de Graham Greene. Anna, moderne Antigone, refuse de livrer son amant, Orson Welles, bien que criminel, à la police politique anglaise, qui réprime le trafic de pénicilline, que contrôlent les Soviétiques, et elle préfère y perdre sa liberté, elle qui est précisément recherchée par cette police pour avoir fui Prague après le coup d'Etat communiste de 1948.

Instinct/Institution. D'un monde à l'autre de l'Histoire, la réalité et la permanence de ce couple apparaissent, qu'il s'agisse de la Justice, de l'armée, de la police, de l'Etat. Certes les termes qui les opposent peuvent changer, mais le problème demeure.

On observe que, devenu simulta-



nément système de contraintes et aliénation, l'institution est très tôt devenue répressive. Pourtant, à ses origines, elle a été un ensemble de pratiques sociales désirées et consenties parce que jugées nécessaires. Ce qui est vrai pour l'armée, pour l'église, pour le syndicat, le parti, etc., est que dans l'entre-deux se glissent une théorie, une morale, une coutume. Leur fonction est d'affirmer la légitimité de l'institution, sa fonction. La leçon, apprise au foyer ou dès la prime enfance, fait s'entrecroiser chez le citoyen ses droits et devoirs, mais dont il n'a pas souvent une connaissance claire. Ce trait apparaît avec force dans le film de Losey, **King and Country (Pour l'exemple)**, 1964. Dans les tranchées des Flandres, le soldat Hamp, engagé volontaire, se bat courageusement pendant trois ans; tous ses camarades sont morts et, un jour de canonnade, il *craque* et pour fuir le bruit du canon, il marche et, sans s'en rendre compte, *deserte*. Le tribunal comprend que cet homme simple ignore le code et la loi, mais il le condamne pour l'exemple. Le film montre bien la distance qui sépare les gens du peuple, mal instruits de la loi et désarmés de-

vant les institutions, dont la violence est criminelle, mais criminelle légalement.

Selon leur fonctionnement, les différentes institutions satisfont ou non, les besoins collectifs des citoyens, à moins qu'elles ne les contrarient. Elles deviennent alors répressives et de la rupture de l'harmonie d'origine naissent la révolte, la révolution, qui changent les institutions sociales et politiques qui ne correspondent plus aux besoins des citoyens.

Le cinéma est né à une époque de l'histoire où la plupart des institutions actuelles avaient déjà un long passé. Selon leur place et leur statut dans les différentes sociétés, elles ne sont perçues de la même façon par tous, qu'il s'agisse de l'église, de la police, de l'armée, etc.

Le cas de l'armée est emblématique parce qu'on la retrouve dans toutes les sociétés et que les cinéastes l'ont volontiers pris pour cible.

Dans le contexte de la grande époque du cinéma -de 1920 à 1980-, l'armée s'est souvent trouvée au cœur des contradictions sociales et politiques. D'un côté, elle incarne la défense de la patrie, sa glorification, et les Internationalistes, les pacifistes la soupçonnent d'être belliciste pour accroître ses pouvoirs et privilèges. De l'autre, elle fait valoir qu'elle donne son sang pendant qu'à l'arrière, les civils s'enrichissent et prennent la femme des combattants, un thème que le cinéma de l'entre-deux-guerres a chéri, depuis **Westfront 1918**, (Quatre de l'infanterie), de Pabst, 1930, jusqu'à **Okraina**, de Barnet en 1930 également. C'est par hostilité à l'arrière, dont sourdement les soldats veulent se venger, que l'armée devient foyer répressif dans l'Allemagne nazie comme en Italie fasciste; en Espagne, elle l'est par ce



que socialement elle représente, au moins pendant cette période.

Pour dire vrai, jamais le cinéma n'a osé aborder le problème de la fonction répressive de l'armée, de sa fonction sociale, il s'entend. Il n'existe pas, ainsi de véritable film anti-militariste: ce qui pullule, par contre, ce sont les films qui stigmatisent les excès de l'armée, ses abus, -et notamment ceux de sa discipline. Le plus fameux est sans doute **From Here to Eternity (Tant qu'il y aura des hommes)**, de F. Zinnemann, 1953- parce que ce film, qui apparaît bien fade aujourd'hui, mettait en accusation les abus du commandement dans l'armée américaine, la plus libre et la plus démocratique du monde, à l'heure même où elle venait de faire triompher la démocratie. F. Zinnemann évoquait les sévices dont on peut être victime dans l'armée US, où, bien sûr, le bon droit finit par l'emporter. Coupable d'avoir fait justice lui-même en tuant un sergent sadique, le héros mourait lors de l'attaque de Pearl Harbour. Plus récemment, et systématiquement, Stanley Kubrick a démonté, en 1957, dans **Paths of Glory (Les sentiers de la gloire)** les ressorts de l'offensive à tout prix, réalisant le pamphlet le plus dur contre l'arbitraire de l'institution militaire. Ce film, au vrai, rend compte de tous les thèmes de l'antimilitarisme, et il les juxtapose mais l'accumulation des situations en rend peu vraisemblable la véracité: comment expliquer, devant de tels abus, qu'il ait pu exister, après la guerre, pareille solidarité entre soldats et officiers...

C'est un peu le travers du beau film de Rosi, **Uomini Contro (Les hommes contre)** qui lui aussi met l'accent sur les excès ou abus de l'institution plus que sur sa fonction sociale anti-révolutionnaire.

Le cinéma n'aborde ainsi l'institution militaire, son activité répressive, qu'au travers de ses excès, et il n'analyse guère la fonction répressive que dans des cas extrêmes: par exemple dans **Stachka (La grève)**, d'Eisenstein (1927) quand le procès porte sur le passé, sur un régime déchu, le tsarisme. C'est que, tout répressive qu'elle est, l'armée est aussi une institution libératrice, pas seulement dans sa vocation nationale, mais par son recrutement social. Joseph Losey l'a bien montré dans **The Lawless (Haines)**, 1949, où l'on voit que les jeunes Chicanos, ces Mexicains-Américains, regrettent le temps où ils étaient dans l'armée pendant la guerre, parce que le racisme n'y régnait pas comme dans la Californie d'aujourd'hui. De fait, l'armée a toujours été une institution d'inté-

gration sociale et multi-ethnique, tant aux Etats-Unis qu'en Espagne, dans l'empire français ou en URSS. Ce n'est pas un hasard si les généraux putshistes -Kornilov en 1917, Franco en 1936, Salan en 1961- s'appuyaient sur des troupes indigènes: seule l'armée offre une réelle possibilité de promotion sociale aux classes populaires, aux étrangers, aux indigènes... Peu de films abordent ce problème, pourtant central, qui fait qu'une institution peut être simultanément répressive et libératoire. On peut penser que les cinéastes, comme les romanciers, aiment mettre en cause l'histoire officielle, provoquer les spectateurs et que le public de jeunes qui aime aller au cinéma, ne s'y rendrait guère si celui-ci glorifiait l'institution au lieu de la stigmatiser. Mais mettre en cause sa fonction est un pas que nul n'ose franchir.

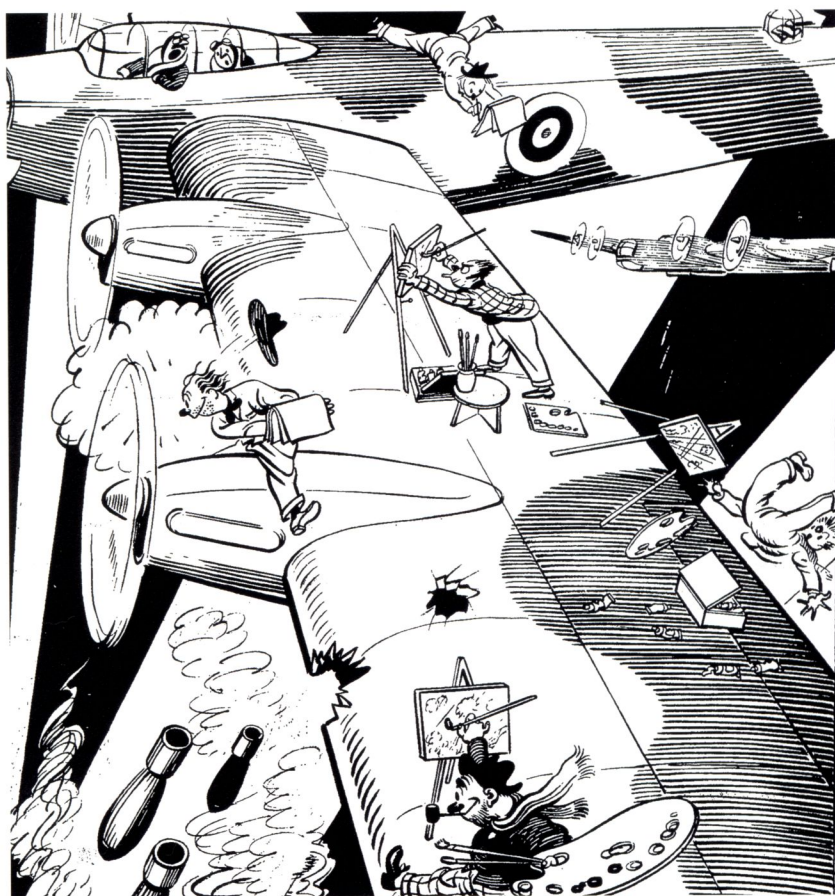
Seul Elia Kazan a osé aller plus loin, mais dans une autre direction et au détour d'une ultime réflexion sur un autre problème, celui de la dénonciation. Dans **The Visitors (Les Visiteurs)**, il lâche la bride à deux soldats qui, pendant la guerre du Vietnam, ont violé des vietnamiennes. Dénoncés par un de leurs camarades, antimilitariste, et scandalisés, ils reviennent le corriger après avoir fait de la prison. L'institution militaire devait-elle reprimer ces violeurs et ceux-ci devaient-ils être dénoncés? Une fois de plus, E. Kazan pose des

questions qui prennent la bonne conscience à contre pied. Il est bien le seul.

Sans doute est-ce le cinéma comique, la farce politique même qui ont le mieux permis de faire une critique savoureuse et amère de l'institution répressive. Sans oublier Charlot soldat -et tous les autres, **La Soupe aux canards**, de Leo Mc Carey, est la satire qui va le plus loin car elle met en cause l'armée, certes, mais aussi l'Etat, la Justice, etc. Ce marxisme tendance Groucho conserve son efficacité alors qu'il date de 1933. Ce film est une critique pertinente de l'Etat, des dirigeants politiques, de l'argent. Groucho est l'imposteur qui révèle l'imposture; Chico, l'imposteur qui vit de l'imposture; Harpo qui, muet, ne peut vivre et exister qu'à condition d'ignorer la société et l'Etat qui oppriment...

Dans le genre parodique, mais pas moins vigilant et lucide, c'est sans doute le cinéma soviétique qui offre les seules analyses précises de toutes les formes d'oppression que secrète l'institution quand elle domine la société; avec **Pokojanie (Le Repentir)**, sorti en 1986 mais réalisé plusieurs années plus tôt, Abuladze a sans doute offert l'œuvre la plus pénétrante qui nous permet d'atteindre à l'intelligibilité des mécanismes de l'oppression.

L'institution est coupable, certes, mais la société aussi...

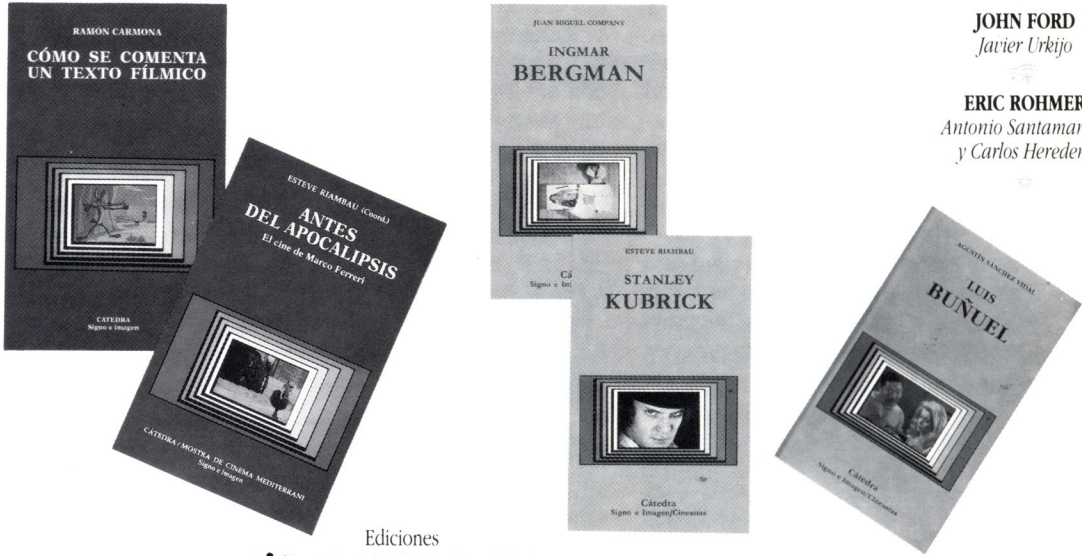




SIGNO E IMAGEN

- GUÍA DEL VIDEOCINE  
*Carlos Aguilar*
- EL OJO TACHADO  
*Jenaro Talens*
- EL NACIMIENTO DEL RELATO CINEMATOGRAFICO  
*Gian Piero Brunetta*
- EL TRAGALUZ DEL INFINITO  
*Noël Burch*
- CÓMO SE ESCRIBE UN GUIÓN  
*Michel Chion*
- CÓMO SE COMENTA UN TEXTO FÍLMICO  
*Ramón Carmona*
- EL FILM Y SU ESPECTADOR  
*Francesco Casetti*
- LA PANTALLA DEMONIACA  
*Lotte H. Eisner*
- ANTES DEL APOCALIPSIS. EL CINE DE MARCO FERRERI  
*Esteve Rimbau (Coordinador)*
- TEXTOS Y MANIFIESTOS DE CINE  
*Joaquín Romaguera y Homero Alsina*
- PENSAR LA IMAGEN  
*Santos Zunzunegui*

DOS COLECCIONES DE PELICULA



Ediciones  
**CATEDRA**  
Telémaco, 43. 28027 Madrid.

Comercializa **Grupo Distribuidor Editorial, S. A.** Ferrer del Río, 35. 28028 Madrid. Tel. (91) 361 08 09.

CINEASTA

- SERGIO LEONE  
*Carlos Aguilar*
- INGMAR BERGMAN  
*Juan Miguel Company*
- STANLEY KUBRICK  
*Esteve Rimbau*
- LUIS BUÑUEL  
*Agustín Sánchez Vidal*
- JOHN FORD  
*Javier Urkijo*
- ERIC ROHMER  
*Antonio Santamarina y Carlos Heredero*

**ARCHIVOS**  
D E L A F I L M O T E C A

Revista de Estudios Históricos sobre la imagen, editada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana

**SUSCRIPCION**

Deseos suscribirme a ARCHIVOS DE LA FILMOTECA por un año (4 números), a partir del nº.....

Forma de pago:

☐ Transferencia a la C/C 3100871912 de la Caja de Ahorros de Valencia. Urbana la Fe. Avenida de Campanar. 46015-VALENCIA

☐ Cheque adjunto (nominal o cruzado). Dirigido al IVAECM. Archivos de la Filmoteca. Plaza del Ayuntamiento, nº 17. 46002-VALENCIA

Nombre .....

Profesión .....

Domicilio .....

Población ..... Código Postal ..... Teléfono .....

Las tarifas de suscripción son las siguientes:

|                   |               |               |                               |
|-------------------|---------------|---------------|-------------------------------|
|                   | <i>España</i> | <i>Europa</i> | <i>América (correo aéreo)</i> |
| Anual (4 números) | 4.000 Pts.    | 5.000 Pts.    | 6.000 Pts.                    |



**LIBROS**

Oquendo, 4 — Tel.: 42 82 89  
20004-DONOSTIA

Libros de cine, publicaciones de la Filmoteca Española y del «Instituto Radio y Televisión»...



# LAS INSTITUCIONES DE LA VIOLENCIA

## ¿Es posible juzgar al Estado?

Entrevista a  
Fernando SALAS

*Fernando Salas es sin duda uno de los abogados de proyección política más destacada en los años del postfranquismo. Ha sido acusador particular en casos tan notables como el del aceite de colza o la desaparición de Santiago Corella, el Nani. Pero sin duda su actuación pública más importante ha sucedido en el proceso contra los policías José Amedo y Michel Domínguez, presuntos cabecillas de la organización terrorista G. A. L. Además de estas actuaciones, Fernando Salas es fundador y actual presidente de la Asociación Española Contra la Tortura.*

*Cuando decidimos realizar esta entrevista con Fernando Salas habían pasado muy pocas horas desde el final del juicio contra Amedo y Domínguez. Aún estaban recientes todas las tensiones del proceso: las negativas del Estado a declarar sobre los fondos reservados, las declaraciones favorables a los encausados de sus superiores policiales o del propio exministro del interior José Barrionuevo, los enfrentamientos entre el presidente de la sala y los abogados, incluso la imposibilidad de lograr la presencia física de altas personalidades del gobierno -incluido el mismo presidente-, que testi-*

*ficaron por escrito... Sin duda, todas estas incidencias y las dificultades de un proceso sumamente complicado, cargado de oscuras conexiones, incluso las amenazas físicas (unos ultraderechistas intentaron poner una bomba en su coche), tenían por fuerza que haber desgastado la conocida energía del abogado Salas. Pero cuando nos reunimos con él en una cafetería madrileña para realizar esta charla, con la ayuda del también conocido abogado Gonzalo Martínez Fresneda, encontramos a un hombre sumamente debilitado, padeciendo un grave proceso bronconeumónico y sufriendo mucha fiebre, así como los efectos devastadores de una medicación fuerte y una fatiga extenuadora. Sin embargo, pese a su estado físico, el ánimo de Fernando Salas continuaba intacto. En ningún momento se quejó de su agotamiento o de las preocupaciones que le habían producido las circunstancias del juicio. Ni mucho menos se mostró mínimamente arrepentido de haber dedicado tanto esfuerzo y tanto tiempo a una empresa que bien pudiera no llegar a dar más que la frustración por resultado. En esas fechas corría el rumor de que los dos acusados podían ser puestos inmediatamente en libertad y algunos medios de comunicación hacían públicas supuestas encuestas según las cuales la mayoría de los españoles no vería con malos ojos la absolución de Amedo y Domínguez. Con su salud quebrantada, Fernando Salas guardaba sin mancha la conciencia de haber cumplido un importante deber cívico: procurar que las leyes se apliquen por igual a todos los ciudadanos, sea cual fuere su situación en la escala social o aunque ocupen cargos de responsabi-*

*lidad oficial. Si la expresión "seguridad ciudadana", de la que tanto se abusa para justificar ordenancismos, tiene algún sentido auténticamente positivo, habrá que decir que hombres como Fernando Salas constituyen la verdadera seguridad ciudadana de este país.*

*El argumento de esta conversación a tres voces había de ser la situación jurídica en España y las garantías de que los presuntos delitos cometidos por funcionarios o personalidades políticas puedan ser perseguidos con la misma eficacia que si sus autores son simples particulares.*

**SARA TORRES.**- Durante años oímos que los jueces eran muy carcas, como herencia directa del franquismo, pero que sin embargo podían ponerse esperanzas en una nueva hornada de gente muy joven que estaba entrando y con quien llegaría la renovación del sistema judicial en España. ¿Qué ha sucedido con todo ello?

**FERNANDO SALAS.**- Pues que aquí estamos mucho peor que antes. Esto parece Tanganika. A un juez o una jueza poco les importan los problemas, a ellos les pagan un sueldo, cumplen más o menos y se van a su casa.

**GONZALO MARTINEZ FRESNEDA.**- Todos nos hemos llevado esa sorpresa, por lo menos los que llevamos en esta profesión desde hace más de quince años y tenemos otro espíritu. Nosotros efectivamente pensábamos, y creo que Fernando estará de acuerdo conmigo, que uno de los problemas de la judicatura española era que todos los jueces venían de la época de Franco y habían estado tragando durante el franquismo carros y carretas. Les



veíamos tan implicados por el sistema franquista que no parecían poder defender los principios democráticos. Pero ahora nos hemos llevado la sorpresa de que los nuevos jueces son casi más conservadores que los anteriores.

**S. T.-** ¿Pero a qué atribuis este resultado?

**F. S.-** Es culpa del espíritu de selección, de casta funcional que suelen tener. Es gente que va a la carrera con una mentalidad muy burocrática. De hecho, con una vocación más de funcionario que de jurista.

**S. T.-** Creo que muchos hijos heredan la profesión del padre o de la madre.

**F. S.-** Sí, además muchos se casan entre ellos, jueces con fiscalas y al revés. En fin, que están enrollados entre ellos, viviendo en un mundo que no existe, no un mundo reaccionario ni progresista, ni franquista ni nada, sino un mundo ideal, están en una nube. Todo lo que se acerca a ellos lo reciben con autoritarismo y hasta con violencia. No toleran que nadie les levante la voz, ellos son los dueños de todo en esta vida y, bueno, así nos va.

**S. T.-** ¿Crees tú que en otro país se habrían permitido actitudes tan desagradables como las del presidente de la sala en el caso Amedo? ¿No habría habido una reacción al menos por parte de la profesión?

**F. S.-** No se lo habrían consentido, ni muchísimo menos, porque en otros países los colegios de abogados tienen mucha más dignidad y los propios jueces defienden mejor ese concepto de clase, de grupo, y por tanto le habrían cortado en seco.

**S. T.-** Para los que hemos seguido el juicio desde fuera, la impresión a veces era que parecía trataros a los de la acusación popular como si no pertenecieseis a su propia clase o casta.

**G. M. F.-** Este juez da particularmente una mala imagen de su casta judicial. En otro país el Colegio de Abogados le habría frenado y por otro lado el mismo grupo de jueces no habría tolerado que un representante suyo hubiese sido tan zafio por la mala imagen que eso supone. En lugar de presionar para que la sentencia fuera benévola, como parece haberse hecho aquí, habrían presionado para que se diese una buena imagen de un servicio público que es uno de los pilares de la sociedad democrática.

**S. T.-** Fernando, tú dices estar seguro de que con un jurado popular Amedo hubiese sido sin duda condenado. Yo francamente no lo tengo tan claro. Ha habido encuestas en diversas revistas que indican una actitud excul-

patoria de mucha gente hacia los crímenes del G. A. L. Y mi impresión es que hubo una reacción en la prensa y en la calle mucho más virulenta con casos como el de Pilar Miró, Juan Guerra o hasta las cintas de Txiki Benegas que por este asunto. ¿Cómo puede ser que no se le dé toda su importancia a estos atentados tan graves?

**F. S.-** A mi entender, existe falta de costumbre democrática. Antes comentábamos que a la gente le falta sentido jurídico. El mundo del derecho es algo que hay que tener muy lejos, lo más lejos posible y si se recurre a él es sólo para hacerle la puñeta a otro. Pero la idea de que el Estado debe también respetar la legalidad o de que la verdadera diferencia entre un terrorista y otro que no lo es no estriba tanto en las ideas sino en la manera de defenderlas, esto es algo básico pero que mucha gente no llega a comprender. A mí tan respetable me parece pensar en una España unida como en una partida en dieciséis independencias; la diferencia importante no es entre esas ideas sino entre quienes son capaces de lanzar una bomba al patio de un cuartel donde juegan niños y quienes aplican las leyes. Pero si ya todo vale, si unos y otros se portan igual, ya no hay manera de distinguir. Yo creo que esto mucha gente no lo ve así. Rechazan ciertos métodos cuando se aplican contra ellos pero no les importa volverlos contra el enemigo. Pienso que todo el aparato del Estado y el aparato de la Justicia no cree en la propia filosofía que lo sustenta. Los jueces, cuando aplican la Constitución, lo hacen porque les viene bien para una idea que ellos tienen: primero se piensa a dónde se quiere llegar y luego se le coloca encima el razonamiento, las leyes y todo lo que haga falta. Esta manera de pensar es muy típica del juez español.

**S. T.-** ¿Hay alguna forma de controlar al Estado en este país? Porque la habría si el aparato jurídico funcionase bien e imparcialmente, pero tal y como me lo estáis poniendo veo que el gobierno puede campar a sus anchas.

**F. S.-** Me parece prácticamente imposible, porque quienes gobiernan suelen hacer en cada momento lo que les da la gana, aunque a veces se molestan en justificarlo, diciendo que es lo mejor para el conjunto de los ciudadanos. El ciudadano tiene pocas posibilidades de defensa ante esto, y menos en un país en que el aparato judicial es un desastre.

**S. T.-** Pero, Fernando, sin ser tan pesimistas y para no cerrar todas las puertas, ¿no crees que en un caso como el de Amedo y si os hubiese

tocado otro juez hubiera habido cierta esperanza?

**F. S.-** En este caso, pocas esperanzas había. El problema no es que no haya pruebas, pues las hay a miles; el problema es que no les viene bien condenarles y por eso lo más probable es que no les condenen. Sucede que con una sentencia condenatoria, los jueces ponen frente a las cuerdas al Estado y entonces ellos se plantean qué necesidad tienen de enfrentarse a ese Estado que les paga el sueldo. Se dicen que ellos no van a resolver los conflictos existentes y que mejor es que se partan la cara el gobierno y los partidos políticos. No ven la necesidad de meterse en tanto jaleo.

**S. T.-** ¿Pero no es verdad que en otros países, como en Italia, ha habido jueces que se han enfrentado al gobierno y al Estado?

**F. S.-** Nuestro caso no se puede comparar con el italiano, porque allí gran parte del aparato judicial viene de la izquierda militante.

**S. T.-** ¿Y cómo lo lograron?

**G. M. F.-** Porque hubo un momento en que bastantes progresistas decidieron entrar en bloque en la judicatura y lo lograron.

**F. S.-** Aquí es muy diferente. Muchos compañeros han dejado la profesión aburridos, destrozados por la impotencia que sentían. Cuando has visto ciertas cosas ya no levantas cabeza en lo que te queda de vida. Te quedas por los suelos y los que te quieren te dicen, muy comprensivos: "*chico, dedícate a otra historia*".

**S. T.-** ¿Qué tipo de apoyos habéis recibido en este proceso?

**F. S.-** Los apoyos han sido siempre de tipo individual: compañeros que enviaban telegramas de solidaridad y cosas así. Pero de entidades oficiales, grupos políticos, etc., prácticamente nada. Izquierda Unida nos había prometido apoyos concretos, pero al darle el gobierno parcelas de poder en ayuntamientos y demás se ha echado para atrás. Han hecho lo justo que había de hacerse para que no se les viera demasiado el plumero: declaraciones de que esto está muy mal, etc., pero poco o nada más. Por supuesto, hemos recibido el apoyo de organizaciones como la Asociación Contra la Tortura, Amnistía Internacional, pero, en fin, esto es normal; si no se solidarizan en momentos así estas organizaciones, cuándo lo van a hacer.

**S. T.-** Pues no termino de entenderlo, porque en el caso de la guerra del Golfo los intelectuales, artistas, se movilizaron, hubo polémicas a favor y en contra, artistas que nunca habían



escrito una línea firmaron manifiestos y artículos para decir lo malos que son los americanos y el gobierno, Izquierda Unida hizo la campaña de su vida, etc. ¿Y ahora qué sucede?

**F. S.-** Pues que esto sin embargo no les interesa. Es un tema que en el fondo no interesa a nadie, el país está en otra onda, para qué coño va a empezar la gente a meterse en líos escribiendo sobre esto sin ver clara la rentabilidad política. Los políticos funcionan por rentabilidad; Izquierda Unida no está nada segura de que metiéndose a fondo en este tema le fuera a sacar la rentabilidad política que pudo obtener de la guerra del Golfo.

**G. M. F.-** En efecto, la guerra del Golfo era un tema mucho más popular, porque nadie quiere que sus hijos vayan a una guerra donde les pueden matar. Pero en este caso no les parece que el asunto pueda afectarles de ninguna manera. Los políticos temen que esta cuestión no sólo no les haga ganar votos sino que se los quite. A diferencia de Fernando, yo creo que hay bastantes posibilidades de que un jurado popular hubiese absuelto a Amedo y Domínguez. Porque, además, querer condenar a Amedo da en estos momentos una imagen de marginado, que es la que tiene Fernando, la que tengo yo y todos los que estamos metidos en esta historia.

**F. S.-** Mira, aquí no hay que equivocarse, el personal no está por este rollo, no quieren perder el tiempo con un juicio que les resulta ajeno cuando tienen problemas muy gordos y más presentes. La gente moralmente no te acepta a Amedo y Domínguez ni a Juan Guerra, pero a la hora de movilizarse para condenarles piensan que a ellos en el fondo qué les va o les viene en toda esa película.

**S. T.-** ¿Y no crees que ello tiene que ver con que el juicio se remite a personas que atentaron contra E. T. A.?

**F. S.-** No debería tener nada que ver. A quien se preocupe por estas cuestiones lo único que debería importarle es el delito en sí mismo. Los crímenes del G. A. L. no tienen nada que ver con los de E. T. A., deben ser juzgados por sí mismos, a pesar de que E. T. A. ha pretendido marcar esa relación. Aprovechando el juicio desde su comienzo, E. T. A. ha lanzado una ofensiva salvaje de atentados sin precedentes para cargarse el proceso, pero no lo ha conseguido. No lo han conseguido porque no se lo hemos permitido: cuando los atentados, yo hice unas declaraciones en Antena 3 diciendo que si creían que iban a deshacer el juicio y ganar la batalla estaban muy

equivocados.

**S. T.-** Sin embargo, ¿no crees que si la acción popular fuese contra E. T. A. la gente la apoyaría más, habría más artículos en los periódicos etc.?

**F. S.-** No; de hecho ya ha habido alguna acción popular en juicios contra etarras. La gente no distingue, no calibra, lo que quiere es que se termine de una vez por todas con la violencia, pero cómo se acabe en el fondo les da igual.

**S. T.-** Podríamos sacar la conclusión de que, a pesar de no haber podido sentar al gobierno en el banquillo de los acusados, sí se les ha logrado asustar. Porque en las mismas encuestas en que muchos ciudadanos aseguran desear la libertad para Amedo y Domínguez, también la mayoría en esas mismas encuestas afirma que están convencidos de que detrás del G. A. L. ha estado el gobierno.

**F. S.-** En esto sí soy un poco más optimista. Desde luego, algo se ha logrado y el gobierno debe estar ahora pensando que en mala hora consintió que se incluyera la acción popular en la Constitución, pues le ha resultado un buen problema. Si te fijas, lo del caso Juan Guerra también es acción popular del Partido Andalucista y de Izquierda Unida.

**S. T.-** Sin embargo, te habrás fijado que lo del caso Amedo a los socialistas no les ha hecho perder votos.

**F. S.-** No, porque este es un país donde tradicionalmente los escándalos políticos raramente hacen perder votos, la gente no vota por eso.

**G. M. F.-** La gente vota por razones más viscerales.

**S. T.-** De todos los juicios en que has tomado parte creo que este es uno de los que te han parecido más vergonzosos.

**F. S.-** Sin lugar a dudas.

**S. T.-** ¿Aún más que el de la colza?

**F. S.-** El de la colza también fue fino, pero comparado con este resultó una delicia.

**G. M. F.-** Sin embargo, hay otros que han salido muy bien, como el de El Nani. Hombre podrían haber condenado también a Barrionuevo, pero seguramente hubiese sido pedir demasiado.

**S. T.-** Quizá el de El Nani salió bien porque no había gente tan importante mezclada en el asunto.

**F. S.-** Ten en cuenta que estamos hablando de mafias policiales. Pero la mafia de El Nani es una mafia distinta a la mafia de Amedo. Esta última es una mafia aristocrática, vinculada a todo el aparato del poder; la de El Nani era una mafia chusca, que utilizaba a delincuentes para robar y cuando los tenía

quemados les pegaba un tiro en la sién y pasaba de ellos. Por eso entre ambas mafias hay un enfrentamiento brutal. Te voy a contar una anécdota, ocurrida entre Amedo y Fernández Álvarez (el condenado por la desaparición de El Nani). Cuando Amedo llegó a la cárcel se encontró allí a Fernández Álvarez, que llevaba unos tres días cumpliendo condena. Entonces Amedo pide explicaciones al director de la cárcel por la presencia de ese individuo. El director contesta que se lo han mandado, pero que no se preocupe, que en tres o cuatro días lo quita de ahí. Amedo respondió que ni hablar, que le dieran un teléfono para llamar inmediatamente al ministro. *"Oye, ministro, que éstos no eran los acuerdos, yo con este tío no paso aquí ni una hora". "Por Dios, Pepe, no te preocupes, en cinco minutos me lo llevo de ahí"*. Y en una hora, efectivamente, ya le habían trasladado.

**S. T.-** Desde luego, el trato a Amedo fue preferente, porque según creo es el único preso de España al que no se le han tomado las huellas dactilares.

**F. S.-** ¡Hombre, claro, porque va contra su dignidad, contra su honor! Y como tiene derecho constitucional y no se le pueden tomar las huellas si no quiere, pues nada, que no se las tomaron. Para eso estamos en una democracia.

**G. M. F.-** A partir de ahora vamos a decirles a todos nuestros clientes que no se dejen *huellar*.

**F. S.-** Y además los trasladaban a la audiencia en una furgoneta BMW con aire acondicionado y sin esposas, faltaría más. En los recesos del juicio, pues nada, bajaban a un cuarto de abajo donde se les preparaba un guateque para entretenerles. Un día los encontraron así al juez Bueren y Francisco Villalba, una abogado que iba a ver a unos clientes suyos detenidos. De modo que abren la puerta y allí estaban en pleno ágape. *"¿Qué es esto?"*, dijo la letrada. *"Nada, no se preocupe usted, nos vamos enseguida"*. Y luego le trajeron a ella su cliente, que venía a cuatro patas, todo magullado, con diez días de incomunicación encima, etc. Por lo visto, se les había olvidado servirle el refrigerio...

*Mes y medio después de realizada esta entrevista se ha sabido la sentencia del caso Amedo que condena a los acusados a penas de ciento ocho años de cárcel cada uno, pero no reconoce ninguna vinculación con el Estado de sus actuaciones ni admite que sea responsable subsidiario de las mismas. Para completar esta charla hemos preguntado su valoración del veredicto a ambos abogados.*



**S. T.-** ¿La sentencia obliga a decir las previsiones pesimistas?

**G. M. F.-** En cierto modo, sí. Es una sentencia satisfactoria para lo que ha pretendido juzgar, que nunca fue la responsabilidad del Estado. Este tema había quedado ya cercenado del proceso antes de iniciarse el juicio. El presidente del tribunal ya lo dijo: “no vamos a juzgar lo que hay detrás del G. A. L., sino lo que hay delante”. Con esta limitación, el fallo de la sentencia es satisfactoria.

**S. T.-** ¿No se habrá pretendido evitar el gran escándalo de un condena leve para Amedo y Domínguez?

**G. M. F.-** Yo creo que el temor a los escándalos es cada vez más relativo. Pienso que la posibilidad de absolver a los dos acusados, o mejor, de imponerles una condena leve, ha sido manejada por los componentes del Tribunal, a los que no me extrañaría que se haya querido presionar. Las nuevas estadísticas publicadas por algunos medios, dos semanas antes de la sentencia, sobre la comprensión de un amplio sector de la opinión pública hacia Amedo y Domínguez, ya era una forma de presión que flotaba en el ambiente. Por todo ello, la condena impuesta denota una cierta independencia de criterios. En el texto de la sentencia hay una expresa invocación de lo jurídico, frente a las vías de hecho, que nos consuela un poco.

**S. T.-** ¿La sentencia no supone un cerrojo a la investigación sobre los G. A. L.?

**G. M. F.-** Este cerrojo, dentro del proceso contra Amedo, tenía ya seis llaves echadas antes de empezar el juicio, y la sentencia ha echado la séptima. Pero el tema sigue abierto en la calle y ahora más que antes. No hay que olvidar que los responsables del Ministerio del Interior y el propio Presidente del Gobierno se han llenado la boca de elogios para Amedo. Ahora resulta que este señor ha sido declarado asesino múltiple. ¿La solidaridad de sus superiores era consciente de esta faceta de su personalidad o no lo era? Tanto en un caso como en otro, su responsabilidad política es ineludible. Además, un importante sector de opinión -el mismo que expresaba su comprensión hacia Amedo- se va a indignar con el gobierno, al que va a acusar de esconderse y de hacer pagar todas las culpas a los dos funcionarios de policía. En este sentido creo que la sentencia va a servir para replantear la polémica sobre la razón de Estado, tanto entre sus críticos como entre sus defensores.

## ¿Cuál es la valoración por parte de la acción popular de la sentencia?

La Acción Popular necesariamente debe mostrarse muy crítica con la sentencia recaída en el caso de los G. A. L., finalmente reducido a “caso Amedo y Domínguez”, puesto que la misma pone en entredicho el Estado de Derecho, la independencia del Poder Judicial y deja en una calculada ambigüedad y oscuridad la trama de los G. A. L.

El único dato positivo de la sentencia es la condena de los procesados por seis delitos de asesinato frustrado, lo que, además de su fuerte carácter simbólico, demuestra lo fundado de nuestras acusaciones y despeja toda duda para aquellos que sepan ir un poco más allá de la sentencia.

La sentencia consagra la peregrina tesis de que, como la acción de los procesados se dirigía a *defender la estabilidad del sistema*, no existe grupo terrorista, con lo que viene a consagrar la impunidad del terrorismo de Estado, no solamente en este caso concreto, sino en el plano teórico y con carácter genérico.

No puede satisfacer a ningún ciudadano el triunfo de las tesis oficialistas, que presentaban a los dos procesados como dos simples particulares que actuaban a título absolutamente individual y sin relación alguna con los aparatos del Estado.

La sentencia, fiel reflejo del informe formalmente dubitativo del Ministerio Fiscal, da *una de cal y varias de arena*, y con ello busca acallar el escándalo ante la opinión pública, intentando sorprender a los menos avisados con una fuerte condena a los procesados, y tratando de desvincular totalmente su actuación de los aparatos del Estado.

La sentencia es el lógico broche de la resignación de la Sala ante la negativa por parte del Ejecutivo a la investigación sobre Fondos Reservados y ante la actitud obstructiva e impune de diversos testigos a lo largo del juicio.

Esta valoración es asumida tanto por el abogado Fernando Salas como por José Luis Galán Martín, miembro de la acción popular.

## Cómo hacer guerra a la guerra

Fernando SAVATER

*Advierta usted, caballero, que lo que resulta difícil de concebir no es la posibilidad de la guerra sino la facilidad de la guerra”.*

(J. de Maistre, “Las veladas de San Petersburgo”)

La culpa, por lo que cuentan, es del nitrógeno. No me refiero a su utilización en la fabricación de bombas, sino a su participación imprescindible en el fenómeno de la vida. Las plantas han patentado su propio sistema para fijar el nitrógeno en las células merced a trucos muy ingeniosos y sin molestar a nadie. Pero los animales, para ganar tiempo y no darle más vueltas al asunto, han resuelto el problema comiéndose las plantas y asimilando de este modo el nitrógeno ya manufacturado. Me refiero a los animales herbívoros, porque otros bichos aún acortan más camino: devoran a los herbívoros y así obtienen nitrógeno celular sin hacer concesiones a la ensalada. De los seres humanos, para qué hablar. Comemos plantas, animales herbívoros y también carnívoros: todo vale. Si algún ser en el mundo ha hecho divisa del *todo vale*, somos nosotros. Y así desde el principio, porque a ser capaces de sacar las más extremas consecuencias del *todo vale* es a lo que en primer término puede llamársele *razón* y la razón es lo que diferencia al hombre de las bestias. De modo que el *todo vale* es la esencia misma de la condición humana. Olvidaba mencionar que dentro del *todo vale* se incluye también comerse los seres humanos unos a otros, o sea que cuando digo *todo vale* quiero decir *todo*. En resumen, el hombre es el depredador total, la fiera más completa de las conocidas. La culpa original de esta feroz condición, si es que nos empeñamos en hablar de *culpas* (lo cual un buen naturalista se cuidará mucho de hacer), la tiene -ya digo- el nitrógeno: ¿no se podía haber fijado en las células él solito, sin tantos melindres ni complicaciones?

Gracias al *todo vale* estamos donde estamos, ocupando desde hace algunos milenios el número uno del *hit-parade* zoológico de este planeta. Poco



apoco, hemos ido refinando el *todo vale*, poniéndolo al día. Para concentrar fuerzas hemos decidido hace tiempo que más vale en ocasiones establecer que no todo vale: aprender a limitar el *todo vale* ha resultado la mejor forma de sacar provecho de él. La antropofagia está en desuso, por ejemplo, y también ciertos tipos desordenados de matanza. Gente más olvidadiza que bondadosa se atreve a decir hoy que el canibalismo o el exterminio de adversarios es cosa *inhumana*, como si la humanidad no se hubiese afirmado durante siglos y siglos por tales medios. Otros, aún más hipócritas, aseguran con voz conmovida que la guerra es una costumbre *prehistórica*, como si la historia humana no fuese sobre todo la historia de las guerras humanas (o como si nuestros antepasados prehistóricos hubiesen sido más guerreros que César o Napoleón). Por lo visto han decidido, como Marx, que la historia empezará cuando ellos decidan y ni un minuto antes. Recuerdan estas actitudes a las de los amantes que, tras haberlo repetido mil veces, vuelven a decir a su nueva presa erótica: "*Hasta hoy yo no sabía lo que significaba amar*"... Es *ahora* cuando suponemos que una historia *verdaderamente* humana debería prescindir de ciertos comportamientos (antropofagia, quema de herejes, tortura, guerra...) que hasta hace nada se consideraban virtuosos y recomendables. Tengamos claro, por honradez, que sin esas prácticas que en el presente nos desagradan la especie humana no sería lo que hoy es; aún más, probablemente ni siquiera *sería* en absoluto. Lo cual algunos se empeñan en considerar un mal...

Centrémonos en la cuestión de la guerra. Siempre se la ha tenido justamente como una ocasión gloriosa y magnífica, pero también como una tragedia y una fuente de dolor. Los poetas la han cantado y la han deplorado; los religiosos la han considerado un castigo de Dios y también una obligación para probar nuestra devoción a Dios (que suele ser, no lo olvidemos, Señor de los Ejércitos); los gobernantes a menudo se declaran partidarios de la paz pero pasan a la historia por las guerras ganadas mucho más que por las que evitaron, etc... En cuanto a los comerciantes, también su actitud es ambigua, porque la guerra representa la ruina y el fin del comercio normal, pero también una extraordinaria ocasión de rápidos y masivos enriquecimientos. Todas estas aparentes paradojas tienen una explicación bastante sencilla. La guerra es cosa *buena*

cuando se la mira desde el punto de vista colectivo: sirve para afirmar y potenciar los grupos humanos, para disciplinarlos, para renovar sus élites, para fomentar los sentimientos de pertenencia incondicional de sus miembros, para aumentar su extensión o influencia colectiva, para reforzar en todos los campos la importancia de lo público. La guerra es *mala* desde el punto de vista del individuo normalito, porque pone en peligro su vida, le carga de esfuerzos y dolores, le separa de sus seres queridos o se los mata, le impide ocuparse de sus pequeños negocios y no siempre le brinda otros mejores, le obliga a entregarse en cuerpo y alma a la colectividad. Desde la perspectiva individual corriente, la única ventaja -nada desdeñable, desde luego- que tiene la guerra es que acaba con el aburrimiento y la rutina de lo cotidiano. ¡En la guerra por fin *pasan cosas*! El poeta John Donn señaló que nadie duerme en el carro que le lleva al patíbulo; del mismo modo podríamos asegurar que en tiempo de guerra hay menos ocasiones de bostezar (supongo que por eso durante los conflictos bélicos disminuyen sustancialmente los suicidios, en cuya motivación ocupa lugar destacado el pertinaz hastío).

A medida que las sociedades se han ido haciendo más individualistas y sus miembros más egoístas (más centrados en el disfrute de sus posesiones y placeres cotidianos, antes al alcance sólo de unos pocos y ahora cada vez más extendidos a costo razonable) la guerra ha ido perdiendo mucho de su tradicional encanto. Algunos rezagados siguen mostrando entusiasmo por las noticias de la guerra lejanas, por la *idea* genérica de la guerra, pero en cuanto la bomba cae cerca o le ponen el casco a su hijo pierden todo su patriótico gas. La gente no quiere que la metan en líos: no es que le guste la paz pero quiere que la dejen en paz. Sólo en países atrasados, pobres, poco informados, colectivistas por religión o ideología, se sigue conservando cierto ardor bélico. En los más desarrollados, desde que la clase obrera consolidó algunas conquistas ya no hay ganas ni de revoluciones o guerras civiles, que antes tanto entretenían a los menesterosos. Fuera de los traficantes de armas, algunos grandes financieros de ramas industriales muy especializadas y los militares de vocación (o los que sin serlo tienen vocación militar, que son los peores) el belicismo no cuenta con el sincero apoyo popular que antes nunca le faltó. Sólo el *nacionalismo* extremo, la forma de colectivización mental más compatible con el indivi-

dualismo moderno (los nacionalistas son individualistas vergonzantes, individualistas *en grupo*), sigue bombeando adrenalina a descerebrados capaces aún de matar o morir contentos a estas alturas del curso.

Pero, si la guerra mayoritariamente ya no gusta, ¿cómo *impedirla*? Pues se trata precisamente de eso, de impedir-la y no lamentarse o de vociferar contra ella. Durante varias décadas el llamado *equilibrio del terror* entre los dos grandes imperios nucleares del reparto mundial mantuvo algo parecido no a la paz sino a la *congelación* de la guerra. El precio a pagar fue muy alto: una embrutecedora amenaza perpetua de destrucción total de la vida sobre el planeta y gastos fabulosos en el armamento más tecnológicamente sofisticado del mundo. Por lo demás, este *equilibrio* entre desequilibrados no impidió numerosas guerritas menores pero feroces como la de Vietnam, invasiones como la de Checoslovaquia por la URSS en 1968, golpes militares de la peor escuela represiva (Chile), etc. Los países llamados *neutrales* vendían su neutralidad al mejor postor, los alineados obedecían con lógica sumisión a su patrono atómico y la amenaza de que armas nucleares fuesen a parar a manos de terceros, cuartos o quintos en permanente discordia no disminuyó en ningún momento. Ha sido una época de guerras controladas, con su intensidad más o menos regulada por los intereses y los errores de cálculo de las dos superpotencias. Hoy, este equilibrio terrorífico se ha roto a causa del síncope del sistema llamado comunista en la URSS: en lugar de la *lucha final* llegó afortunadamente la *podredumbre final*. Ello no significa que la amenaza de destrucción masiva por armas nucleares haya desaparecido del todo, porque el mundo está desdichadamente lleno aún de silos atómicos y el espectáculo de una decena de repúblicas soviéticas provistas de ellos forcejeando sus querellas internas entre sí no es nada tranquilizador. Pero con todo las cosas han cambiado radicalmente y ahora vuelven a ser posibles conflictos *calientes* con el consenso de los antiguos rivales, como ha demostrado el choque bélico del Golfo Pérsico. La actual actitud contra la guerra debe tomar en cuenta las presentes circunstancias o resignarse a la gesticulación autocomplaciente.

*Grosso modo*, pueden distinguirse dos tipos de adversarios de la guerra, es decir, de partidarios de lograr que los grupos humanos renuncien a dirimir sus conflictos recurriendo al enfrentamiento armado. Me refiero a los dos



grupos de personas que cubren a este respecto los mínimos exigibles de ciencia política e intelectual, por lo que dejo de lado a los que sólo son *antibelicistas* en lo que toca a los ejércitos de sus adversarios pero consideran justificados y aún heroicos los propios. Estos bribones, que por cierto no faltan en Euskadi, no buscan la paz sino *ventaja* en la guerra. Sin embargo, sería injusto que su desprestigio recayese sobre todos los movimientos antibelicistas existentes, entre los que se cuenta mucho de lo más válido y promotor del progresismo político actual.

El *primero* de estos dos tipos de antibelicistas es el de los *pacifistas*, en el sentido más radical y auténtico del término. Para ellos, nunca es justificable la guerra pues siempre deriva de la codicia y del orgullo humano. La resistencia violenta y armada al mal es también una forma de mal, aunque pueda tener mejor disculpa que la disposición agresiva y conquistadora. En resumen, ningún valor social o político justifica quitar la vida al prójimo, por indeseable y amenazador que éste pueda resultarnos. Esta respetable actitud no es política, claro está, sino *religiosa*, aunque sus representantes no se reclamen de ninguna iglesia organizada. Se trata de una postura difícil de mantener con coherencia porque implica toda una concepción de la sociedad como comunidad en el sentido antiguo del término, fraterna y sin otra coacción lícita del desorden que la reprobación de los justos. Por eso los primeros cristianos, que durante cierto lapso de tiempo (bastante breve, por cierto) fueron pacifistas en este sentido, no sólo se negaban a tomar las armas para defender al Imperio sino que tampoco pleiteaban para defender su derecho, no reclamaban la protección de los alguaciles de la época, ni prestaban el dinero con intereses o lo invertían en negocios. Rechazaban todas las instituciones públicas que tienen un fundamento remoto en la violencia legal contra los transgresores, es decir: rechazaban *todas* las instituciones públicas, aunque en un momento dado les fuesen beneficiosas. Pero en cuanto se renuncia a llevar la convicción pacifista hasta este extremo y se intentan componendas seculares con el orden estatal vigente, los resultados son tan ambiguos y hasta oportunistas como cualquier encíclica papal. Este pacifismo puede convertirse en un modo como tantos otros de *expresión* vital: ayuda a quien lo practica a sentirse mejor que el mundo que le rodea (en el mismo sentido que el fiscal suele sentirse mejor que el acusado) pero en escasa o nula

medida ayuda a mejorar el mundo mismo.

El *segundo* modelo es el que yo llamo *antimilitarista*. No se trata de una actitud religiosa sino estrictamente *política*. No considera la violencia armada como el mal absoluto sino como un mal indudable, muy grave pero no el único ni -en ocasiones- el peor de todos. Considera que la institucionalización militar de la violencia es una amenaza para el desarrollo de las mejores posibilidades políticas de la modernidad: la universalización de las libertades individuales, el respeto a los derechos humanos, el fomento de la democracia y la educación, la potenciación de la invención social por encima de la adhesión incondicional a los símbolos jerárquicos o patrióticos, la ayuda económica a los países en los que el hambre, la enfermedad o el atraso son endémicos, etc. Por encima de todo, el antimilitarismo parte del principio siguiente: *ninguna institución política (como la guerra o el ejército) puede ser eficazmente abolida si no se la sustituye por otra institución más fuerte y en la práctica más satisfactoria*. La violencia entre las familias, tribus e individuos fue políticamente atajada por medio de la institucionalización del estado, monopolizador de la violencia dentro de su territorio. Pero los estados permanecen entre sí en la misma situación de enfrentamiento sin restricciones en la que vivieron tribus y familias antes de someterse a la autoridad estatal. Por tanto, sólo la institucionalización de una autoridad supranacional capaz de hacer renunciar a los países al uso de la fuerza unos contra otros -por la amenaza de una fuerza mayor, sin duda puede garantizar el final de la era de las guerras que la humanidad ha vivido hasta hoy. Esta posibilidad, aún remota, parece hoy menos utópica que en épocas anteriores, por ejemplo que en la época del *equilibrio de terror*. Por ello, el antimilitarista favorece cuanto se diría que es capaz de acelerar el logro de tal solución:

- Sustitución del servicio militar obligatorio por ejércitos profesionales, reducidos, fundamentalmente defensivos, que acaben con la nefasta y belicosa concepción del ejército como *pueblo en armas, columna vertebral de la nación*, etc., y lo asemejen más bien a otros servicios de orden público como la policía o los bomberos.

- Apoyo a las autoridades internacionales tipo ONU y a cualquier otro organismo destinado a sustentar el derecho común de los individuos humanos por encima del de las naciones. Estas organizaciones están hoy (y sin

duda también mañana, y pasado) llenas de defectos y no podrán cobrar plena vigencia hasta recibir el espaldarazo decidido de los grandes de nuestro mundo (por ejemplo, los EE. UU.), que sólo colaborarán en principio de acuerdo con lo que parezca dictado por intereses inmediatos. Por tanto, es inevitable que la autoridad supranacional se parezca durante mucho tiempo más a un imperio que a una asamblea de repúblicas, no digamos que a un parlamento mundial elegido directamente por todos los ciudadanos. Winston Churchill dijo que *"las naciones no tienen amigos, sólo intereses"*. El asunto es cómo articular un tipo de amistad interesada *general* entre las naciones.

- Fomento efectivo del control de armamentos y del tráfico de armas, acicates comerciales entre otros de la belicosidad internacional.

- Desarrollo económico, político y educativo de los países, de acuerdo con los presupuestos de la modernidad revolucionaria inaugurada fundamentalmente a partir del siglo XVIII en Europa y América del Norte. En una palabra, universalización del procedimiento democrático e imposición sin distinción de los derechos humanos, superando la barrera mítica e históricamente nefasta de la llamada *soberanía nacional*. Por lo tanto, el lógico respeto a la pluralidad cultural y a las formas de vida no debe extenderse a los fanatismos de signo religioso o nacionalista que conculquen abiertamente los presupuestos del individualismo democrático.

Como el antimilitarismo no es un milenarismo religioso, no supone que el triunfo de esta domesticación de la violencia intergrupala haga reinar sin más la felicidad en la tierra. Seguirá habiendo injusticias, mentiras, desastres y sin duda también crímenes. Exactamente ni más ni menos que en cualquiera de los mejores estados modernos hoy logrados. Pero la mentalidad liberal -es decir, antitotalitaria y antiolecionista- acepta la persistencia de esos males porque su *supresión* por decreto determinaría también la supresión de la libertad de las personas, que consiste en poder hacer el mal pero también el bien (o incluso cosas que hoy parecen el mal y mañana se pueden revelar muy buenas). Lo que se pretende evitar es la vertebración militar y agonística de las sociedades humanas tal como en el momento presente las conocemos. Mañana... ya veremos. Por lo demás, el que quiera presentar reclamaciones contra este asco de mundo que se dirija directamente al



nitrógeno o -¡nunca mejor dicho!- al maestro armero.

---

## El rostro oculto del estado de derecho

Felice CASSON

(Intervención de Felice Casson, magistrado del Tribunal de Venecia, durante las jornadas organizadas por la Asociación contra la tortura en Madrid, junio de 1991).

Cuando la Asociación contra la tortura me propuso participar en estas jornadas y me comunicó el tema que hoy se plantea a debate, tuve en seguida la fuerte sensación de enfrentarme con un problema de amplísimo alcance y extrema dificultad, un problema que siempre se ha infiltrado en la historia de los pueblos. Es obvio que resulta prácticamente imposible afrontar aquí una problemática semejante, y creo que será más fácil, y espero que más útil e interesante, mencionar algunos casos procesales específicos que he vivido de cerca, y que dejan muy claro que, en nombre de una pretendida razón de Estado, a menudo miembros de las estructuras y de los aparatos del Estado no han vacilado en vulnerar los derechos de los ciudadanos para fines que un Estado democrático ni siquiera puede confesar.

Para situar en un plano más concreto, me refiero a toda una serie de procesos penales que se han desarrollado en Italia en relación con atentados de extrema derecha, y a sus conexiones con los aparatos del Estado, no sólo el italiano, sino en determinados casos también el español.

Me parece pues extremadamente significativo repasar, aunque sea en síntesis, el caso procesal del atentado de Peteano, uno de tantos de sello fascista que han ensangrentado Italia en los últimos veinte años.

El episodio se remonta a la noche del 31 de mayo de 1972, cuando al puesto de Carabineros de la jurisdic-

ción de Peteano llegó una llamada anónima, informando que en un solitario camino rural se encontraba abandonado un *extraño* FIAT 500, con huellas de balazos en el parabrisas. Ante el aviso anónimo, acudieron al lugar numerosos vehículos de los Carabineros. Cuando los primeros agentes trataban de abrir el capó del FIAT 500 para su necesaria comprobación, se produjo una explosión violentísima, que mató a los tres Carabineros presentes. En ese momento comenzó uno de los casos procesales más complejos y tormentosos de los últimos veinte años.

Las investigaciones se dirigieron en seguida hacia los ambientes de la izquierda extraparlamentaria, con múltiples intentos de involucrar, de diferente manera, a anarquistas, brigadistas rojos, y en particular al movimiento *Lotta Continua*.

Quienes inspiraron esa dirección fueron (y se supo quince años más tarde) oficiales de los Servicios secretos italianos y de los Carabineros, algunos estrechamente vinculados a la Logia masónica *Propaganda 2* (P 2) de Licio Gelli. Pero la presunta *pista roja* abortó al cabo de pocos meses, al carecer de todo fundamento. Por otra parte, desde el principio habían ido aflorando elementos indiciarios que aconsejaban emprender una investigación en los círculos neo-fascistas italianos. Esta pista, denominada después *pista negra*, fue rápidamente abandonada, y de nuevo por indicación de los oficiales de la P 2, las indagaciones se dirigieron contra seis pequeños delincuentes comunes de la zona, a los que denunciaron, detuvieron durante bastante tiempo, y presentaron a la opinión pública como auténticos monstruos. Esta fue la llamada *pista amarilla*.

Por suerte, en aquel lejano 1974 se formó un combativo colegio de abogados defensores, conscientes tanto de la importancia de su función como de que los detenidos eran ajenos al horrible atentado. En unos años en que también en Italia operaban poderes ocultos y fascistas, vinculados de manera no siempre encubierta a representantes oficiales del Estado, estos abogados defensores tuvieron el valor de denunciar la manipulación de los hechos que se estaba realizando de modo fraudulento. Sentaron en el banquillo de los acusados a magistrados instructores y juzgadores, así como a oficiales de los servicios secretos y del propio cuerpo de los carabineros, y tuvieron la enorme satisfacción de ver cómo, tras numerosos avatares, sus defendidos eran absueltos con todos

los pronunciamientos favorables por el Tribunal Supremo, el cual mientras tanto -y por motivos de fundada sospecha hacia la magistratura de la región de Trieste- había dispuesto que fuera la magistratura de Venecia la que se encargara de investigar el atentado de Peteano. La absolución de los delincuentes comunes fue acordada definitivamente sólo en 1979, y entonces comenzaron las investigaciones contra los verdaderos responsables de la masacre de Peteano. Años más tarde se comprobó que los responsables pertenecían a un movimiento nazi-fascista de Udine, y sólo hace tres años fueron condenados a cadena perpetua.

Al mismo tiempo proseguían las averiguaciones en relación con magistrados, oficiales de Carabineros, miembros de los servicios secretos y de la Policía, quienes, con diferentes pretextos, y en diversas ocasiones, intervinieron desviando la investigación, y encubriendo a los neo-fascistas responsables del atentado. Sobre este último punto ya se han producido algunas condenas y otros procesos siguen abiertos. Lástima que se hayan podido empezar estas indagaciones sólo muchos años después de los hechos, colocando en una situación enormemente difícil a quien tenía que encontrar elementos de prueba plena y contrastada.

En este contexto histórico y después procesal, conviene recordar otros dos aspectos del caso, por su significado y su repercusión internacional. El primer aspecto se refiere a las ayudas y protecciones que uno de los responsables del atentado de Peteano ha conseguido precisamente en España, tanto desde ambientes del Ministerio del Interior como desde ambientes de la Audiencia Nacional, en años no tan lejanos. Se trata de un capítulo importante, que toca los lazos y conexiones internacionales del terrorismo negro. El segundo aspecto, que me limitaré a enunciar por obvias razones de seguridad, se refiere al hecho que, en el ámbito y en relación con la masacre de Peteano, apareció por primera vez el nombre de la estructura secreta ya normalmente denominada "*Gladío*" o "*Stay Behind*".

Volviendo al significado, más que judicial, histórico y sociopolítico de un caso como el de Peteano, y a los numerosos intentos de desviarlo que se han podido detectar y en parte verificar en el ámbito de este caso, conviene tratar de comprender hasta el fondo sus razones y motivaciones. En Italia, como en muchos otros países, existen nume-



rosos episodios oscuros, que suscitan enormes dudas, algunos incluso lejanos en el tiempo, pero que no por ello deben olvidarse. Si democracia significa (y estoy íntimamente convencido de esto) en síntesis transparencia y claridad, si significa *poder público*, gobierno de la cosa pública en público, no se puede admitir que sigan existiendo bolsas incontroladas e incontrolables de oscuridad y niebla. Hay que clarificar el pasado, bien y a fondo, para evitar que en el futuro se sigan produciendo fenómenos de desviación como los de las últimas décadas.

En Italia se ha creado un término muy significativo para definir este fenómeno en su globalidad. Se ha hablado y se habla de *estrategia de la tensión*. Con esta expresión se suele hacer referencia a una hipótesis de estrategia de condicionamiento material y psicológico de los procesos dinámicos y de las interrelaciones entre sistema político y ambiente social, que llega incluso a utilizar el delito político y la masacre, pero con tendencia a ocultarse a los ojos de la opinión pública. En concreto, las masacres han sido la encarnación de esta estrategia, al pretender de igual forma sembrar el pánico y la inseguridad colectiva, con el fin de provocar exigencias y demandas de *orden*, encaminadas a legitimar la intervención normalizadora y pacificadora de un estado *fuerte*. En Italia, este diseño ha sido concebido y realizado desde centros de poder anidados en el corazón del Estado, que por un lado han utilizado a intermediarios para las tareas operativas, y por otro los han protegido, obstaculizando la labor judicial. En este sentido conviene señalar que la presencia de una desviación y de un montaje, una vez comprobados, contribuye sin duda a fortalecer las investigaciones en torno a los atentados más graves. De hecho, y parece obvio decirlo, la maniobra de *despiste* se realiza tan sólo contra quien está sobre una buena pista, ya que es evidente que no hace ninguna falta despistar a quien está sobre una pista falsa.

En todos estos actos delictivos y desviadores que se han producido en Italia hay una, digamos, constante: la presencia de los servicios secretos, que ha sido casi el hilo conductor que ha caracterizado históricamente, y a veces también operativamente, a todos estos fenómenos. Pero si resulta impensable e ilógico considerar que estructuras ya de por sí ejecutivas, como son por definición los servicios secretos, tienen objetivos y estrategias autónomos e independientes en relación con las directrices de instan-

cias de naturaleza política (cuyo origen podría rastrearse en ámbitos tanto nacionales como internacionales), es como para preguntarse, y sobre todo descubrir, de dónde emanan esas directrices, y si son compatibles con ordenamientos constitucionales de sello democrático.

Siguiendo este hilo crítico, surgen espontáneas una pregunta y una conjetación:

1.- Si las desviaciones de los aparatos del Estado y de los servicios llamados de seguridad son tan recurrentes y "normales", ¿sigue siendo posible hablar de desviaciones, o no se tratará más bien, con más propiedad, de una manera de operar programada e "institucional", que a veces puede parecer ilícita, otras sólo caótica y chapucera, al menos en apariencia?

2.- La consideración, al margen de la respuesta que se quiera dar a mi pregunta, consiste en la necesidad de someter la actividad y la gestión de los más delicados de los aparatos del Estado y de los servicios secretos en particular, a controles minuciosos y exhaustivos, tanto porque, al tratarse de su brazo operativo, resulta más sencillo verificar y controlar su actuación que la de su "mente", posiblemente desviadora, como porque, incluso en aquellos casos de más absoluta licitud de comportamiento de los servicios, considero que no pueden existir en una sociedad democrática bolsas sin control, que, como tales, pueden transformarse en bolsas de ilegalidad.

En Italia, prácticamente desde siempre, se sigue hablando de reformas de los servicios secretos. Siempre que se les descubre un manejo, cada vez con mayor frecuencia, alguien dice que quiere reformarlos, sin darse cuenta, o fingiendo a veces no comprender, que el problema no está en cambiarles el nombre, o dotarlos de un nuevo reglamento. Existen unos presupuestos y unas prioridades a los que no se debe renunciar. Por ejemplo, es absurdo cambiar la normativa, alterar el número de los servicios secretos, duplicarlos o partirlos por la mitad, cambiar su denominación, mientras los miembros de estos presuntos nuevos servicios sigan siendo los mismos desde hace treinta o cuarenta años, y sus jefes y responsables sean más o menos los mismos. Precisamente por el enorme poder de discreción de que gozan los servicios, desde sus niveles más bajos hasta los vértices, su control es esencial. Y también, en la línea de lo ocurrido en Estados Unidos tras el escándalo *Watergate*, para eliminar posibles abusos, justificados después con

absurdas pretensiones de intereses superiores de Estado, convendría prever unos límites fijados normativamente en determinados temas. Me refiero a la posibilidad, ampliamente admitida en todos los servicios, de destruir el material documental en brevísimo tiempo, para borrar todo rastro de su actuación, y a la tendencia a guardar secreto perpetuo sobre cada una de sus operaciones.

Para comprender la importancia de una reglamentación en este sentido, bastaría recordar toda la problemática vinculada con las operaciones definidas como "no convencionales" o actos "encubiertos". Es este un tema explosivo, ya que toca muy de cerca, por un lado, la necesidad que tienen los servicios de operar de manera autónoma, y con los menores vínculos posibles; y por otro, el principio de que todos estamos sujetos a la ley, incluso a la penal, y el derecho de todo ciudadano al respeto a su privacidad, y en algún caso a la tutela de su incolumidad. No quiero adentrarme en disquisiciones filosóficas, jurídicas o meta-jurídicas para apoyar una u otra solución. Sólo quiero subrayar que, desde siempre, los límites de actuación de los servicios han sido el problema, en todos los sentidos, central de toda investigación. Seguramente el problema tenga alcance mundial. Baste con recordar los desmanes de los servicios secretos occidentales y orientales en un pasado reciente. La realidad es que los servicios advierten por un lado la necesidad de franquear las barreras de la ley común para poder llevar a cabo su tarea, y por otro sienten la exigencia de situarse al nivel de los otros servicios extranjeros, que tienen un ínfimo respeto por la legalidad. Y el riesgo, o la tendencia, es que esa nivelación, por razones de competencia, se produzca en sentido descendente.

Sería ingenuo por mi parte pensar que por el mero hecho de adoptar una nueva normativa, o cambiando algún jefe de los servicios, se resolverían todos los problemas. Pero es indudable que es éste el camino por el que debemos avanzar, introduciendo y reglamentando toda una serie de controles de distinta índole: judiciales, parlamentarios, administrativos, que puedan obstaculizar hasta las simples tentaciones de desvío. Y en este ámbito, aunque el tema es demasiado amplio para extenderse, no debe olvidarse la enorme importancia de la contingencia del poder de oposición del secreto de Estado. Es un problema que se ha planteado y se sigue planteando en Italia, y me parece que también en España, bajo términos a veces duros y



ásperos. Pero quiero decir en seguida que no creo que encontremos la solución a todos los hechos de sangre y de terrorismo más atroces en los archivos secretos de los diversos cuerpos de Policía o de los servicios de seguridad, aunque este intento por “desecretizarlos” podría ser el primer paso, y un signo importante de claridad y transparencia. Pero una vez más considero que el problema es de naturaleza exquisitamente política, y que se trata sobre todo de voluntad política de buscar la claridad. Si esa voluntad falta, creo que será muy difícil liberarse de las sombras del pasado y evitar que se formen otras en el futuro.

(Traducción de Carla Matteini)

---

## Aforismos

### Héctor SUBIRATS (y distinguidos colaboradores)

El muy optimista de J. J. Rousseau se pasó la vida torturado para conseguir integrarnos civilizadamente en una voluntad general. Buenas intenciones, sin duda; lamentablemente, el juego de palabras estaba servido: lo único que ha prosperado es la voluntad de los generales.

En el fondo de todo buen hombre, de cualquier demócrata a prueba de bombas subyace un asesino en potencia. Si no se muestra no es por humanismo o asco por la sangre, es por cobardía. Sabe de las tretas que juega la reversibilidad del poder y se protege poniendo el ejemplo de lo que no se atrevió a hacer... a ser. Canetti tenía razón: *“todo esto que llaman civilización reposa sobre una montaña de cadáveres”*.

Dice el diccionario que violencia es la *“acción o efecto de violentarse”*. En realidad no dice nada, las cosas quedan más claras cuando repasamos el término violentarse: *“aplicar medios violentos a cosas o personas para vencer su resistencia. Dícese de aquel que obra con ímpetu e intensidad”*. Queda claro que en cualquier ejercicio de la voluntad se requiere de la intensidad necesaria para el con-vencimiento de

los demás. El mundo es de los que saben contener su violencia, no importa si tan sólo lo han hecho por prejuicios esteticistas y con ello han inventado el simulacro del acuerdo. La violencia fanática, militante, es tan sólo una mala masturbación al lado del orgasmo del poder.

Aristóteles distinguía entre los movimientos naturales y los violentos. En los movimientos naturales las cosas ocupan el lugar que les corresponde en tanto que en los violentos las cosas dejan de seguir su movimiento natural. Pero Aristóteles pensaba que al agotarse el impulso que se les había aplicado las cosas violentas vuelven a su estado natural. Falso. Todo es artificio y al que tiró la primera piedra no le faltó quien la recogiera para volverla a sacar de su estancamiento.

Quien recogió la piedra con más talento fue el Estado el día que giró instrucciones filológicas para distinguir entre poder y violencia. No es el Estado el inventor de la violencia pero sí quien la elevó al rango más sofisticado. Nunca fuimos más refinados. Para lo bueno y para lo deplorable. Lo importante es la defensa del orden público o cómo poner al público en orden.

T. Carlyle decía que es un error considerar a la violencia como una fuerza. Es obvio que no supo matizar, como Nietzsche, que sí comprendió que a la violencia como a la virtud lo que les aniquila es la hipertrofia.

Sartre desconfiaba de la incomunicabilidad porque pensaba que era la fuente de toda violencia. Es, al contrario, la comunicación la que nos hace comprender que los otros son como nosotros. ¿Cómo no entender entonces la necesidad de aniquilar al otro que tanto se me parece?

Molière pensaba que nunca se entra, por la violencia, dentro de un corazón. Aquí la violencia se ejerce por otros métodos. Se entra con la violencia del engaño y se permanece con la violencia de aniquilar la voluntad del amante. Ya decían que el amor es como la guerra, pero en la cama.

El terrorismo le viene al Estado como anillo al dedo. Les sucede a los terroristas lo mismo que decía Chesterton de los iconoclastas: *“Hicieron muchas más estatuas de las que destruyeron”*. Ya Kant decía que lo único evidente de la violencia es que hacía más hombres malos que los que mata. El mismo autor definía la violencia y la intolerancia como la indignación de los hombres que no tienen opiniones. ¿Ud. qué opina? Porque la cuestión está discutida. A Unamuno le parecía que la peor intolerancia es la de la razón pero para

Shakespeare, hereje no es el que arde en la hoguera, sino quien la enciende. Será porque es la razón la que enciende la hoguera o será porque la razón no tiene opinión.

Será porque la violencia no deja de tener su atractivo para ganarse la gloria y es que, como señalaba Brulat, *“basta un instante para hacer un héroe, y una vida entera para hacer un hombre”*.

Sería un metáfora del amoral antes de tiempo, pero a Voltaire no le gustaban los héroes, porque decía que hacían mucho ruido.

La guerra, versión científica y ampliada de la violencia resentida priva a la tropa del placer efímero y ridículo del odio y la venganza. Valery lo dejó claro: *“La guerra es una masacre entre gentes que no se conocen para provecho de gentes que sí se conocen pero que no se masacran”*.

Decía Lovecraft que *“la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo de los miedos es el miedo a lo desconocido”*. La frase no está mal, sobre todo para justificar el tipo de literatura que él hacía, pero tal vez hoy las cosas no funcionen igual. Aunque fuera sólo por variar, valdría una incursión por el miedo desconocido ante la escasa imaginación de quienes ejercen la violencia cotidiana.

Camus señaló que *“respirar era pactar con el Estado”*. También es cierto que tanto el Estado o sus opositores más feroces, o sea, los que aspiran a ocupar su sitio, te dicen que o pactas o dejas de respirar.

La violencia es la forma pura, o sea, salvaje, de la ambición y la ambición para Cioran *“es una droga que convierte al que le es adicto en un demente potencial. Quien no haya observado esos estigmas, ese aire de animal trastornado, esos rasgos inquietos y como animados por éxtasis sórdidos ni en sí mismo ni en ningún otro, permanecerá ajeno a los maleficios del Poder, infierno tónico, síntesis de veneno y panacea”*. Nótese el grado de bestialización que Cioran ve en el ambicioso e imagínense ese mismo rostro bajo los efectos del uso de la violencia.

El terror exangüe de las modernas democracias ha aprendido de los excesos sanguinarios del tirano. Ahora busca su legitimidad en la desmemoria, la apatía y la costumbre, tres elementos que los antropólogos, siempre tan dados al folklore, llaman *tradición*. El terrorismo en cambio no se ha sofisticado; a pesar de pensar como los otros, sigue siendo un buen salvaje con voluntad de general.

El hombre rebelde deja de serlo



cuando triunfa su programa; será porque la característica del hombre rebelde era no tener programa.

El terror literario se sitúa al final del cuento, mientras que la política ejerce su violencia bajo la promesa de un final feliz: el progreso, que como bien sabemos es el bálsamo más lejano a las emociones primitivas.

La intoxicación de porvenir, fórmula suprema para justificar el ejercicio de la violencia cotidiana se manifiesta de múltiples y sofisticadas maneras. Todas ellas (faltaría más) para nuestro beneficio.

Basta leer las diversas propuestas electorales desde la derecha a la extrema izquierda (en el hipotético caso de que se alcancen a distinguir) en el terreno de la seguridad ciudadana, la moral, la droga, la intimidación, etc., para advertir que, so pretexto de disminuir la violencia callejera, la unánime y muy sesuda solución consiste en incrementar los aparatos de control y violencia sobre sus masoquistas electores.

Tenía razón el rumano: *"nunca fuimos tan sofisticadamente imbéciles como ahora"*. Frase sin duda aplicable a todos los tiempos.

---

## Cine y violencias: ¿existe solución?

Iñaki GIL DE SAN VICENTE

Podríamos divagar sobre el cine, sobre su complejo industrial enorme e intrincado, sin hacer ninguna referencia a los condicionantes sociales, históricos y económicos que lo determinan. Sin duda, ésta es la postura más cómoda y, por lo tanto, la más apta para las explayaciones literarias, tan comunes e inservibles por lo general.

Nosotros no vamos a perdernos en estas elucubraciones. Vivimos en un contexto nacional marcado históricamente por situaciones estructurales de opresión, violencia y luchas de resistencia más o menos periódicas y sostenidas. Es desde este y para este entorno donde nosotros debemos elaborar

una interpretación de las relaciones entre el aparato cinematográfico y las diversas instancias de la violencia. O dicho en otros términos: la inseparable relación entre el poder real, político, económico, cultural, militar, etc., y el cine en cuanto expresión contradictoria de un arte sometido y controlado férreamente por la maquinaria capitalista, maquinaria que actúa en pos del máximo beneficio material y simbólico, económico y moral.

Estas palabras pueden sonar a pobres reminiscencias trasnochadas, a slogans antiguos ya pasados de moda. Sin embargo, el problema real, de fondo, no es sino éste, el de las relaciones del arte con el poder. Ya en las sangrientas figuras asirias, repletas de violencia, como en los dibujos egipcios, como ejemplarizando, en la clásica Columna de Trajano, el arte aparece internamente soldado, fusionado orgánicamente con los estamentos de violencia. Naturalmente, existen otras muchas obras de arte que no muestran esta soldadura, o que la muestran más débilmente. Pero el problema sigue siendo el mismo: el encuadre, los condicionantes sociohistóricos, normativos y referenciales que determinan la dependencia del arte para con las condiciones de producción/reproducción. La independización del trabajo espiritual con respecto al trabajo manual, lo que se denomina escisión mente/mano, es uno de los grandes vacíos angustiosos internos a la hora de ubicar la interdependencia del arte, de cualquier arte, con el poder, o sea, con el mecanismo de reproducción ampliada de la producción social. No podemos extendernos aquí sobre las condiciones de surgimiento previo del excedente social, sin el cual sería imposible dicha escisión, así como tampoco sobre el problema del surgimiento de la abstracción-mercancía y su transformación en abstracción-intercambio, evolución ésta básica para comprender la misma esencia del arte griego. Simplemente enumeramos requisitos previos que deben ser tenidos en consideración si no queremos caer en fácil e inservible palabrería.

Hemos hablado del arte en general. El cine es, dicen, un arte moderno. Con ello quieren decir que surge en un momento determinado de la evolución cultural, técnica y científica. Por ello mismo surge en un preciso momento político y económico de la sociedad, es decir, en la segunda revolución industrial capitalista, la que aceleraría el tránsito de la fase industrial a la imperialista. Si el esplendor asirio quedó reflejado en las terroríficas escenas

artísticas, el cine reflejará bien pronto, desde su mismo nacimiento, la cuádruple tensión existente entre las siguientes expresiones: una, la violencia simbólica, moral, psicológica; dos, la violencia denominada *criminal*, la llamada *delincuencia*, es decir, los atracos, asaltos, etc.; tres, la violencia reaccionaria, la de los poderes establecidos, dominantes y poseedores de los instrumentos reguladores de la reproducción ampliada, y último, cuatro, la violencia de los oprimidos, de los pueblos aplastados, de los parias. A la vez, determinando desde dentro, genéticamente, actuará también desde el inicio del cinematógrafo una doble tensión cargada de conflictividad: por una parte, la lógica tendencia a la creatividad artística, a la independencia vital e imprescindible necesaria para que todo arte, el que fuere, pueda germinar y crecer y, por otra parte, de modo opuesto y fieramente enfrentado, la tendencia a la industrialización de este arte incipiente y al sometimiento de sus potencialidades según y para dos criterios precisos cuales son, uno, la lógica del máximo beneficio y, otro, la utilización manipuladora, alienante, opresiva y oscurantista de este arte.

Resulta esclarecedor el que la que se puede denominar como *primera película* **The Great Train Robbery** (1903), de E. S. Porter, tratará precisamente sobre la violencia a un tren. Del mismo modo también resulta esclarecedor que una pre-película del mismo director, **Life of an American Fireman** (1902), fuera sobre un espectáculo cuando menos truculento, lleno de tensión, ansiedad y violencia difusa, como es el proceso de apagar un fuego y rescatar a una madre y su hijo. Tampoco podemos pasar por alto el significativo hecho de que la fundamental ordenación técnica, estética y económico-administrativa del cine, tal cual hoy funciona según los cánones de las grandes empresas monopolistas burguesas, se asiente sobre la triple experiencia de, en primer lugar, el impacto de la película de Griffith **The Birth of a Nation** (1915), cargada de reaccionarismo, nostalgia sudista y violencia cruda y racista; en segundo lugar, el proceso de monopolización y centralización capitalista, de expansión de los grandes *trusts*, proceso ya iniciado por el propio Edison y que ha llegado a su fuerza actual incontestable a nivel planetario y, por último, en tercer lugar, el marchamo definitivo impuesto por esa industria reciente yanki que, aprovechándose de la Primera Guerra Mundial y de sus efectos devastadores en lo material y cultural en toda Europa, le



permite monopolizar el cine: de aquí que llegue a dominar una forma precisa de hacer cine, forma que expresa tanto las concepciones globales de la pujante burguesía yanqui como la axiología estética adecuada a ella. Hollywood es el ejemplo.

No podemos negar la existencia de otras corrientes. Una amplia y deslumbrante pléyade de autores independientes, de artistas que no se dejaron aplastar por el engranaje del beneficio y que crearon obras y estilos sorprendentemente bellos. Sus nombres están en la mente de todos. Pero una vez más hay que decir que lo que importa es la fuerza dominante, central y absorbente de la industrialización capitalista del cine. Este es el problema. La situación actual de crisis, de descenso sostenido de audiencia, de crecientes polémicas entre directores independientes, en la medida en que pueden serlo, y empresarios dictatoriales e incultos, por citar sólo una parte reducida de la aguda sintomatología que denuncia la crisis que corroe a ese supuesto séptimo arte, tiene unas causas precisas y también unos efectos directos sobre la multirrelación con las violencias, con las diversas violencias.

No se puede achacar la crisis del cine a la expansión del vídeo. El origen de la crisis no es otro que la oposición absoluta, antagónica, que opone la lógica del máximo beneficio, es decir, el mecanismo de explotación del trabajo por el capital, a las potencialidades de exploración artística y estética a escala social. Aquí radica la causa de la crisis. Y también la causa de la creciente función de las diversas violencias, a excepción, como luego veremos, de la violencia revolucionaria dentro de la industria capitalista cinematográfica. La primera cuestión, la del antagonismo entre explotación y enriquecimiento artístico y estético, se constata viendo la incultura galopante, el constreñimiento de los medios y apoyos estatales e institucionales, el cierre sistemático de los cines de barrio y populares, la centralización de los locales en las zonas burguesas, la pérdida de asistencia, la pérdida de calidad, etc., etc. Pero la crisis que azota al cine no es sino una parte del agotamiento cultural, ético-moral, estético y artístico, es decir, por sintetizar, humanista, que se expande por toda la economía-mundo capitalista.

La segunda cuestión es la que nos interesa especialmente. Las diversas violencias son necesarias e imprescindibles para la sobrevivencia del actual complejo político-industrial cinematográfico. Ello implica una creciente fu-

sión de dicho complejo con los intereses burgueses. Los ejemplos y los datos disponibles son tan obvios que no merece la pena repetirlos. Lo grave es que son tan lacerantes, tan embrutecedores y criminales que nunca nos cansaremos de denunciarlos. Sin poder entrar ahora en precisiones sobre la violencia, sus plasmaciones, vivencias subjetivas y campos colaterales de incidencia, podemos empero demarcar ocho grandes áreas interrelacionadas y mutuamente influyentes: una, violencia patriarcal; dos, violencia sexual; tres, simbólico-normativa; cuatro, violencia étnico-cultural, nacional y eurocéntrica; cinco, violencia económica; seis, violencia policial y represivo-social; siete, violencia política y, ocho, violencia militar reaccionaria.

Todas y cada una de estas violencias crecen y crecen en el cine actual. En el cine barato, malo, en el cine que ven millones y millones de humanos/as cuando pueden, o en ese apestoso instrumento monopolizado por el capital llamado televisión, o en el de los vídeos. Este y no otro es el verdadero cine. El cine de ensayo, llamado *de autor*, ultraminoritario, selecto y restringido, tampoco queda libre de las garras de algunas de estas violencias. Y son los más indefensos de entre los oprimidos, los niños/as, los ancianos, los carentes de cultura, los pueblos y minorías étnicas en proceso de desnacionalización, quienes más padecen sobre sí y dentro de sus conciencias semejante bombardeo. Todas y cada una de esas ocho áreas tienen sus valedores, sus promotores propios: empresas, Estados, cuarteles, episcopados, transnacionales de la desinformación. La densa, flexible e impenetrable red de influencias, chantajes, sobornos, amenazas, presiones y condicionantes económicos, criterios y controles oficiales, contextos y coyunturas políticas, leyes imperantes, presencia militar disuasiva, etcétera, toda esa apabullante realidad superficial y sumergida condiciona de principio a fin a la inmensa mayoría de creadores, productores y distribuidores cinematográficos. Si en algún sitio existe tan manifiestamente una dictadura burguesa, además de en las transnacionales de la desinformación y en el proceso burocrático de planificación socioeconómica, es en el cine.

Contra esta impresionante fuerza de destrucción se levantan esfuerzos meritorios de *otro cine*, ¿acaso de un *anticine*? Es ésta una excitante discusión en la que no podemos entrar aquí y ahora. Verdaderamente, resulta difí-

cil calificar de "*cine*" según lo visto a lo que se hace desde y para intereses desalienadores, emancipatorios y libertarios. Sin dinero o con muy poco dinero. Desde luego, sin apoyos o con los de naciones y pueblos en lucha. Hablando otro lenguaje, con otros valores y otra estética. Con otra ética. Mediante mil diferencias enriquecedoras y, también, tocando sin falsas, dobles y cínicas morales, el problema de las violencias, este "*otro cine*" se resiste a desaparecer bajo la marea imperialista. Las ocho grandes áreas de la violencia antes vista, encuentran cada una de ellas y todas ellas en conjunto, su oposición y réplica. Los nombres y las experiencias están en la mente de todos. Películas sorprendentes, exuberantes e irrepetibles, pero odiadas, silenciadas, boicoteadas y perseguidas implacablemente por el poder. Esta y no otra es la realidad. Resulta imposible, además de inmoral, cualquier intento de analizar el cine actual al margen de esta realidad.

Hemos hablado antes de la violencia revolucionaria y de su relación con el complejo político-industrial cinematográfico actual. Eisenstein, además de otros, es el ejemplo paradigmático. Pero lo que nos interesa resaltar es que el verdadero valor del cine en cuanto medio de potenciación de las cualidades humanas, y por tanto de la desalienación y de la emancipación global, aparece cuando expresa artísticamente la dureza y la grandeza, los problemas y contradicciones de ese proceso, ya sea a nivel individual e íntimo como colectivo y de masas, ya sea mediante una u otra corriente estética.

Nuestro caso, la situación de nuestra nación vasca, es suficientemente ilustrativa al respecto. Dividida en tres trozos separados e incomunicados legalmente. Carente de vertebración propia en lo sustancial. Negada en las posibilidades de construcción de su autoidentidad, Euskal Herria no dispone ni de medios, ni de instrumentos, ni de la voluntad de quienes controlan tanto los poderes decisivos exteriores como accesorios y secundarios interiores, para elaborar una estrategia de creación cinematográfica acorde con nuestras urgentes necesidades. La práctica suicida y antivasca del Gobierno Vascongado, que potencia la castellanización generalizada aparte de mediante otros instrumentos-educación, prensa, etc.-, mediante el complejo ETB, es un dato elocuente, sólo superado por el comportamiento del Gobierno Foral de Navarra y de las pobrísimas instituciones de Ipar Euskal Herria.

La elaboración colectiva, democrá-



tica y progresista, de un programa nacional vasco de independencia productiva, creativa y de distribución cinematográfica, que inevitablemente ha de ir dentro de un programa global de creatividad expansiva en lo cultural, estético y artístico, es una necesidad urgente, inaplazable y vital. Pero desde los presentes marcos jurídico-políticos restrictivos, amparados en última instancia en y por la violencia estatal, resulta manifiestamente imposible. Llegamos así, tras un rodeo, al principio: el cine y las violencias que padece nuestro pueblo. He aquí la cuestión.

---

## Militarismo, antimilitarismo, insumisión, desobediencia civil y autode- terminación

Euskal Herriko Kontzientzi  
Eragozpen Mugimendua  
M. O. C. de Euskal Herria

*"Un soldado que comienza a pensar casi ha dejado de serlo".*

H. Böll

### Militarismo

El militarismo se ha definido clásicamente como la influencia de lo militar en la sociedad. Se ha venido analizando como una tendencia propia de los aparatos armados del Estado que amplían cada vez más su influencia sobre la sociedad civil. Sin embargo, esta concepción clásica choca con la realidad en más de una ocasión, ya que no se trata de un fenómeno que pueda circunscribirse a la influencia unidireccional de los aparatos militares sobre la sociedad.

Es cierto que el ejército tiene un papel político como elemento disuasorio y de control de las luchas sociales, y como garante de la territorialidad y características fundamentales del Es-

tado. Pero, por otra parte, la economía de guerra, el desarrollo tecnológico o el comercio de armas son aspectos que demuestran cómo los modelos de desarrollo de las sociedades occidentales se hallan impregnados por lo militar, por valores y modos de organización donde predomina la jerarquía, la disciplina y la aceptación del *status quo*, y donde el control social es menos brutal pero está más integrado, es menos directo pero más eficaz.

El militarismo es, pues, un fenómeno social, presente en los modos de organización y relaciones económicas, políticas e ideológicas, y no sólo una institución que ejerce un papel más o menos relevante en la sociedad. Un fenómeno que impregna y no sólo una institución que influye.

En concreto, el militarismo constituye un sistema de prácticas -convicciones cotidianas, autoritarismo, verticalidad decisoria, sumisión, exaltación de la violencia, desprecio a la *debilidad*, patriarcalismo, etc.- que sirve para reproducir las dos estructuras básicas -materiales e ideológicas- de nuestras modernas sociedades-Estado:

- El monopolio de la violencia en manos del Estado y sus ejércitos, sostenido en la mentalidad dominante de la separación de la seguridad, de la convicción social de que sólo es posible la *paz* si la sociedad cede la fuerza al Estado, al Ejército.

- La desigualdad interna y la desigualdad Norte/Sur, sustentadas en la ideología dominante de la naturalidad e inevitabilidad del sistema económico, generador de la desigualdad.

### La globalidad desde el antimilitarismo

En consecuencia, una estrategia antimilitarista profunda debe incorporar en su lucha a favor de la abolición de los ejércitos unas formas de hacer y unos contenidos reivindicativos que prefiguren futuras estructuras sociales alternativas, estructuras que impidan la separación del poder y la desigualdad.

La militarización de la sociedad no es un problema técnico, formal, que se resuelve con otros mandos militares, otros Estados, otras fronteras. Desmilitarizar una sociedad supone quebrar todas las violencias consolidadas y todos sus parientes mayores y menores: el autoritarismo, la delegación permanente, el patriarcado, la apropiación individual del esfuerzo colectivo, el expolio del medio ambiente, las castas dirigentes, etc.

Desmilitarizar la sociedad implica organizar la convivencia sobre la soli-

daridad, recuperar la relación armónica -y colectiva- con la naturaleza, la cooperación y la igualdad. Respetar las identidades colectivas diferenciadas. Diluir el poder en el seno de la sociedad.

Y una sociedad así definida no surge de cualquier proceso de lucha. Sólo si hoy el tejido y los grupos más vivos de la sociedad civil protagonizan la estrategia del cambio, la sociedad de mañana se articulará bajo los principios antes señalados.

Evidentemente, no podemos caer en un nuevo mito: el de creer que existe una Auténtica Naturaleza humana forjada en la ayuda mutua y la cooperación desinteresada; Naturaleza hoy oculta y aplastada, por lo que bastaría con cambiar unas cuantas estructuras competitivas para que surja con toda su fuerza y esplendor. La cuestión es mucho más compleja, porque desafortunadamente no existe una condición humana eterna. La lucha, el proceso hacia un nuevo sistema de valores, debe ser por ello lento, múltiple y global. Crear una nueva Cultura, una nueva forma de ver y estar en el mundo.

### La objeción de conciencia como lucha antimilitarista

La desmilitarización se entiende como un proceso de lucha contra el militarismo que tiende a neutralizar su papel social, es por tanto una estrategia de la lucha antimilitarista. Una estrategia que pone el acento en la fuerza de la decisión colectiva y en la acción política dirigida a ganar espacios al militarismo en los niveles económico, político e ideológico.

Se trata de poner de relieve y eliminar los mecanismos coactivos que intentan mantener el consenso social respecto a lo militar: la necesidad de la existencia del Ejército, la obligatoriedad de formar parte de él para un colectivo social, el destino forzado para fines militares de una importante parte del presupuesto del Estado, el abuso y destrucción ecológicos propiciados por la dinámica militar, la exaltación de la violencia del Estado en distintas jornadas, dirigidas incluso a escolares, etc.

A nadie se le escapa que el Servicio Militar (SM) no prepara para la moderna guerra electrónica o de armas atómicas. Ante todo, lo que cumple es una función pedagógica. Significativamente, la edad de los llamados a filas coincide para la gran mayoría de ellos con una serie de decisiones claves para sus vidas: opción profesional, de estudios, de pareja..., el tránsito a la *edad*



adulta, en definitiva.

Y es en este momento cuando al joven se le separa de su contexto familiar y cultural para verse sometido a un régimen de sistemático autoritarismo y anulación de su personalidad. Las órdenes constantes, la disciplina y la arbitrariedad, el castigo omnipresente, intentan hacer de él un individuo acostumbrado a obedecer y a callar ante sus superiores y, si llega el caso, a comportarse de igual forma con sus inferiores.

El SM pretende de esta manera el control de la juventud y la aceptación y posterior asimilación por su parte de los valores y estructuras sobre los que se asienta la sociedad. La juventud, a su vez, reacciona en un primer momento a través de la Objeción de Conciencia (OC). Al tratar de analizar las motivaciones que llevan a la objeción de conciencia podemos afirmar que categorizar en teoría es factible, pero no lo es tratar de explicar lo que lleva a cada individuo a objetar.

De forma amplia, por Objeción de Conciencia se entiende la negativa a obedecer una orden o norma legalmente establecida invocando la existencia de una norma de rango superior, interna o externa pero no escrita, que le impide al individuo asumir la conducta prescrita. Tal y como afirma Cattelain: *"Esta ley preferible a la ley que pretende imponer el grupo, puede tomar la forma de una exigencia religiosa o moral trascendente, o bien estar inspirada simplemente en consideraciones políticas; pero en todos los casos se presenta como si estuviese inspirada en una preocupación por el interés de la comunidad en su conjunto"*.

Miguel de la Oliva, director de la Oficina para la Prestación Social de los Objetores de Conciencia (OPSOC) advierte que *"ningún Estado puede admitir la OC genéricamente admitida, pues ataca la base misma del Estado y desprovee de fundamento al Estado de Derecho, dado que todo ciudadano podría, apelando a su conciencia, rechazar cualquiera de las normas en vigor, perdiendo así éstas su carácter imperativo, que es una de las notas esenciales de la norma jurídica"*. Por ello, los Estados regulan aquellas disidencias que adquieren relevancia, en un claro intento de evitar que cuestionen la continuidad de la norma.

A esta visión legalista se contraponen una más humanista explicada por Cattelain:

*"Así, lejos de ser un individuo asocial que se beneficia de los servicios de la comunidad sin aportar en contrapartida los deberes necesarios para su co-*

*hesión y salvaguarda, el objetor sería por el contrario un ser profundamente social, hasta el punto de que, paradójicamente, no dudaría en enfrentarse a la mayoría de sus conciudadanos, precisamente en nombre del bien social que, según él, no respetan. Aquí reside la ambigüedad fundamental de la OC, que no sólo se limita a rechazar el SM, sino que constituye una actitud global del ciudadano y toma formas variadas según el terreno social al cual se aplica"*.

En este sentido, podemos hablar en propiedad de la OC como una manifestación de la desobediencia civil tal y como Thoreau la entendía. Esta desobediencia civil tiene su razón de eficacia en la colectivización de la negativa y su razón de ser en la promoción de una conciencia social y en la existencia de un amplio apoyo social que sirva de soporte a los desobedientes, por cuanto su causa es un bien mayoritariamente deseable. El objetor con su desobediencia civil moviliza las conciencias dormidas de los ciudadanos y pretende provocar una mayor corresponsabilidad social, tal y como se expresaba el Movimiento de Objeción de Conciencia en diciembre del 87:

*"La OC ofrece una estrategia fundamental a todos los comprometidos/as en la lucha por la Paz. Para el Movimiento por la Paz en todo el mundo, no se trata tan sólo de hacer desaparecer las armas de destrucción masiva y el comercio de armamento convencional que empobrece al Tercer Mundo. La cuestión es erradicar los valores que alguna vez los hicieron posibles. Por ello, es necesario fortalecer la conciencia social, en el sentido de rechazar la pasividad de los ciudadanos frente a los preparativos militares del Estado."*

## La OC en el Estado Español. La insumisión

Todo lo dicho anteriormente se ha visto materializado en el estado español, durante los últimos años, en los fenómenos de OC e insumisión, fenómenos que siguen experimentando un importante desarrollo.

La fuerza transformadora de la OC radica en su actitud de desobediencia: el SM se mantiene con y por la pasividad de los ciudadanos; con la desobediencia civil se rompe esta dinámica y el sistema de control deja de funcionar tan fluidamente.

Los estados, el español en concreto, en un comienzo reprimen la disidencia mediante la persecución y la cárcel a los primeros objetores, no pueden permitir que nadie ponga en entredicho su principio de autoridad. Sin em-

bargo, esa actitud represiva no logra sus objetivos: el número de objetores sigue incrementándose y, a medida que la opinión pública se va sensibilizando, la represión se hace más difícilmente justificable. Cuando esta actitud escandaliza demasiado la "conciencia democrática" de un estado, hasta el punto de que el gobierno no se puede permitir el lujo de seguir ignorándolo, es entonces, y no antes, cuando se legisla sobre la OC: ya que no se puede eliminar la disidencia se la integra mediante una opción asimilable por el sistema militar, antes de que acabe por socavar sus propias bases.

Surge así la actual Ley de Objeción de Conciencia (LOC) del 26-XII-84, ley dirigida a convertir la OC en algo desposeído de la opción transformadora que representa, en cuanto que no es sólo el sustraerse del cumplimiento de una obligación que se considera injusta sino, y sobre todo, hacerla imposible de aplicar mediante su desobediencia, poniendo en cuestión el sistema injusto que la sustenta para así trabajar por opciones y valores social y políticamente positivos en materia de derechos humanos, paz, justicia social, etc., para la colectividad.

La LOC consta de varios mecanismos cuya aplicación trata de evitar el desarrollo de cualquier estrategia de desobediencia civil:

El primer paso es la individualización y apolitización del fenómeno: *"el objetor reconocido por el Estado es una persona que tiene un problema personal para cumplir una norma general"*; en base a esto, es necesario crear un filtro en forma de comisión investigadora de conciencia del objetor para que investigue y tipifique ese problema personal desde la clave de unas determinadas convicciones. Estos tribunales, como es el caso del Consejo Nacional de la Objeción de Conciencia (CNOc), están al servicio de las necesidades de contingente que tenga el ejército. La legitimidad de la actitud de los objetores no tiene por qué sustentarse en la mayor o menor profundidad de sus convicciones, a no ser que partamos de la legitimidad en sí del SM, lo cual es precisamente lo primero que pone en cuestión la OC.

La Prestación Social Sustitutoria (PSS) es el otro gran mecanismo, junto a los filtros y prohibiciones (objeción sobrevenida, motivaciones políticas...) para el reconocimiento como objetor, con el que la OC se convierte en algo integrable y compatible con la militarización. Históricamente se observa cómo la necesidad de trabajar por la colectividad no es un argumento que



justifique la existencia de un servicio civil impuesto obligatoriamente, sino una racionalización a posteriori de dicha imposición, derivada directamente de la previa existencia de un SM surgido de necesidades puramente militares. De esa forma, se evita que la OC abra una brecha de desobediencia frente a la obligatoriedad con carácter general de prestar el SM. La PSS sería la excepción que confirma la regla.

Las necesidades sociales son un tipo de necesidad a las que no se puede subvenir mediante el mismo mecanismo de conscripción que fundamenta la existencia del SM; éstas son olvidadas, hipócritamente, a la hora de dedicar gran parte de los esfuerzos del Estado a construir y mantener unas Fuerzas Armadas. Por otro lado, es en sí un absurdo que este sistema que incita a la más salvaje competitividad, a la insolidaridad, y ofrece al ciudadano el consumismo como solución alienante a todos los problemas, pretenda que este mismo ciudadano sea por decreto *solidario* una sola vez en su vida.

Atendiendo a criterios puramente estratégicos nos han resultado clarificadores los procesos que han seguido los movimientos de OC en otros estados europeos antes que en el nuestro: en todos ellos la postura de los objetores de aceptar una legislación, con PSS incluida, como un paso adelante para tratar luego de transformarla de acuerdo a sus objetivos desmilitarizadores ha resultado estéril; es una referencia obligada el caso de la antigua RFA.

Por todo esto, el MOC, siendo consciente de que ningún estado legislará en contra de sus propios intereses (es decir, en favor de una transformación social, en nuestro caso con carácter radicalmente desmilitarizador), no aceptará ninguna ley que no conlleve la desaparición incondicional del SM. Y en ese momento, lejos de dar por terminada la lucha, seguiremos trabajando hasta conseguir una sociedad sin ejércitos (por medio, por ejemplo, de la Objeción Fiscal, la Educación para la Paz, etc.).

En 1988 el MOC pone en marcha la estrategia de la insumisión directa al SM como culminación del proceso de desobediencia civil llevado hasta entonces. Los objetores, sabiendo de antemano que el CNOC no aceptará su objeción dado su carácter desmilitarizador, dejarán de dirigirse a este tribunal para enfrentarse directamente al ejército, negándose públicamente a incorporarse al SM en sus correspondientes llamamientos. Esta dinámica ha conseguido algo inédito hasta aho-

ra: la popularización a nivel de masas de la OC y la apertura de un debate sociopolítico acerca de la conveniencia o no del SM y del propio modelo de defensa.

Tres años más tarde el número de insumisos sigue incrementándose en cada reemplazo, pese a la represión selectiva que desde el comienzo el gobierno ha llevado a cabo. Son reflejo del éxito que se está consiguiendo, el gran apoyo social logrado de organizaciones sociales, colectivos de ciudadanos, partidos políticos de todo signo, iglesia e incluso instituciones; y el haber conseguido que sea el propio Estado quien desobedezca sus mismas leyes al no poder afrontar una represión generalizada hacia la totalidad de los insumisos y el amplio espectro social que explícitamente les apoya (autoinculpados/os).

De entonces a nuestros días, 31 del 3 de 1991, son 87.326 las declaraciones de objeción presentadas en el Estado Español (el 15% de las cuales corresponden a Euskal Herria) y 1.893 los insumisos. Del mismo modo, las estadísticas referidas a Euskal Herria nos hablan de un índice cercano al 50% de jóvenes que se niegan a acudir al SM. Nos dicen igualmente que el 48'6% de los insumisos al SM en el Estado español en el 89 y el 40'3% en el pasado 90 son de Euskal Herria y que en el apartado de insumisión a la Prestación Social Sustitutiva (del SM) el porcentaje se eleva a casi el 80%.

## **Antimilitarismo en Euskal Herria. Desobediencia civil y autodeterminación**

Asumir hoy una estrategia antimilitarista en Euskal Herria conduce, en un contexto muy contradictorio, a luchar por la autodeterminación bajo la perspectiva del protagonismo de la sociedad civil vasca. Describamos este contexto contradictorio.

A) Nos encontramos con un bloque reformista que no cuestiona la construcción social vigente, el modelo de desarrollo, ni la legitimidad del Estado. Se establece así un modelo de construcción nacional dominante que pasa por el mantenimiento de la legalidad vigente y el actual estado de las cosas. En este marco, el reconocimiento de la autodeterminación no tiene más contenido que el de intentar vaciar su potencial contenido de lucha. Las luchas sociales y algunas formas de disidencia se intentan asimilar vaciándolas de contenido y, además, existe una progresiva criminalización de la disidencia política que cuestiona las bases de

esta dinámica.

B) Por otra parte, la lucha armada de ETA y la priorización estratégica de KAS-HB respecto de la misma es hoy un callejón sin salida y, desde un prisma antimilitarista global, muy difícilmente asumible. Perpetuándose más allá de las circunstancias que le dieron su origen e impulso social, la lucha armada padece un desfase anacrónico, fruto de la inercia y rigidez propias de toda dinámica militar. La persistencia de ETA en sus acciones armadas no acumula ya fuerzas en su favor, ni contradicciones en el bloque dominante. Se ha reforzado la legitimidad de este bloque (central y autonómico) y el aislamiento social del MLNV, en luchas que podrían ser asumidas por sectores mucho más amplios de la sociedad si no estuvieran mediatizadas por la acción o la proximidad de la lucha armada, es cada vez más patente. La negociación política con ETA es un objetivo que va perdiendo progresivamente contenidos.

Por otro lado, la *militarización* de KAS-HB, provocada en última instancia por la inevitabilidad de la defensa cotidiana de ETA, está perfilando un nuevo modelo de sociedad-Estado, sólo territorialmente distinto del actual. En este sentido, sus proyectos estatutarios encajan con su preocupación casi exclusiva por la formalización de un nuevo (pero viejo) poder político.

A pesar de las dos premisas anteriores y de la polarización que conllevan, tan perjudicial para los movimientos sociales, en Euskal Herria hoy existe un clima y prácticas más favorables a la disidencia civil que en otras nacionalidades o territorios de dentro y fuera del Estado.

A partir de estas consideraciones, optamos por un proceso de construcción nacional que, teniendo como eje aglutinador la autodeterminación, y con unos determinados rasgos, haga viable una nueva sociedad vasca alternativa. Veamos estos rasgos.

Partir del supuesto, contemplado anteriormente, de que la sociedad que surja mañana estará predeterminada por los medios para obtenerla que pongamos hoy en marcha. Así, resulta imprescindible que la concreción futura de la autodeterminación no se exprese en un marco jurídico institucional de autogobierno, si dicho nuevo marco se halla despegado, *nuevamente* separado, de la sociedad; pues, en tal caso, nada realmente importante habremos conseguido. Y dicha distancia persistirá si hoy no es el conjunto (o la mayoría) de la sociedad la que asume, sin limitaciones impuestas, el protagonis-



mo de la lucha por el cambio.

Dicho de otra forma, la lucha por la autodeterminación no puede centrarse en el logro de un precepto legal que posibilite el ejercicio de un voto, sino que, más bien, será una lucha autodeterminada y autodeterminante la que pueda ser capaz de generar una dinámica de construcción social y de lucha que lleve al reconocimiento legal de una expresión popular. La ley va detrás de la realidad.

La autodeterminación es un punto de referencia vertebrador, pero no es el único objetivo ni, en el fondo, el central. Ciertamente hay buenas y serias razones para exigir una plena autodeterminación. La convicción en la democracia participativa. El derecho a la diferencia. El carácter expansivo y aglutinante de la reivindicación. Y la mayor probabilidad de construir una sociedad más libre en el marco de Euskal Herria.

Pero retengamos esta última afirmación. El objetivo central de un antimilitarismo global no es levantar nuevas fronteras, sino, como hemos visto y definido, nuevas sociedades. Ello hace imprescindible que la desobediencia civil hoy adopte medios de lucha, sea asumida por grupos sociales y se inserte en frentes de conflicto de forma tal que diseñe ya en su seno la nueva sociedad en el eventual marco de autogobierno.

Esto supone que la defensa de ese nuevo marco y el proceso de consecución del mismo no son dos cosas distintas, sino parte de una misma dinámica de lucha y organización. Es la voluntad popular y no un nuevo poder militar la mejor defensa de la voluntad popular. Por ejemplo, la insumisión al servicio militar supone, aun de forma parcial, un ejercicio de la autodeterminación por parte de un colectivo social, y desde una perspectiva política, superando las limitaciones e incluso la represión impuesta por la ley. Una dinámica generadora de nuevos procesos y conciencia antimilitarista.

Entrando en términos más precisos, los siguientes puntos deben subrayarse:

- La consecución de ese nuevo marco exige una nueva estrategia capaz de superar en la práctica el marco de la legalidad vigente, de generar nuevas contradicciones al sistema y facilitar una dinámica de lucha potenciadora de nuevas experiencias y alternativas organizativas y de poder popular. Y esa estrategia pasa por la desobediencia civil.

- La desobediencia civil representa un desafío directo y abierto a la legalidad y, por ello, la fuerza ético-política

de su mensaje deriva en gran parte de ese estilo transparente y de la asunción consciente, por parte de sus protagonistas directos, de las consecuencias que puedan derivarse de tal actitud. Se entiende así la importancia de contar con una amplia base social y la complicidad de los diferentes sectores de la sociedad civil. No hay que olvidar que se trata nada menos que de forzar la voluntad del Estado central, y para ello no son suficientes "*los de toda la vida*", ni los métodos "*de toda la vida*".

- Es necesario, por tanto, implementar acciones de desobediencia civil que involucren a sectores sociales y políticos del bloque dominante en Euskal Herria, para abrir grietas en esa situación, incorporar a nuevas personas y grupos a ese proceso y limitar los intentos de deslegitimación social de la lucha que el bloque dominante pretende. Ese ha sido el ejemplo y acierto de la insumisión. Es más, en una determinada fase del proceso, deberíamos llevar a todas o parte de las instituciones a asumir (que no protagonizar) actos de desobediencia.

- Es más necesario todavía impulsar la reconducción de los sectores sociales y políticos del MLNV hacia una estrategia plena y exclusiva de desobediencia civil y no sólo en aquellos frentes ligados a la exigencia de la autodeterminación. El cese de la lucha armada de ETA es una condición determinante para que tal planteamiento estratégico sea realmente efectivo. Dos razones avalan esta afirmación. Una de fondo: una desobediencia realmente prefiguradora, tal y como antes la hemos descrito, se sostiene y crece cuando es protagonizada por conjuntos civiles desmilitarizados (en el sentido organizativo del término), antisecurarios y con derecho y práctica interna de la disidencia. Y en KAS-HB, cuya presencia militante en el tejido social es hoy clara para impulsar con posibilidades de eficacia la desobediencia civil, tales rasgos organizativos son objetivamente inviables mientras siga supe-

- Desobediencia civil hoy, defensa social mañana.

Luchar por la abolición del Ejército español hoy y rechazar la constitución de un Ejército vasco mañana. Y ello no sólo por razones de fondo; no sólo porque, insistimos, no nos guste ningún ejército, sino también por razones

estratégicas. Porque resulta absurdo pensar que un hipotético Ejército vasco (¿de dónde ha surgido ese ejército?) pueda derrotar a un atacante Ejército español, ayudado probablemente además en tan descabellado supuesto por tropas de la OTAN. Pero no es impensable que desista de su propósito si sabe que se va a encontrar en la nueva Euskadi una defensa social organizada desde (no para) la sociedad, que le va a impedir en la realidad asentar y ejercer su poder militar.

## Sí, pero...

Hay que ser conscientes de las contradicciones y limitaciones presentes en esta propuesta, así como de las dificultades para su desarrollo habida cuenta la actual coyuntura. Dos grandes tendencias deben romperse.

- Por parte del bloque dominante, su exclusivización institucional y su desconfianza hacia la sociedad civil. Al gunas determinadas acciones de desobediencia inevitablemente se enfrentarían a instituciones o normas del poder autonómico.

- Por parte del MLNV, el cambio supone una cierta deslegitimación de la estrategia histórica de ETA. Y ésto es extremadamente difícil, no sólo por razones políticas, sino por el inmenso campo afectivo y mítico que existe en torno a ETA. Además, el giro también exigiría una profunda crítica y revisión de las estructuras y sobre todo de las actividades de los organismos del MLNV. Y ello tampoco parece fácil.

Sin embargo, sí está claro que una y otra estrategia -la institucional y la militar- no van a lograr la consecución de los objetivos que hemos definido a lo largo de este escrito. Y la desobediencia civil es un camino que debe ser explorado como recurso para superar la actual disyuntiva entre integración y progresivo aislamiento-criminalización y recrear una alternativa hegemónica al actual estado de cosas.



# La Defensa nacional es un derecho y un deber de todos los españoles

Luis SÁNCHEZ  
(Ministerio de Defensa)

## La Constitución delimita la función de las Fuerzas Armadas

La pregunta es: ¿Qué papel juegan las Fuerzas Armadas en el entramado social y en el conjunto de la estructura jurídica del Estado? La respuesta, obvia: si se trata de una sociedad democrática, de un Estado social de derecho, su función viene delimitada claramente en la Constitución, mientras que las bases organizativas de los Ejércitos quedan reguladas por una ley orgánica conforme a los principios constitucionales. La legislación española consagra el principio de que la defensa nacional es un derecho y un deber de todos los españoles y, en esa línea, mantiene la recluta universal a la vez que regula la objeción de conciencia como un derecho fundamental.

Con una Constitución homologable a las del resto de los países democráticos de nuestro entorno cultural y político, la misión de las Fuerzas Armadas consiste en garantizar la soberanía territorial y el ordenamiento constitucional. Los padres de la patria, al redactar la Constitución, tuvieron muy presente que el pueblo español tiene derecho a defender su soberanía, su unidad y su independencia, es decir su propia existencia, y en buena lógica, consideraron que las Fuerzas Armadas son la institución adecuada a tales menesteres. Todos los textos constitucionales, ya sean de un Estado unitario, federal o, como ocurre en nuestro caso, autonómico, reservan esta competencia al poder central, que lo ejerce a través del Gobierno de la nación, puesto que se trata de servir a un interés supremo y prioritario de toda la comunidad.

Al margen de esta misión esencial, los Ejércitos pueden realizar, y de hecho es así, otras tareas de carácter específicamente humanitario o de inte-

rés público. Su participación en labores de extinción de incendios o de ayuda a la población en caso de catástrofes importantes, por citar las más llamativas, es de sobra conocida. Queda excluida, sin embargo, en tiempos de paz, cualquier tipo de actividad que implique acciones represivas, función reservada a los Cuerpos de Seguridad estatales o autonómicos.

Fuerzas Armadas y Cuerpos de Seguridad acaparan, pues, el monopolio de la fuerza de la que dispone el Estado para garantizar el desenvolvimiento correcto de todo el ordenamiento jurídico. Sin embargo, en ningún caso son instituciones autónomas, puesto que la soberanía reside únicamente en el pueblo español. Las Fuerzas Armadas, como componentes de la Administración, están sometidas a los preceptos constitucionales y a la ley, y sus objetivos y misiones dependen en todos los casos del Gobierno de la nación. Es la Constitución la que establece quién puede autorizar el uso de la fuerza y sus límites y objetivos.

En esta línea de acción, al igual que el resto de las instituciones del Estado, las Fuerzas Armadas españolas, tras la instauración de la democracia, han experimentado un largo proceso, iniciado por los primeros Gobiernos de Unión de Centro Democrático, tendente a adaptar sus normas y funcionamiento a la nueva estructura dimanada de la Constitución de 1978. La reforma, la modernización, en campos tan diversos como la justicia castrense, la enseñanza y el mismísimo diseño de la profesión militar ha sido profunda y ambiciosa y se ha extendido a un amplio abanico de medidas destinadas a mejorar las condiciones en que cumplen su servicio los soldados de replazo y a garantizar efectivamente los derechos fundamentales de estos últimos. Cambios que han sido admitidos por los profesionales de las armas con semejante grado de esperanza e inquietud que el resto de los españoles han vivido la transición democrática.

## Cosa de todos

Que la Constitución otorgue a los Ejércitos la tarea específica de defender la soberanía e independencia de la nación no implica que este cometido sea ajeno al resto de la sociedad. El texto constitucional especifica claramente que las tareas de la defensa son un derecho y un deber de todos los españoles en un esfuerzo colectivo que implica sacrificios. La polémica sobre el modelo de Fuerzas Armadas con que se ha de dotar España, ampliamente debatida recientemente en las

Cortes, ha girado en torno a este dilema.

Los principales partidos estatales, PSOE y PP, han optado por un sistema mixto que mantiene el Servicio Militar Obligatorio pero que eleva hasta el 50 por ciento el número de efectivos profesionales, entre cuadros de mando y tropa y marinería, a la vez que reduce a nueve meses el tiempo de permanencia en filas de los soldados de replazo. Socialistas y populares, al dar el visto bueno parlamentario, el 27 de junio último, al dictamen *Fuerzas Armadas y Servicio Militar* apostaron por un modelo de Ejército similar al de la inmensa mayoría de los países de la OTAN, puesto que únicamente Gran Bretaña y Estados Unidos mantienen Ejércitos totalmente profesionales.

El alto grado de tecnificación de los sistemas de armas actuales ha propiciado, sin embargo, el paulatino alejamiento de los ejércitos de masas y su sustitución por otros más reducidos y con una elevada tasa de profesionalización. En el caso español, el contingente actual, cifrado en 270.000 efectivos, entre profesionales y personal de replazo, quedará paulatinamente reducido a sólo una cifra que oscilará entre las 170.000 y 190.000 personas. Para el secretario de Estado de Administración Militar, Gustavo Suárez Per tierra, con este diseño puede subsanarse uno de los defectos endémicos de nuestros Ejércitos, en los que es evidente el uso desproporcionado de recursos humanos y el mantenimiento de un desmesurado número de centros, acuartelamientos e instalaciones, coexistiendo con importantes lagunas en dotaciones de medios y sistemas.

Esta adecuación a modernas doctrinas militares no invalida la filosofía sobre la defensa que mantiene el Gobierno socialista. Desde el Ministerio de Defensa se insiste en la necesidad de crear una cultura de la seguridad y la defensa que implique a todos los estamentos sociales en esta tarea. Por eso, junto a razones demográficas o de tipo económico -unas Fuerzas Armadas totalmente profesionales son mucho más onerosas para las arcas del Estado-, los responsables del Departamento insisten en que un ejército profesional no puede integrarse en la sociedad en la misma forma que lo está un ejército de recluta universal, a la vez que se corre el peligro de que se convierta en un estamento ajeno y en el cual no estén representadas todas las capas sociales y las regiones geográficas.

Junto a la obligatoriedad del Servicio Militar, diseñado como prestación altruista, el ordenamiento jurídico es-



pañol ha reconocido el derecho a la objeción de conciencia. Cualquier español en edad militar, por razones de conciencia, puede negarse a empuñar las armas, siempre y cuando realice una prestación sustitutoria, igualmente altruista, a la sociedad. La legislación en esta materia, en proceso de revisión parlamentaria, es lo suficientemente flexible para no conculcar derechos que, como la objeción de conciencia, son recogidos en los sistemas democráticos más avanzados, a la vez que protege el derecho de la nación española a contar con un sistema defensivo que garantice su soberanía de cara a posibles amenazas del exterior.

Una de las ventajas más llamativas de todo este proceso democratizador y su reflejo en el seno de las Fuerzas Armadas ha sido la de normalizar las relaciones de los militares, ciudadanos de uniforme, en el entramado social. El llamado “*problema militar*” y los rumores sobre “*ruido de sables*”, frecuentes en épocas no muy lejanas, han desaparecido conforme la sociedad española profundiza y extiende los hábitos democráticos. Sólo a grupos marginales interesa mantener a los militares como una casta aparte, viviendo en guetos y al margen del devenir cotidiano y de las aspiraciones comunes del conjunto de la sociedad.

Son los propios militares quienes han mostrado, y continúan empeñados en ello, un más alto grado de interés por remediar esta situación anómala. Únicamente piden respeto hacia su profesión y un mínimo de reconocimiento a su labor, porque saben que el objetivo, irrenunciable, consiste en integrar a las Fuerzas Armadas en la sociedad como un estamento más y con unas misiones específicas, reguladas por las leyes y sometidas al poder civil. No son, pues, unos hombres distintos a los demás, tampoco lo pretenden: lejos de los estereotipos de las pantallas cinematográficas, donde se les transforma en héroes o en villanos, los militares españoles de hoy día tienen los mismos anhelos, se emocionan, sufren y disfrutan con las mismas cosas que el resto de sus conciudadanos, como hijos de su tiempo que son.

# Militarismo y cultura occidental

Jon JUARISTI

Aunque está fuera de toda duda que la palabra *militarismo* es de reciente introducción en el idioma, no es tarea fácil esbozar con exactitud su genealogía. Procede posiblemente de una traducción no muy correcta de la expresión *militant societies*, de Herbert Spencer, vertida al español por Unamuno como *sociedades militares*, fórmula que hizo fortuna, y de la que se valieron asimismo los traductores españoles de Kropotkin, que había tomado dicho concepto del propio Spencer. Para el sociólogo inglés, las *militant societies* corresponden a lo que los historiadores de su época llamaban sociedades *feudales*; es decir, sociedades fuertemente jerarquizadas y movilizadas de continuo para la guerra y la rapiña. Según el modelo evolucionista de Spencer, las sociedades militares nacen de las hordas indiferenciadas de cazadores y recolectores, y anteceden -oponiéndose a ellas- a las *industrial societies*, fundamentadas en la división del trabajo, la cooperación pacífica y el liberalismo político. El Estado, para Spencer, constituye un residuo de la organización de las *militant societies* en las sociedades modernas.

Sea como fuere, lo cierto es que fue Unamuno quien primero utilizó en español el término *militarismo*, contraponiéndolo a *industrialismo*, e identificándolo las más de las veces con el sistema político imperante en Alemania tras la unificación bismarckiana. Al militarismo prusiano opone el joven Unamuno, como utopía a perseguir por los progresistas españoles, el industrialismo británico y francés, por ese orden. Pero también, en esta primera sociología unamuniana, *militarismo* e *industrialismo* designan tendencias copresentes en cualquier sociedad contemporánea. Así, cuando en Francia la opinión pública se divide ante el proceso Dreyfus, Unamuno adscribirá a los *antidreyfusards* a una supuesta corriente *militarista*. En una carta escrita durante esos años a su amigo bilbaíno Pedro Múgica, profesor en Alemania y simpatizante de los movimientos antisemitas germanos, defenderá a los judíos como los antimilitaristas por ex-

celencia, y los representantes actuales del futuro industrialismo planetario. Hay que tener en cuenta que Unamuno atravesaba por entonces un breve sa-rampión socialista (de un ingenuo socialismo evolucionista que tenía más que ver con Spencer que con Marx). En 1903, en su novela “*Amor y pedagogía*”, rompería definitivamente con el ideario spenceriano, pero la dicotomía *militarismo/industrialismo* seguiría vigente en su pensamiento hasta el comienzo de la Gran Guerra.

De hecho, en 1914 se puso trágicamente de relieve la inoperancia de las categorías spencerianas y la falsedad del esquematismo evolucionista. El propio Unamuno (junto a otros aliadófilos como Galdós y Agustín Calvet) reconoció que el industrialismo se había revelado, a la postre, compatible con el militarismo más extremo. Entre los años 1880 y 1910, Alemania se había convertido en la primera potencia industrial europea, sin renunciar por ello a su acendrado militarismo. Los intelectuales aliadófilos comienzan a hablar de *industrialización de la guerra* y responsabilizan a Alemania de este fenómeno que, según algún energúmeno cuyo nombre no merece ser recordado, resta a las batallas su antigua brillantez y elegancia. Ante la fusión de industrialismo y militarismo, Unamuno recurre a una nueva dicotomía para explicar el conflicto: *militarismo/civilización*. La *Kultur* alemana, dirá, no es sino militarismo de la peor especie. La lucha entre *Kultur* y *Zivilization* que preconizan los filósofos alemanes encubre, en realidad, el enfrentamiento entre una concepción cuartelera de la sociedad y una concepción *civil*. En los campos de Flandes, escribe Unamuno, lucha un *ejército* (el alemán) contra un *pueblo* (el francés).

Ahora bien, tampoco se podía negar que, especialmente en Francia, lo que Unamuno llamaba *tendencia militarista* no había dejado de aumentar desde los años del *affaire Dreyfus* hasta convertirse en una auténtica plaga entre los jóvenes intelectuales franceses. En torno a 1910, el nuevo nacionalismo francés, representado por los seguidores de Barrès (Massis, Tarde, Franck) o por los discípulos católicos de Charles Péguy (Alain-Fournier, Ernest Psichari) no tenía nada que envidiar, en lo que a militarismo se refiere, al nacionalismo de la Alemania guillermina. Republicanos desengañados de la República laica y de sus maestros positivistas, o monárquicos recelosos de la restauración de la monarquía, los intelectuales de la generación francesa de 1914 pusieron todas sus esperanzas



en el ejército y aceptaron, ya desde los primeros años de la década, lo inevitable de una confrontación armada con Alemania, que mantenía aún en su poder, hay que recordarlo, Alsacia y Lorena. Barrès oficiaba a un tiempo como portavoz del irredentismo lorenés y atizador del revanchismo nacionalista, pero sería un error pensar que el militarismo prebélico se debió únicamente a los más conspicuos dirigentes de la derecha europea. Por el contrario, fueron los partidos progresistas los que más trabajaron por extender la conciencia de los agravios nacionales, impulsar el armamentismo y acelerar el estallido de las hostilidades.

Entre los años 1914 y 1918, los intelectuales liberales y socialistas que, a finales de siglo, habían execrado el militarismo, se vieron en la paradójica situación de fomentarlo en nombre de la civilización y del antimilitarismo. Unamuno es sólo un caso entre muchos, pero vale la pena releer, a título de curiosidad histórica, su relación de la visita que hizo con Azaña y otros al frente de Udine, o su entusiasta salutación a Italia cuando ésta entró en la contienda. En 1914 toda Europa era militarista. Los pacifistas constituían una minoría casi imperceptible. Cuando no se trataba de derrotistas a secas (Russell, Lytton Strachey), eran oportunistas como Lenin, que pretendían convertir la guerra entre naciones en una guerra de clases. El militarismo, en fin, es inseparable de la modernidad.

Lo que sucede (algo habrá podido advertirse en las líneas que anteceden) es que ni el militarismo ni la modernidad son conceptos unívocos. Hay muchos tipos de militarismo, entre los cuales el descrito por Spencer y Unamuno es solamente uno más. En Gran Bretaña, por ejemplo, el militarismo de 1914 estaba indisolublemente unido a una concepción deportiva de la vida (Unamuno, dicho sea de paso, hacía votos para que el ejército alemán asimilara algo del espíritu deportivo británico). Los voluntarios ingleses que marcharon a Flandes a fines del verano de 1914 lo hicieron como quien va a jugar un partido de fútbol. Los afiches de reclutamiento mostraban a futbolistas que invitaban a sus compatriotas a "jugar el gran juego" ("to play the great game"). Muchas trincheras alemanas fueron tomadas al asalto por batallones que corrían detrás de un balón lanzado al aire por el oficial de turno. Es cierto que esta visión deportiva de la guerra fue un producto, sobre todo, de la educación impartida a los adolescentes de clase alta en las *public schools* como Eton o Rugby, pero también par-

ticipaban en mayor o menor grado de ella los trabajadores, en unas fechas en que el fútbol se había convertido ya en un deporte de masas. Partidos de fútbol se jugaron en la tierra de nadie, entre las trincheras alemanas e inglesas, en la tregua de navidad de 1914 (a instancias de los británicos). En este sentido, es significativa la actitud de los jóvenes oficiales del ejército inglés (salidos muchos de ellos de las aulas de Eton y Rugby) después del fracaso de la ofensiva del Somme en 1916. La mayoría estaba convencida de que el Estado Mayor británico se hallaba formado por estúpidos, criminales y vanidosos ineptos que nunca habían visto de cerca el campo de batalla. Pero seguir en sus puestos se había convertido para ellos en una cuestión de deportividad (como Robert Graves confesó a un asombrado Bertrand Russell, a fines de 1916). La continuidad de la guerra poco tenía ya que ver, en su opinión, con la defensa de la civilización frente a la barbarie militar. *To play the game*: la solidaridad de equipo, unida a cierta mística de la masculinidad, vinieron a sustituir al sentimiento patriótico.

En estas actitudes y otras afines, compartidas por los combatientes de otras naciones, tuvo origen lo que George Moshe, en un libro extraordinario (1), ha llamado "*el mito de la Experiencia de la Guerra*". Para los sobrevivientes, el paso por las trincheras vino a equivaler a una suerte de iniciación privilegiada en un sentido oculto de la vida, en una nueva cultura ruptural donde la camaradería militar tomó el lugar de la mera ciudadanía. Sobra decir lo que supuso este mito como contribución a la formación de los movimientos totalitarios en la Europa de entreguerras. La idealización del sacrificio, de la inmolación sin objeto, formó parte de un síndrome de las trincheras que llevó a muchos excombatientes a reengancharse en el ejército (el caso más espectacular, indudablemente, es el del coronel T. E. Lawrence, que ingresó como soldado raso y bajo nombre supuesto en la R. A. F.). En la Alemania republicana, fueron multitud los oficiales y suboficiales que se integraron en los *Freikorps* para combatir a los comunistas. En Francia e Italia, en fin, surgió una nueva forma de militarismo basada en un culto nihilista a la violencia, del que fueron sacerdotes los futuros fascistas Pierre Drieu la Rochelle y Gabrielle d'Annunzio. La sociedad de entreguerras fue, pese a las apariencias de vuelta a la normalidad, una sociedad militarizada.

Autores como Hans Kohn y Arno

Mayer han hablado de una segunda guerra de los Treinta Años para referirse al período 1914-1945. Junger y Heidegger vieron en el mismo la época de la *movilización total*. La seducción del militarismo sobre la juventud de entreguerras fue mayor aún que la que ejerció sobre la generación de las trincheras. ¿Hubo alternativas a ese nuevo militarismo? Desde luego: la revolución y el pacifismo. Ambas se definían como izquierdistas y pretendían terminar para siempre con la posibilidad de una guerra. Irónicamente, catalizaron el rearme y favorecieron la formación de un militarismo más agresivo y, lo que es peor, más ideologizado que el de antes de la guerra. Las revoluciones de Rusia, Hungría y Alemania suscitaron como respuesta la creación de partidos fascistas en Occidente. El pacifismo debilitó la respuesta de los estados democráticos a las exigencias de Hitler, en 1938. Vistas desde hoy, las críticas de escritores como Henri Barbusse, Jean Giono o Erich Maria Remarque al militarismo de sus respectivos países se nos muestran un tanto maniqueas e ineficaces, y, desde luego, nada penetrantes. Nada digamos de las de aquellos que, como Russell, llegaron a sostener que debía permitirse a los nazis invadir las islas británicas y fiarlo todo a la persuasión dialogante. Si el militarismo fue una enfermedad, ni la revolución ni el pacifismo eran las tríacas adecuadas.

El mito de la Experiencia de la Guerra sólo comenzó a declinar después de 1945, y en su declive, por raro que parezca, tuvo un papel decisivo la bomba nuclear (2). La guerra fría supuso también una merma del militarismo. Tanto en el bloque comunista como en occidente, el prestigio de la cultura militar se atenuó considerablemente. Ciertamente que en Asia, África y Latinoamérica apareció un militarismo de nuevo cuño, con escasa o nula relación con el militarismo europeo de entreguerras. El caso español es muy especial. No se produjo nada parecido a una *civilización de los militares* al estilo gaullista. La retórica franquista combinó en distintas dosis, y según coyunturas diferentes, el militarismo, la religión y un lenguaje tecnocrático que se pretendía ideológicamente neutro. También es cierto que la noción al uso de *militarismo* es distinta en España de la que ha predominado en Europa. Aquí se ha solido definir como la intervención abusiva del ejército en la política, definición calcada sobre la del clericalismo, y que se explica por una tradición nacional específica que se remonta a los pronunciamientos militares y gue-



rras civiles del pasado siglo. Nunca se ha considerado que el militarismo sólo accidental e incluso esporádicamente se relaciona con el ejército. En España, parecería una *boutade* del peor gusto sostener que un movimiento en apariencia tan inofensivo y pintoresco como el escultismo constituye uno de los más castizos productos de la cultura militarista. Todo ello plantea otro problema de difícil, si no imposible, solución: ¿existe un denominador común de los fenómenos que hoy en día se reconocen como expresiones del militarismo? Las cosas, evidentemente, no están tan claras como en tiempos de Spencer y Unamuno. Que la dificultad es insalvable lo demuestra el hecho de que no siempre pueda definirse una actitud militarista con referencia explícita al ejército, ni siquiera a un ejército irregular o, para emplear el eufemismo leninista, *popular*. ¿Militarismo sin ejército? Exactamente, eso es lo que Spencer quería decir al hablar de *militant societies* (él pensaba en sociedades campesinas o semicampesinas y semiguerreras, no en sociedades modernas con sus correspondientes ejércitos nacionales). ¿Hemos reparado alguna vez en el regocijante contrasentido que supone una expresión como *militante pacifista*, por ejemplo? El asunto, pues, no puede estar más confuso, y uno echa en falta a veces un deslinde de los militarismos semejante al que Hannah Arendt hizo de los totalitarismos.

No es posible, por tanto, esclarecer ahora las diversas dimensiones del militarismo y de sus usos. Desde Spencer a esta parte, el término ha experimentado una suerte de refracción, y aunque no falten almas bellas a quienes su significado parece meridianaamente claro, lo cierto es que no puede saberse a qué se refiere la palabra *militarismo* si se prescinde de sus contextos de uso. Es tan equívoca como el término *agricultura* o el término *alfabetización*, por lo menos. Veamos, por ejemplo, si la acepción más extendida en España (el predominio de los militares en la vida política) se sostiene en otras sociedades occidentales a las que se califica habitualmente -en España, claro está- de *militaristas*.

Y empecemos, como es lógico, por los Estados Unidos. Es verdad que en Norteamérica existe un interés popular en los temas militares que explica, por ejemplo, que los libros de Barbara Tuchmann o Paul Fussell lleguen a ser auténticos *best-sellers*. En casi todas las librerías americanas suele haber una sección dedicada a libros de guerra. Se trata, en realidad, de obras de polemología, una especialidad que

hace furor en las universidades y que invade progresivamente otros campos y especializaciones. Además de los casos ya citados de Barbara Tuchmann y Paul Fussell, historiadora la primera y crítico literario el otro, que pasaron a la polemología desde sus respectivas especialidades, puede citarse el de William H. McNeill, un buen especialista en historia de las epidemias conocido en España, casi exclusivamente, por sus estudios sobre el poder militar en Occidente. No es infrecuente encontrar, entre la gigantesca bibliografía americana sobre temas militares, títulos como (traduzco), *“Estados Unidos, una sociedad para la guerra”*. Dudo de que los americanos se perciban a sí mismos como una sociedad guerrera. En cualquier caso, se trata del único país occidental donde nunca el poder militar ha tratado de usurpar las atribuciones del poder civil. Pese a toda la verborrea de autores como Chomsky, que encuentran una bien dispuesta caja de resonancia en la izquierda europea, lo cierto es que los Estados Unidos son una de las sociedades menos militaristas que haya existido jamás.

Durante la Primera Guerra Mundial, los escritores americanos se movilizaron (como todos los de los demás países, beligerantes o no) en defensa de la intervención o de la no intervención (no faltaron los neutralistas, ni los germanófilos). Recuerdo haber leído de niño algunas novelas de Zane Gray que eran pura propaganda antialemana. Sin embargo, resulta difícil encontrar en el cine americano una apología del mito de la Experiencia de la Guerra, si exceptuamos *Sergeant York*. El cine norteamericano se mostró más bien crítico respecto de la pretendida nobleza del militarismo (no hay más que recordar películas como la excelente *Paths of Glory*, de Kubrick). En general, las películas sobre la Gran Guerra son alegatos pacifistas de los que los ejércitos no salen bien parados. Hollywood lanzó, ya en 1930, la primera versión cinematográfica de *All Quiet in the Western Front*, sobre la novela de Remarque, de la que en años posteriores se hicieron nuevas versiones. Es innegable que el sesgo cambió en la Segunda Guerra Mundial, cuando se produjeron a centenares películas propagandísticas con abundantes ingredientes de racismo estereotipado. Pero incluso en éstas, la exaltación del militarismo es poco frecuente. No se advierte apenas (salvo en casos como el de Patton y McArthur) una especial veneración o culto a la personalidad del estratega. La misma tónica rige en el

cine sobre la guerra de Corea. Pero, retrospectivamente, aparece un cine muy crítico sobre ambas guerras (*Slaughterhouse 5*, *The Naked and the Dead*, *MASH*, etc.). La guerra del Vietnam sirve de pretexto a extraordinarias películas antibelicistas (*Apocalypse Now*, *Burger Hill*, *The Hunter*, *Born the 4th of July*). Llegando a este punto, es inevitable dedicar unas líneas a lo que muchos consideran el máximo exponente del *fascismo militarista* americano, la saga de Rambo: *Rambo* (I) no era una película en absoluto militarista. Inspirada en una famosa novela de David Morrell, *“First Blood”*, representaba una típica apología del individualismo directamente emparentada con los *westerns*. Las posteriores películas de la serie, producidas en plena época reaganiana, tienen ya un sesgo patrioter y derechista, aunque no se les podría acusar de tratar de dignificar la intervención americana en Vietnam. Curiosamente, el militarismo sí ha contaminado (revitalizando el mito de la Experiencia de la Guerra) una producción tenida paradójicamente por pacifista: *Platoon*, de Oliver Stone. Se trata, sin embargo, de un caso excepcional. El cine americano de guerra, en su conjunto, ha sido hostil o, al menos, indiferente, al militarismo.

Otro tanto puede decirse del cine británico. No así de su literatura. Todavía en la década de 1920 a 1930 aparecieron numerosas memorias de la campaña, escritas por oficiales voluntarios que reflejaban una actitud cuando menos ambigua: no ahorraban énfasis en la descripción de los horrores, y en esto se oponían al lenguaje eufemístico de los historiadores oficiales, pero mantenían el mito de la Experiencia de la Guerra en sus más altas cotas de idealización (por ejemplo, en *“The Seven Pillars of Wisdom”*, de T. E. Lawrence; *“Good-bye to all that”*, de Robert Graves; *“The Complete Memoirs of George Sherston”*, de Sigfried Sassoon, o *“Some Desperate Glory”*, de Edwin Campion Vaughan. La generación inglesa de los 30 (Auden, Isherwood, Connolly, Spender) fue declaradamente antimilitarista y se burló del mito en cuestión. En Francia, la literatura de los excombatientes reflejó la división política entre éstos (Drieu la Rochelle frente a Giono), como en Alemania (Junger y Hitler! frente a Toller y Remarque).

España, país neutral, produjo alguna de la literatura más belicista de la segunda guerra de los Treinta Años. Urge repasar las novelas y reportajes de Blasco Ibáñez, Maeztu, Unamuno, Valle Inclán, Insúa, Gazieli, etc., para



saber de qué hablamos cuando hablamos de militarismo. En estos escritos de la primera guerra mundial se incubó esa *retórica de la Obviedad* de la que tan ajustadamente ha escrito José-Carlos Mainer (3) y que llegó a su culminación en las novelas de los años cuarenta y cincuenta sobre la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Lo que, a mí, por lo menos, me lleva a pensar que quizá la obsesión militarista sea un fenómeno más español que europeo. Por supuesto, estoy convencido de que la cacareada *cultura pacifista* de cierta izquierda encubre un militarismo de los de -literalmente- no te menees. Para el que quiera verlo, claro.

#### Notas

- (1) George Moshe: *"Fallen Soldiers. Reshaping the memory of the World Wars"*. New York: Oxford University Press, 1990.
- (2) Paul Fussell, *"Thank God for The Atom Bomb and Other Essays"*. New York: Ballantine Books, 1988.
- (3) José-Carlos Mainer, *"La Retórica de la obviedad: Ideología e intimidad en algunas novelas de guerra"*, en *"La Corona hecha trizas (1930-1960)"*. Barcelona: PPU, 1989, pp. 141-170.

## Las obligaciones militares del ciudadano

Gonzalo MARTÍNEZ  
FRESNEDA

Desde un punto de vista conceptual, no deja de haber más de una contradicción en la formulación del título de este artículo. La primera estaría entre el objeto militar y el sujeto ciudadano: lo militar se define por contraposición con lo *civil*, es decir con lo ciudadano. Esta contraposición tiene su traducción jurídica. Al hablar de las obligaciones del *ciudadano* nos estamos refiriendo al habitante de un Estado como sujeto de derechos y deberes políticos que ejercita en libertad; no nos referimos al simple súbdito o habitante de todo país gobernado. Pero someter aquel ciudadano a cualquier obligación

de naturaleza militar supone colocarlo bajo una disciplina, cuya virtualidad radica precisamente en la supresión de todas las libertades individuales, en aras de la unidad de acción y del principio absoluto de jerarquía bajo el mando. Es decir, la aceptación de una obligación militar del ciudadano equivaldría a la de una obligación de dejar de ser ciudadano, en el sentido político de la palabra.

Para salvar la contradicción hay que remontarse al conocido origen histórico de la conscripción obligatoria, que se implantó en la Francia revolucionaria, para formar así un ejército numeroso que oponer a los ejércitos absolutistas que la asediaban. El 23 de Agosto de 1793, la Convención vota la "movilización en masa" que proponen los Hebertistas. Todos los franceses son puestos en situación de requisición permanente. Según la moción adoptada:

*"Los jóvenes irán al combate; los casados forjarán las armas y transportarán los víveres; las mujeres harán tiendas, vestidos, y atenderán los hospitales; los niños harán vendajes con la ropa vieja; los ancianos se harán llevar hasta plazas públicas para excitar el coraje de los generales, predicar el odio a los reyes y la unidad de la República"*.

Era la culminación de una serie de levadas masivas de hombres para el ejército, que se batía a la desesperada en todos los frentes. Los reyes de Inglaterra, Austria, Rusia, Cerdeña y España tenían tropas combatiendo en las fronteras de Francia. En el interior, la región de Vandea sublevada estaba controlada por el ejército monárquico y la ruta hacia París quedaba despejada. Así pues, se trataba de crear un nuevo ejército para defender la República junto con todo lo que ésta significaba y detestaban las Monarquías: la libertad, el fin de los privilegios, los derechos del ciudadano. Iba a ser un ejército cuya principal ventaja había de estar en el gran número de soldados y en el fervor patriótico de quienes sabían que les iba en ello la supervivencia como *ciotoyens*.

La Revolución venció la guerra. Luego vino Napoleón para llevar aquel descomunal ejército por toda Europa. Las conquistas militares sustituyeron a las revolucionarias. De la defensa de éstas se pasó a la de sus criaturas espurias: la *patria*, o la *nación*. Patrias y naciones proliferaron, con o sin libertades; casi todas con reyes, que encontraron de enorme utilidad ese invento del ejército de reclutas. El servicio militar se hizo obligatorio para los jóvenes de casi todos los países, al

menos para los que no podían pagar su exención. Las grandes matanzas del siglo XX se cebaron con ellos. La *guerra fría* de la segunda mitad de este siglo justificó el mantenimiento de esos ejércitos numerosos, basados en la sucesiva de dos o tres promociones enteras de jóvenes, que sufren en sus vidas un período obligatorio de muerte civil, cuando no la muerte real.

Esa sigue siendo hoy, con arreglo a las leyes de muchos países como España, la *obligación militar del ciudadano*: perder el ejercicio de todos los derechos y libertades que le definen como tal ciudadano, para dar cuerpo a un ejército nacional, cuya operatividad se basa en tener bajo su disciplina permanente a trescientos mil civiles, alistados a la fuerza.

Claro que esta obligación sería sólo para determinadas situaciones o períodos de tiempo, cada vez más cortos. Conscientes quizás de la contradicción que supone, todos los sistemas políticos modernos presentan el *deber militar del ciudadano* bajo el signo de la excepcionalidad. Ante todo, la excepción estaría en el objetivo de la actividad militar, tanto la del militar de carrera como la del recluta, que se orientaría sólo a la *defensa* de la comunidad (nación, patria, república) frente a las agresiones de sus enemigos, reales o potenciales.

La vigente Constitución española sólo concibe las Fuerzas Armadas en función de esa misión defensiva: *"garantizar la soberanía e independencia de España, defender su integridad territorial y el ordenamiento constitucional"* (artículo 8.1). En otro Capítulo, al regular los derechos y deberes de los ciudadanos, la Constitución establece que *"los españoles tienen el derecho y el deber de defender a España"* (artículo 30.1). La concreción de ese *deber* individual no se formula, dejándose a una ley de desarrollo que *"fijará las obligaciones militares de los españoles"*. Esta ley también regulará las *"causas de exención del servicio militar obligatorio"* (artículo 30.2).

De modo que habría un derecho-deber de *defender* a España, que es el que justificaría unas *obligaciones militares* de los españoles (pero ningún *derecho* militar individual) entre las que el *servicio militar obligatorio* se menciona como la prestación básica, aunque *no* necesariamente la única, ni tampoco necesariamente exigible a todos, ya que admite *exenciones* por diversas causas además de la objeción de conciencia.

Este artículo constitucional se completa con un apartado genérico, según



el cual la ley podrá regular “*los deberes de los ciudadanos en los casos de grave riesgo, catástrofe o calamidad pública*” (artículo 30.4).

Así pues, con independencia de las medidas organizativas o funcionales que adopten las leyes de desarrollo de los deberes militares del ciudadano y sus exenciones, no podrán establecerse para todos los españoles obligaciones militares que se aparten del fin proclamado de *defender* España. Este es el único deber militar de los ciudadanos reconocido por la Constitución, en consonancia con la misión defensiva atribuida por la misma a las Fuerzas Armadas.

## La mejor defensa

Cuestión realmente intrincada es la de definir, en términos militares, qué se entiende por operaciones *defensivas*, ya que éstas no tienen por qué identificarse con las actitudes pasivas, ni mucho menos estáticas. Sabido es no sólo que una defensa eficaz puede exigir tomar la iniciativa en los movimientos estratégicos de unidades militares, sino que determinadas tareas armamentistas del enemigo potencial pueden anunciar ya un peligro tan grave que esperar al inicio de sus hostilidades resultaría suicida.

Esta ambigüedad estratégica es la gran coartada de la historia universal. En realidad, los que empiezan las guerras siempre se justifican invocando una agresión previa del enemigo, aunque sólo sea en potencia: se le llama entonces *actitud agresiva*. Por estas razones, el apotegma que termina en “... *para bellum*” ha servido, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, como excusa de los hombres más violentos de cada época, que presentaban su belicosidad como una estrategia para la paz. Cuando no hay agresión extranjera que invocar, se apela a un *derecho* de la nación conculcado, que sería otra forma de agresión. En último término, se puede decir que todas las guerras de la historia moderna tienen en su inicio esa invocación al derecho, sobre todo desde que los pueblos se negaron a luchar por cualquier princesa extranjera que se les antojara a sus reyes. Cuando no fue una *bula* papal (máxima fuente de derecho internacional durante siglos) se trataba de un testamento imperial, de un *derecho histórico* sobre unas tierras (lorenas, sudetes, chacos o malvinas) o de cualquier otra entelequia jurídica.

También en la actualidad, la defensa viene a ser la gran astucia militarista. Las fábricas de armas se esconden bajo la justificante denominación de

“industrias de la defensa” y la cúpula de la administración militar del país más belicista se llamará, como en todos los países, “Ministerio de Defensa”.

Por ello, es de suma importancia elaborar un concepto estricto de lo que se entendería por *defensa*. Esta definición ha de hacerse con criterios no ya militares, vista su generosidad interpretativa, sino más propiamente con criterios jurídicos *constitucionales*. Es decir, concretamente, orientados hacia la protección frente a agresiones que se dirijan contra los bienes que la Constitución menciona en su artículo 8: la independencia del país, su integridad territorial y su ordenamiento constitucional. Dotar a ese concepto de defensa de un contenido jurídico, significaría reconocerle un contenido limitado y previamente definido, que sirva como condición de legitimidad para la actividad militar.

Ha de ser por lo tanto un concepto restringido, ya que del mismo dependerá también la exigibilidad de las llamadas *obligaciones militares* de los ciudadanos. Estas suponen, con mucho, la causa legal de mayor limitación para los derechos fundamentales de la persona que puede darse: supresión del derecho a las libertades (libertad de movimientos, de residencia, de expresión, de asociación), del derecho de participación política, individual o colectiva, y del derecho más importante de todos, que es el derecho a la integridad física.

Este concepto estricto de la *defensa* estaría en el extremo opuesto de esa mezcla de intrigas comerciales, cálculos de estrategia y abuso de la fuerza que se conoce hoy como la *lógica de la guerra*, es decir, como una lógica natural de la violencia para discurrir por sus caminos propios, sin el freno del derecho ni de ningún otro sistema normativo. La primera conclusión de semejante lógica es la necesidad de armarse al máximo. Para ello tradicionalmente se movilizaba al mayor número de hombres. Tanto para estas movilizaciones, como para justificar el dispendio que supone actualmente la adquisición de sofisticado armamento, es necesaria una referencia imprescindible: la existencia de algún enemigo. Este, a su vez, cuando se vea señalado como tal, aplicará la misma lógica en su beneficio, intentará rearmarse y con sus actos no hará sino cumplir la profecía de hostilidad. Por lo demás, nunca faltarán, en el mapa *geopolítico*, intereses encontrados sobre los que dicha lógica podrá discurrir con toda consecuencia.

Por ello, la *lógica de la defensa*, en cuanto concepto jurídico plasmado en

la Constitución (derecho y deber de defender a España) es exactamente lo contrario de lo que clásicamente se entiende como lógica de la guerra. Para desarrollar este concepto constitucional debemos tener en cuenta el estimable precedente jurídico de la doctrina de la *legítima defensa* en el derecho penal interno. No sólo porque ésta es una doctrina universalmente extendida y muy elaborada, sino porque no hay ninguna razón para no trasladarla desde el ámbito individual al colectivo. Algunas consideraciones sobre esta figura son de utilidad para valorar su alcance y sus desviaciones.

## Violencia delegada

Como se sabe, la legítima defensa es, primero, una excepción al monopolio de la intervención coactiva que ostenta el Estado, que se aplica en aquellos casos en que éste no puede proteger un bien jurídico que está en serio peligro. En segundo lugar, es una delegación del *ius puniendi*, puesto que se castiga al agresor automáticamente con la pérdida del mismo bien jurídico que él ha puesto en peligro con su agresión, castigo que recibirá de inmediato a manos de quien iba a ser su víctima. Esto significa que la situación de legítima defensa es en realidad una situación de confrontación o de guerra individual, donde el agredido tiene que defenderse del agresor de igual a igual: no sólo sin la superioridad que tiene el aparato del Estado cuando usa la violencia, sino además con la *prohibición* de utilizar una violencia cualitativamente superior a la agresión. Uno de los requisitos que las leyes exigen para el uso de la legítima defensa es el de la *proporcionalidad* del medio empleado para repeler el ataque. De este modo, el castigo que reciba el agresor no puede ser la pérdida de un bien (la vida, por ejemplo) de mayor categoría que el que había atacado (por ejemplo, la propiedad).

La legítima defensa es, así pues, una situación odiosa, que coloca al que tiene que servirse de ella en una posición aún peor que la que tenían los componentes prehistóricos de la horda primitiva. No puede disfrutar de la protección del Estado, pero sin embargo ha de sufrir su control posterior. Quizás sea éste el inevitable precio de acatamiento que hay que pagar al derecho, para que, con ocasión de sus limitaciones, no se nos cuele la fuerza bruta ni los poderes incontrolados.

Lo detestable de la situación de legítima defensa es fuente continua de incomprensiones, cuando no de francas transgresiones de sus requisitos.



La más peligrosa y recurrente es la transformación de la legítima defensa en lo que se conoce como la aplicación de la *ley de Lynch* o linchamiento, donde un grupo de ciudadanos que se consideran en peligro por la sola existencia de otro u otros, castigan al supuesto agresor con la pérdida de la vida o de la integridad física, sin razonar ninguno de los presupuestos de su desmedida respuesta, que se convierte en venganza ciega. Es decir, es la pura sustitución de la instancia imparcial (derecho) por la fuerza de una de las partes, al socaire de la legítima defensa, pero sin que se den ninguno de los requisitos de ésta: ni peligro inminente (el linchado ha sido previamente reducido) ni imposibilidad de actuación judicial, ni proporcionalidad de la respuesta.

La morosidad de los tribunales ha provocado y provoca toda suerte de hipertrofias en esas situaciones en que el ciudadano tiene que sustituir al Estado o, si se quiere, tiene que recibir de la comunidad esa delegación del uso de la violencia. Delegación que es siempre odiosa y encierra el germen de la negación del derecho.

Por eso resulta sorprendente leer en el último libro de Antonio Escotado, *"El espíritu de la comedia"*, una invocación a la *legítima defensa* como un medio para repeler las agresiones que él considera preferible al del monopolio institucional de organizaciones como la policía o la justicia.

Es interesante transcribir una cita literal de su explicación:

*"El formidable incremento de vigilantes públicos y privados halla su sentido último en lograr -como anticipó L. Bloy- que los demás humanos se encaminen al juzgado o cuartelillo más próximo cuando estén violando a su madre, pues agredir al agresor es prerrogativa de protectores con diploma: miles de sentencias atestiguan que defenderse de una agresión personal conlleva más penalidad para quien repele que para quien atacó. La meta es conseguir que los medios disuasorios se encuentren estrictamente monopolizados, cosa que en la práctica significa estar la sociedad en manos de mafias y policías, instituciones cada vez menos discernibles. Si el porvenir de los ejércitos es algo incierto, el de los cuerpos policiales, parapoliciales y criminales no puede parecer más halagüeño".*

La sorpresa nos la produce, primero, su particular visión de la jurisprudencia actual sobre el tema. No sabemos de dónde ha extraído el dato de esas *miles de sentencias* que castigan

con más pena al agredido que se defiende que al agresor: no existen estadísticas globales sobre el sentido de las decisiones judiciales, al menos en España. Ni siquiera existen unos análisis comparativos de contenidos jurisprudenciales en materia de delitos contra las personas, donde se hayan tenido en cuenta todas las sentencias dictadas por todos los tribunales en un período de tiempo considerado. Y si el dato es inducido de algunas noticias sueltas o bien producto de la intuición, habrá que oponer al mismo la conclusión diametralmente contraria a la que llegan quienes están en contacto con el funcionamiento de los tribunales en nuestro país: la tendencia es la de una progresiva tolerancia hacia el ciudadano honrado que repele del modo más expeditivo cualquier tipo de agresión, aunque al hacerlo atente seriamente contra la integridad física de su agresor y aunque el ataque de éste se haya dirigido contra la propiedad privada o contra otros bienes jurídicos de menos valor que la vida humana (como la libertad sexual, por referirnos al delito de violación que pone este autor de ejemplo).

En Francia existe desde hace años una asociación que se llama *Légitime défense*, formada por profesionales del derecho y ciudadanos honrados (el segundo término es por extensión, no por contradicción) que para explicar sus fines acuden a una paráfrasis de la famosa frase de Winston Churchill sobre la democracia y dicen: *"Cuando sientas en la noche que alguien entra por la ventana de tu casa, dispárale sin preguntar, porque no es el lechero"*.

Esta asociación, como los grupos políticos que hacen de la *inseguridad ciudadana* su principal reclamo, como los sectores vecinales que en los barrios marginados forman grupos de *autodefensa*, buscan en definitiva una aplicación extensiva de una figura que sólo puede ser excepcional dentro del derecho: la *eximente de legítima defensa*.

Esta figura, que con más o menos amplitud ha existido en todas las legislaciones -*"non scripta sed nata lex"*- es el último reducto de esa situación que debió darse, según se supone, antes de la aparición del derecho, en la cual cada individuo era el único garante de sus bienes y su relación con los mismos no tenía otra limitación que la que la debilidad, el miedo o la fatiga podían poner a los intereses personales de cada uno.

La extensión de lo jurídico se resume en la implantación de una instancia de mediación imparcial. Su virtualidad

estaría en que esa instancia mediadora, cuya imparcialidad se extiende desde la norma (ley igual para todos) hasta la sentencia (juez independiente de todos) tiene por objetivo la reducción permanente de los conflictos entre los individuos y grupos que componen una sociedad y la aplicación del mínimo posible de violencia en la resolución de cada conflicto. Esto se ve especialmente claro en la solución de los problemas que afectan a la defensa de los derechos más próximos a la persona, donde el instinto de conservación del ser humano fomenta el recurso inmediato a la violencia o su invocación en los grupos de individuos que se sienten, con razón o sin ella, más indefensos frente a otros grupos, reales o imaginarios, a los que suponen depredadores o agresivos.

Cuando se trata de defender los bienes jurídicos que el ordenamiento considera más importantes, la mediación se establece entre el individuo agresor (o transgresor) y la comunidad entera, que se considera ofendida en su conjunto cada vez que se atenta contra uno de esos bienes básicos (la vida humana, la propiedad consolidada, la libertad personal, etcétera). Establecida la realidad de la agresión, con arreglo a un procedimiento jurídico (es decir imparcial) la respuesta es de tamaño intensidad que implica una violencia directa y grave (una pena) contra la persona del autor. Tan grave que en el derecho moderno es obligado extraerla de un repertorio previamente establecido y definido (principio de legalidad de las penas) y su aplicación está teóricamente sometida a toda una serie de controles. Tanto la imposición como la ejecución de esas respuestas violentas y aflictivas (penas) es el monopolio exclusivo de un sector del Estado cuya cualidad más predicada es su independencia respecto del resto de la Administración y respecto de cualquier grupo de presión.

El primer problema con que tropezamos, en el ámbito de la defensa colectiva, es que no existe esa instancia de mediación imparcial entre las comunidades estatales, pues las llamadas *organizaciones internacionales* (la O. N. U.) no tienen carácter jurisdiccional: no tienen la función de aplicar el derecho, no son independientes. Los aislados *tribunales internacionales* existentes (Tribunal de la Haya) son jurisdicciones voluntarias, que además sólo *declaran* el derecho pero no ejecutan sus sentencias.

El segundo problema es que todas las agresiones que se producen en la sociedad internacional afectan al bien



jurídico esencial, que es la vida humana. Ambas circunstancias contribuyen a exacerbar el recurso a la violencia y a considerarlo siempre como un ejercicio legítimo de defensa. En resumen, como diría Ignacio Ramonet, “no pudiendo fortificar la justicia, se continúa justificando la fuerza”.

Imparcialidad y no violencia (o violencia mínima) constituyen la cifra de ese invento civilizador que pretende ser el derecho. La imparcialidad de la instancia mediadora (los jueces) es la única garantía de su aceptación por todos los miembros de la comunidad. Y la mayor imparcialidad se logra con la máxima independencia; independencia de criterios, de intereses, de grupos sociales. La menor violencia posible es el método que hace preferible el ordenamiento jurídico a la confrontación por la fuerza de los individuos entre sí.

Cuando los ciudadanos se ven enfrentados a situaciones tan extremas que no pueden apelar a las instituciones establecidas por el derecho y tienen que defenderse ellos personalmente con el recurso a la violencia, sufren un evidente perjuicio. Tal perjuicio vendría no sólo por el peligro concreto que esa situación excepcional les produzca, sino también por la pérdida de las ventajas que, para la comunidad como para el individuo, se supone que radican en la transferencia al Estado, o a las instancias jurídicas de la comunidad, de las tareas de protección. La autodefensa es un riesgo y es un esfuerzo tan grande como torpe. Es además humillante, porque coloca al defensor en el nivel de degradación al que le lleva su agresor sin otra opción. Por ello es también una pérdida de libertad personal muy intensa, aunque sea fugaz.

Todo lo descrito, las situaciones falsas, la hipertrofia defensiva, los abusos, los linchamientos de pueblos, las humillaciones y el sufrimiento de los seres humanos, se dan reduplicados cuando se trata de la supuesta defensa internacional.

## La defensa como limitación de derechos

Realmente, no existe hoy un poder judicial mundial capaz de controlar ese recurso a la violencia, del mismo modo que no hay una instancia judicial que la evite con su mediación en los conflictos. Es posible que tal y como está estructurada la sociedad internacional, sobre la división de la superficie del planeta en territorios adscritos a poderes soberanos (y la adscripción inamovible de todos los seres humanos a alguno de esos poderes) sea inviable

instaurar esa instancia judicial imparcial. Entre otras razones, porque aun cuando se llegara a instaurarla, serviría para la mediación en los conflictos entre gobiernos, pero no podría valorar ni considerar la protección del bien jurídico esencial que es la vida de los millones de individuos que habitan cada comunidad estatal.

Ante esta imposibilidad de encuadrar jurídicamente el uso de la legítima defensa colectiva (militar) desde un control internacional, independiente tanto de las naciones como de los Estados, el único control de ese uso habrá de venir del interior de cada país. Ese es, en cierto modo, el punto de partida del pacifismo que podemos llamar ya clásico (que cobra importancia a partir de la Primera Guerra Mundial) y que hoy se ve algo diluido, en el actual movimiento de objeción de conciencia, entre actitudes vagamente moralizantes y el más feroz individualismo. Sin que esto quiera decir que no subsista la vieja idea pacifista, según la cual la única manera de oponerse al belicismo es desde el interior de cada Estado.

Cuando se trata de la defensa colectiva, es decir militar, las privaciones que sufre el ciudadano encuadrado en la misma son paralelas a las que sufre en la defensa individual, sólo que corregidas hacia el rigor y aumentadas hacia el tiempo. Por ello sólo son admisibles cuando se trata de evitar un mal mayor que provenga de una agresión, la cual deberá reunir las mismas características que la jurisprudencia exige para que sea legal la defensa individual: deberá ser una agresión ilegítima y real, es decir actual o inminente y creadora de una situación de indudable peligro para la comunidad o para el libre ejercicio de sus derechos jurídicamente protegidos. El derecho y el deber de defensa de esa comunidad que llamamos España -guste o no la conformación de la misma- plasmado en el artículo 30 de la Constitución, sólo puede ser jurídicamente exigible a todos los ciudadanos que la componen cuando se trate de la defensa frente a una agresión de esas características: *ataque actual, inminente y grave*.

Esto no significa que el Gobierno del Estado no pueda y deba organizar una estructura militar estable (profesional o amateur) de *previsión* para la defensa, de disuasión frente a potenciales enemigos o de alianza con supuestos amigos. Pero esta estructura militar especializada no puede depender ni organizarse con las obligaciones militares de todos los ciudadanos, que sólo serán exigibles cuando se concrete un peligro real e inminente de agre-

sión grave, el cual no pueda ser conjurado con la intervención de la estructura permanente de defensa.

Es difícil imaginar hoy un supuesto de hecho en el que se produzca esa agresión grave contra España. Más difícil aún es que, de producirse la misma, no pueda ser repelida con las sofisticadas armas modernas que, pocas o muchas, pueda tener un ejército profesional. Pero es absolutamente impensable que, en tal evento y desastre, se encuentre algún alivio a la situación militar recurriendo a la leva de hombres mozos.

Cuestión de enorme interés y proyección actual sería también la de saber si esa legítima defensa militar se puede ejercer en favor de otro, de un tercero con el que nos una cualquier tipo de alianza. En derecho interno, la legítima defensa ajena es aceptada por algunos ordenamientos, como por ejemplo el español. Pero en el plano internacional y por lo que respecta a nuestro país, la respuesta ha de ser rotundamente negativa. La Constitución sólo establece derechos y obligaciones dirigidos a la defensa propia de España, no de terceros países. Con éstos se podrán establecer alianzas militares, pero ni éstas podrán ir encaminadas a objetivos distintos de los marcados por el artículo 8 de la Constitución para nuestras Fuerzas Armadas (garantizar la soberanía e independencia de España, defender su integridad territorial y ordenamiento constitucional) ni esas alianzas podrán ser para los ciudadanos españoles fuente de obligaciones militares que se aparten de la estricta defensa de España frente a un ataque actual, inminente y grave contra ella. En otros términos, si el ataque es contra un país tercero aliado, los ciudadanos españoles no tienen una obligación personal de acudir en defensa de ese país; el Estado español tendrá una obligación de acudir en defensa del agredido, utilizando sus Fuerzas Armadas especializadas, sólo si está vinculado a ello por un Tratado. Este será compatible con la Constitución sólo si establece alianzas que sirvan para garantizar, aunque sea preventivamente, la soberanía e independencia de España o defender su integridad territorial y su ordenamiento constitucional.

## Una zona exenta de agresiones militares

Como ya vislumbró aquel político tan lacónico y breve para todo, las guerras que vengan parecen algo distintos y en cualquier caso serán muy distintas. Esto es algo que cualquier



español siente -o ya no siente- en nuestros días. Como lo piensa cualquier francés, o cualquier sueco, que ya no conviven con la idea de verse arrastrados a una guerra contra sus vecinos o contra los vecinos de sus aliados, como lo hicieron sus antepasados durante siglos.

Si en algo ha avanzado el sentimiento de pertenecer a Europa, para los ciudadanos de los países del continente, es en la desaparición de la visión de los otros como enemigos potenciales. Ciertamente tampoco son vistos como compatriotas, pero los intercambios económicos y culturales, que se popularizaron desde hace treinta años con el turismo, llegan hoy a todas las actividades profesionales y a todos los sectores. La idea de comunidad, aunque sea de intereses, ha producido una visión de los pueblos europeos entre sí, que excluye su contemplación como enemigos en una eventual guerra.

La primera consecuencia de este sentimiento de comunidad es una transferencia de las imágenes de inseguridad, o de hostilidad, desde los límites geográficos a los raciales o culturales, desde la nación enemiga, que estaba al otro lado de la frontera, a otros enemigos reales o imaginarios que surgen en el interior, como los marginados o los inmigrantes clandestinos. Para luchar contra estos *enemigos* no sirve un ejército, o al menos un ejército clásico, preparado en función de la defensa y la ocupación del territorio. Entre otras cosas, porque la noción misma de frontera se ha hecho ambigua. Se han abolido las fronteras tradicionales para crear zonas de libre cambio, reforzándose la frontera común exterior frente a los países terceros o sus habitantes. Estas fronteras de la zona común no son sólo geográficas, sino económicas y demográficas, de modo que tienen también su presencia en el interior de la zona de libre cambio, para poder localizar, aislar y excluir permanentemente aquellos productos y, sobre todo, aquellas personas que hayan eludido las aduanas exteriores, sumamente fáciles de burlar por las dimensiones del perímetro a vigilar y la rapidez de las comunicaciones.

Este nuevo panorama ha llevado a una nueva definición de la noción de *fronteras*, como a una nueva definición de la noción de *extranjero* (acuerdos de Schengen de 1985 y 1990, entre países de la C. E. E.) todo lo cual equivale, al final, a una nueva definición de la noción de *enemigo*.

Los sectores sociales más conservadores, los que tradicionalmente eran

militaristas, hoy reclaman más policías, más autoridad, más represión; pero no llaman a la Nación a ninguna guerra, ni en el exterior ni en el interior, ni contra la pérdida Albión, ni contra los liberales traidores, ni tampoco contra el comunismo (que, por cierto, era el *mejor* enemigo, porque estaba tanto en el exterior como dentro del país: puede que los árabes estén llamados a ser los sustitutos tanto en la ubicuidad como en la hostilidad).

En realidad, todo el Occidente (y el Oriente) desarrollado entra dentro de ese sentimiento colectivo e individual, de comunidad de desarrollo, de *pax nórdica*. Como dice Daniel Bell, "*resulta poco factible, e incluso improbable, que estalle una guerra entre las principales sociedades industriales avanzadas del mundo: Alemania, Reino Unido, Francia, Rusia, Estados Unidos y Japón, lo que en el siglo XX, y en dos ocasiones, ha sido una de las características dominantes*".

Claro que este sentimiento de paz establecida para siempre es una de las ilusiones más antiguas y peligrosas de la historia de la humanidad. No otra cosa se encierra en la promesa eterna de un *nuevo orden* entre las naciones (o entre los pueblos) que es una promesa que encontramos en todos los proyectos de expansión belicista, desde los romanos a Hitler, pasando por Carlomagno, Napoleón y el Komintern. Los imperios se deshacen con igual o mayor rapidez que se forman: lo mismo cabe decir de las situaciones de equilibrio internacional o de entendimiento entre los pueblos.

El profesor Sami Naïr no opina igual que Daniel Bell y dice que la situación histórica incierta que atravesamos afecta también a lo que él llama "*el gran triángulo*": América del Norte, la Europa de los Doce y Japón. Según Naïr, estos tres bloques se opondrán en una competición muy dura, que algunos equiparan a una guerra larvada, donde la ausencia de un equilibrio financiero estable puede desencadenar todo tipo de crisis. Claro que él habla de guerra en sentido figurado y mientras las guerras sean todas *larvadas* se habrá dado un gran paso de civilización; ya se supone que conflictos de interés habrá siempre, de lo que se trata es de que no se resuelvan a tiros.

Maurice Bertrand, experto de la O. N. U. en temas militares, ha escrito lo siguiente (en *Le Monde Diplomatique*, Julio 1991): "*Los riesgos no militares son en adelante más graves que los riesgos militares. Continuar pretendiendo lo contrario, es tratar los problemas del siglo veintiuno con estructuras*

*mentales del diecinueve; es olvidar los riesgos que pesan sobre el medio ambiente; es rehusar comprender que las crisis en gestación, bajo el efecto de la enorme presión ejercida por unas fuerzas económicas que exigen un espacio mundial y por unas fuerzas demográficas que dan una aplastante superioridad numérica a las masas pobres del Sur, se traducen en emigraciones masivas (del Este hacia el Oeste y del Sur hacia el Norte), capaces de desintegrar socialmente y políticamente los países ricos. No hay respuestas militares a tales riesgos; el alarde debe ser de otra naturaleza*".

Centrándonos en Europa, la eventualidad de que España, o cualquier país de la C. E. E., sea objeto hoy de una agresión militar es una hipótesis lejana, aunque teóricamente posible. Según un editorial del periódico *El País* (1 de Julio de 1991; página 12) las encuestas más solventes entre los jóvenes de 16 a 24 años muestran que su visión negativa del actual servicio militar obligatorio es compatible, en la mayoría de ellos, con su predisposición a comprometerse personalmente en la defensa de España en caso de agresión. No sabemos qué encuestas ha manejado el periódico, pero no nos cabe duda de esa conclusión. Lo que pasa es que ella nos lleva a otra cuestión, que sería la de preguntarles a estos jóvenes si ven como próximo, o incluso como concebible en nuestros días, un supuesto de agresión militar contra España que exigiera su compromiso personal. La respuesta sería desde luego tan mayoritariamente negativa como la que merece el servicio militar obligatorio.

La temeridad de Sadam Hussein con la invasión de Kuwait ha planteado, por comparación, la posibilidad de que Ceuta y Melilla pudieran ser objeto de alguna acción parecida, emprendida por algún sultán corrupto y veleidoso. Me parece a mí que el sultán no va a ser tan imprudente, pero si lo fuera los encuestados no serían tan generosos con su sangre para la defensa de las dos *plazas* del norte de África.

Especulaciones aparte, lo cierto es que hoy España no tiene enemigos. No los tiene en el terreno diplomático; mucho menos en el potencialmente bélico. No hay una amenaza concreta de una agresión militar contra España. Ni los jóvenes ni los mayores ven un peligro exterior que les produzca un impulso defensivo, o al menos les haga comprender la conveniencia de participar en las tareas de la defensa. Entre otras cosas porque, posiblemente, las exigencias técnicas de la guerra mo-



derna hagan estéril esa participación: la guerra del Golfo es un mal ejemplo para justificar las cajas de reclutas.

Es cierto que el párrafo 2 del artículo 30 de la Constitución menciona el *servicio militar obligatorio*, pero sólo para reconocer la *"objección de conciencia, así como las demás causas de exención"* de dicho servicio. De ningún modo establece la necesaria existencia del servicio obligatorio ni, mucho menos, que de existir haya de ser en todo tiempo de paz. No se puede negar, sin embargo, que al mencionarse en la Constitución difícilmente se podría hacer prosperar el argumento de que el servicio militar obligatorio es anticonstitucional en España. Lo que ocurre es que en este tema, como en tantos otros, se echa de menos la vieja distinción entre legalidad y legitimidad. Vivimos inmersos en un positivismo kelseniano bien implantado por el actual sistema político y constitucional, tan bien estructurado que no hay ahora mismo en España conflicto personal, social, político o religioso, que no se concrete en una demanda judicial. Pero la distinción entre legalidad y legitimidad es un aspecto fundamental en un sistema de derecho que se pretenda actual y vivo, si entendemos por legitimidad, primero, el respeto a los principios constitucionales y, segundo, la adecuación entre las leyes promulgadas y su aceptación social. Y en este sentido, el servicio militar obligatorio en España no se justifica en función del cumplimiento de un deber de defensa colectiva de los ciudadanos, ni parece gozar de ninguna otra fuente de legitimidad.

Nadie defiende hoy la razón de ser del servicio obligatorio. Su rechazo entre los jóvenes españoles se extiende. De un total de 13.130 objetores de conciencia en el año 1989, se ha pasado a más de 27.000 en 1990, según el Informe anual de la Asociación pro Derechos Humanos. Y ello, a pesar de los engorrosos trámites exigidos para adquirir tal estatuto, que conlleva la obligación de realizar una llamada *prestación social sustitutoria*, consistente en un servicio civil que dura un cincuenta por ciento más de tiempo que el servicio militar. Los jóvenes no saben muy bien qué es lo que hay que defender, ni cómo, ni frente a quién. Nadie está ahí para explicárselo.

El servicio militar, la odiosa mili, es el residuo histórico de una cosa que organizaron los jacobinos, hace doscientos años, y que se llamó el ejército revolucionario.

*Quel rapport?*

# La objeción de conciencia

José Antonio GIMBERNAT

El reconocimiento extendido del derecho a la objeción de conciencia como un hecho social positivo es últimamente resultado de la percepción en todo el mundo del desastre que supuso la Segunda Guerra Mundial. Se hizo patente el terrible caudal aniquilador de un militarismo irresponsable. En la reconstrucción de la nueva Europa se subrayaban la urgencia de evitar una repetición de guerras de tales proporciones y de toda guerra, como vía apta para dirimir los conflictos entre naciones. Para ello aparecía como necesario promover valores y aptitudes antimilitaristas, creando tendencias y movimientos culturales de impronta pacifista, que llegaron a significar una alternativa y contrapeso a los posibles renacimientos de las actividades que en el pasado condujeron al horror.

Encuadrada en estas nuevas orientaciones de postguerra adquiere especial significado y eficacia la práctica de la objeción de conciencia. Representa una forma nueva de tomar posiciones ante las ideas y actuaciones militaristas, expresando así el desacuerdo con la maquinaria de subordinación y obediencia que había llevado a la juventud europea a la barbarie de la destrucción de medio Continente. Así, la objeción de conciencia no sólo pretende adquirir significado individual, en aquellos sujetos que se niegan a colaborar con el posible desencadenamiento de la furia arrasadora, aspira también, llegado el caso, a convertirse en antídoto general contra los dinamis-mos bélicos que consideran un bien la aniquilación física de los adversarios. No se trata, pues, sólo de favorecer las legítimas objeciones de los individuos, sino de considerar que es un bien social que existan estos objetores. Simbolizan corrientes pacíficas, que hay que cultivar y dejar crecer en beneficio de todos.

Sin embargo, los poderes públicos y extensos sectores de la sociedad se resisten a aceptar y propiciar concepciones tan positivas de la objeción de conciencia. Con miopía y mezquindad es frecuente observar en las sociedades desarrolladas cómo predomina una interpretación de la objeción de conciencia que la tolera como excepción,

pero que se resiste a considerarla como un derecho fundamental de todos. El bien colectivo lo representa, en esta concepción, el servicio militar obligatorio, mientras las objeciones se estiman como desviaciones permisibles. Con este fin, se ponen trabas y se alimentan discriminaciones que procuran disuadir indirectamente a la mayoría a hacer uso de este derecho, a fin de que en la realidad sólo se produzcan las menos excepciones posibles. Este, en grado sumo, es el caso de la ley española que reconoce la objeción de conciencia. Y también esta mentalidad es la que explica la tardanza de los organismos internacionales en reconocer el derecho de la objeción de conciencia, en comparación con el reconocimiento de las libertades de pensamiento, conciencia y religión. De hecho, la proclamación positiva, con una concepción progresista, sin restricciones, de la objeción de conciencia, tiene lugar en la ONU, en la Comisión de Derechos Humanos, el 10 de marzo de 1987. En su punto 1º se llama a los Estados *"para que reconozcan que la objeción de conciencia sea considerada como un ejercicio legítimo del derecho a la libertad de pensamiento, conciencia y religión, reconocido en la Declaración Universal de Derechos Humanos y en el Convenio Internacional de Derechos Civiles y Políticos"*. En Europa, ya en 1967, la Asamblea consultiva del Consejo de Europa proclama el derecho a la objeción de conciencia, como derivación lógica de los derechos fundamentales del individuo. El Parlamento europeo, el 7 de febrero de 1983, hizo pública la recomendación de mayores miras acerca de esta cuestión, que haya provenido de un organismo supranacional. Después de afirmar que *"la protección de la libertad de conciencia implica el derecho a rehusar el servicio militar con armas y a separarse del mismo por razones de conciencia"*, explica que para respetar este principio son necesarias entre otras las siguientes condiciones:

- Ninguna comisión puede penetrar en la conciencia del individuo (punto 3º).

- El servicio sustitutorio no debe considerarse como una sanción (punto 4º).

- La duración de dicho servicio no deberá exceder la duración del servicio militar normal (punto 5º).

Además se defiende que los procedimientos para constatar la objeción no impliquen un período adicional de espera y complicaciones administrativas.

Una última resolución del parlamento europeo del 13 de octubre de 1989, añade las siguientes aportaciones:

- *"Solicita para todos los que están*



*obligados a cumplir el servicio militar, el derecho a poder negarse en cualquier momento, por motivos de conciencia, a prestar el servicio militar con o sin armas".*

*- "Solicita que para obtener la categoría de objetor de conciencia y ser reconocido como tal, sea suficiente una declaración individual justificada".*

- La información sobre la posibilidad de objetar debe ser simultánea con la obligación de alistarse.

- Debe haber control sindical de no interferencia de la prestación sustitutoria en el mercado de trabajo.

Frente a esta interpretación de la objeción de conciencia por parte de la ONU y del parlamento europeo, la ley española procede de una concepción regresiva, tiene carácter restrictivo y en su articulado se opone a todas las recomendaciones de esos organismos, que acabamos de destacar.

Ya en primer lugar nuestra ley no tiene en cuenta las peculiares relaciones que existen en nuestro país entre ejército y sociedad. Estas están lastradas por la historia reciente. El ejército español posee una tradición golpista, y ha sido durante 40 años el principal soporte de la pervivencia de la dictadura. Aun en 1981, un sector importante del mismo trató de asumir el poder, aboliendo la democracia. Es por todo ello lógico que entre nuestros jóvenes las Fuerzas Armadas no tengan la valoración que se puede dar en otros países con respecto a ejércitos con trayectoria democrática.

En segundo lugar, la ley está marcada por la desconfianza hacia el objetor. Para empezar, se castiga con menos pena la deserción del ejército, que la deserción del servicio civil sustitutorio. Además, en el primer caso, si el desertor se reintegra, en la práctica la pena queda suprimida, mientras que en el segundo supuesto, la pena sigue siendo la misma. En lo que se refiere a la regularización de la objeción, la ley no admite la objeción sobrevenida, esto es, la que se presenta una vez iniciado el servicio militar, en contra de las declaraciones internacionales citadas. Y, sin embargo, parecería que este tipo de objeción tendría que ser atendida como la más justificada. Es la que se presenta cuando hay un pleno conocimiento de causa, derivada de un saber experimental, que la preserva de poder sea tachada como efecto de prejuicios o desconocimiento de la realidad de la milicia; en estas condiciones, los motivos morales y de conciencia son más apremiantes para el sujeto que los expone. El Defensor del Pueblo adujo esta razón cuando presentó el recurso de inconstitucionalidad, junto con otras

causas, subrayando que esta circunstancia era admitida en otros países. El recurso no prosperó, pero obtuvo los votos favorables de diversos Magistrados del Tribunal Constitucional.

Otro punto que muestra el carácter restrictivo y la desconfianza de la ley hacia el objetor lo significan las atribuciones que otorga al Consejo de Objeción de Conciencia, al que faculta para que pida a los interesados por escrito y oralmente, que amplíen las razones expuestas en la solicitud. Además podrá pedir de los directamente concernidos o de otras personas y organismos la documentación y testimonios que se juzguen necesarios. Todo ello, así lo estimó también el sector minoritario del Tribunal, está en contradicción con el artículo 16.2 de la Constitución, que afirma que nadie podrá ser obligado a declarar sobre su ideología, religión o conciencia. Y es obvio que la ampliación de la primera declaración obligará a declarar sobre la ideología o creencias.

En donde aparece con mayor claridad la concepción regresiva de la objeción de conciencia, estimada como algo excepcional, de cuyos sujetos se desconfía y que por tanto hay que dificultar su ejercicio y sancionarlo, es en la extensión temporal determinada para el servicio sustitutorio. Mientras el servicio militar está fijado en 12 meses, el servicio sustitutorio puede llegar a durar 24.

No sólo se ha perdido todo sentido de la proporción, sin equivalencia en el ámbito occidental, sino que claramente con ello se manifiesta una actitud hostil hacia los objetores. No queda rastro en esta normativa legal del reconocimiento de la relevancia cultural y pacificadora que tiene el hecho de que en la sociedad muchos jóvenes objeten al servicio militar.

De hecho, los jóvenes españoles están haciendo creciente uso de las posibilidades de objetar, que, a pesar de las obstrucciones referidas, otorga la ley. Así, mientras en 1989 los objetores fueron 13.130, al acabar el año 1990 la cifra sobrepasó los 27.000. A la vez hay que subrayar que la situación administrativa en relación al servicio sustitutorio es caótica. La regulación de enero de 1988 ha sido anulada por el Tribunal Supremo en 1990, y se carece en la actualidad de una nueva. De todos modos, se ha seguido exigiendo su prestación con coacción judicial para una minoría, mientras que la inmensa mayoría, aunque quisiera, no podría realizarla. A finales de 1990, el número de objetores pendientes de servicio militar es de más de 40.000, además de los 21.000 que fueron declarados definitivamente exentos un año

antes. Las plazas ofertadas en 1991 sólo eran 1.596. Ello plantea unos interrogantes que a estas alturas no deberían serlo: ¿Cuándo cumplirán sus prestaciones los objetores actuales? Y si para 1991 se prevé una cifra en aumento, ¿qué se piensa hacer ante ello? Las consecuencias hoy son de grave perjuicio e injusticia con los objetores. Ven condicionados y limitados durante años sus derechos y perspectivas laborales, con quebrantos económicos, limitaciones familiares, etc.

Todas estas prescripciones legales y prácticas hacen que se haya producido un estimable número de negativas (aproximadamente 250) a la prestación de dicho servicio sustitutorio, lo que tiene como efecto la persecución penal de los implicados. La falta de reconocimiento adecuado a la objeción, las restricciones ilegítimas de su ejercicio, son factores importantes para explicar la extensión de los llamados insumisos. En la actualidad superan la cifra de 1.100. Algunos de estos son objetores de conciencia a los que se les ha reducido el período para ejercer la objeción o que adoptan esta actitud por rechazar las condiciones impuestas para poder objetar. Protestan así por este tipo de ley. Una mejor acción legislativa habría contenido este fenómeno y también habría permitido que los jóvenes objetores se consideraran más respetados en sus convicciones; en suma, habrían habido más posibilidades de identificarse con la normativa dictada por el Parlamento.

Parece urgente recapacitar sobre toda esta experiencia a fin de llegar a una legislación más abierta y más acorde con la realidad y valores de gran parte de los jóvenes. Ello permitiría disminuir las tensiones, que se están acrecentando en torno a esta cuestión.

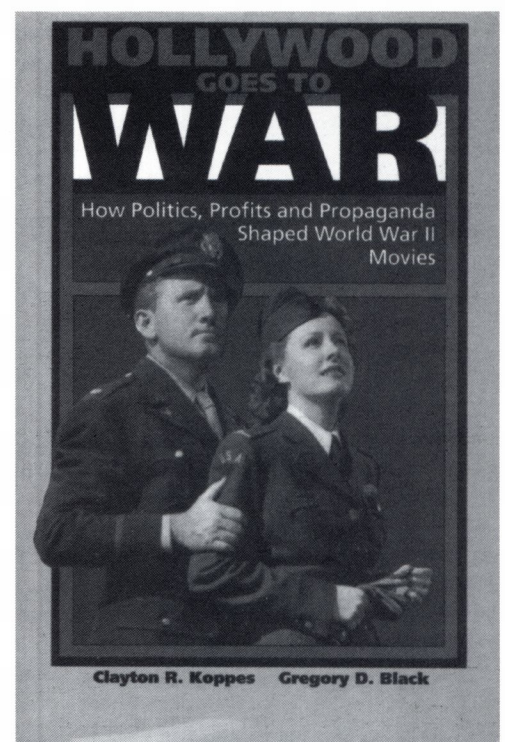
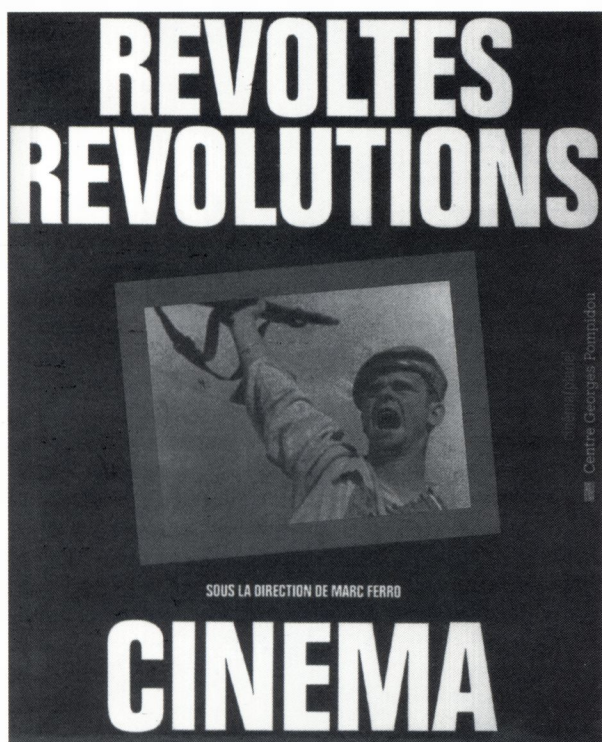
Pero, a pesar de ello, más reducido, pervivirá el conflicto que seguirán planteando algunos insumisos. Este hecho requiere nuevas actitudes, que no pueden reducirse a la persecución penal y la cárcel para cientos de jóvenes. Desde luego, en primer lugar, la consideración de esta conducta debe ser sustraída a la justicia militar y resuelta en instancias civiles. Posiblemente la extensión de la insumisión haya que entenderla como la primera línea de unas generaciones que cada vez tienen más dificultades para admitir las razones en favor de un servicio militar obligatorio. Su supresión terminaría con los conflictos provenientes de la obligación de la prestación sustitutoria, que automáticamente perdería su obligatoriedad, y por supuesto tampoco habría lugar para la insumisión.



# BIBLIOGRAFIA Y FUENTES ICONOGRAFICAS

## LIBROS

- AMIEL, O.: *"Samuel Fuller"*. Henry Veyrier. Paris, 1985.
- AUZEL, D.: *"Affiches du 7ème art"*. Henri Veyrier. Paris, 1988.
- BOEHM, E.: *"Behind enemy lines"*. The Wellfleet Press. Secaucus, 1989.
- BRYANT, M.: *"World War II in Cartoons"*. Gallery Books. New York, 1989.
- CAPA, C./WILLIAMS, R. (coordinadores): *"Robert Capa. Retrospectiva 1932-1954"*. Fundación Caja de Pensiones. Barcelona, 1989.
- DANIEL, J.: *"Guerre et Cinéma"*. Armand Colin. Paris, 1972.
- DELAGE, C./FLEURY-VILATTE, B./FERRO, M.: *"Revoltes. Revolutions. Cinéma"*. Centre George Pompidou. Paris, 1989.
- DOLAN Jr., E.: *"Hollywood goes to war"*. Bison Books. London, 1987.
- EDWARDS, G. J.: *"The book of the international Film Poster"*. Tiger Book International. London, 1988.
- HYAMS, J.: *"War Movies"*. Gallery Books. New York, 1984.
- JACOBS, J.: *"Billy Wilder"*. Rivages/Cinema. Paris, 1988.
- KOPPEL, C. R./BLACK, G. D.: *"Hollywood goes to war"*. University of California Press. Berkeley, 1990.
- KRACAUER, S.: *"De Caligari a Hitler"*. Paidós. Barcelona, 1985.
- RAPP, B./LAMY, J.-C.: *"Dictionnaire des Films"*. Larousse. Paris, 1990.
- RUSSELL TAYLOR, J.: *"Great Movie Moments"*. Crescent Books. New York, 1987.
- SANCHEZ-BIOSCA, V.: *"Sombras de Weimar"*. Verdoux. Madrid, 1990.
- SENNETT, T.: *"Great Hollywood. Westerns"*. Harry N. Abrams Inc. New York, 1990.
- SINYARD, N.: *"Silent Movies"*. Bison Group. London, 1990.
- TAYLOR, J. R./LEGUEBE, E.: *"Les grands moments du cinéma"*. Solar. Poitier, 1989.





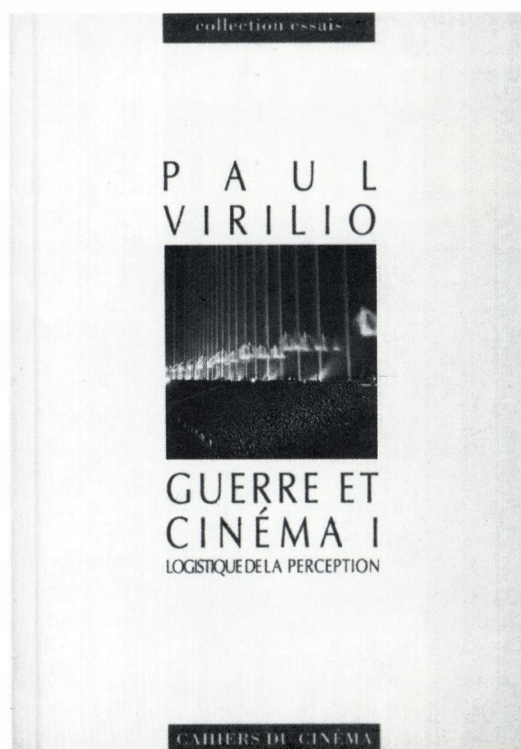
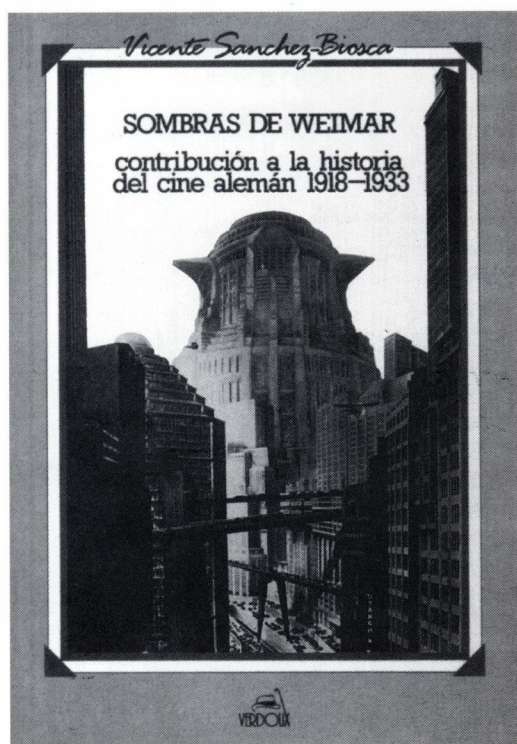
- TCHERNIA, P.: “80 grands succès: Les films de guerre”. Casterman. Paris, 1989.
- TOLEDO, Teresa: “10 años del nuevo cine latinoamericano”. Verdoux. Madrid, 1990.
- VIEIRA, M. A.: “Hollywood Portraits”. Portland House. Greenwich, 1988.
- VIRILIO, P.: “Guerre et cinéma I”. Cahiers du Cinéma. Paris, 1991.
- VV. AA.: “El cine alemán de la posguerra”. Filmoteca Canaria. Las Palmas, 1989.
- VV. AA.: “El cine soviético de todos los tiempos. 1924-1986”. Filmoteca Generalitat Valenciana. Valencia, 1988.
- VV. AA.: “The History of the Movies”. MacDonald Orbis. London, 1988.
- VV. AA.: “The movie book. The 1940s”. Crescent Books. New York, 1988.

## ENCICLOPEDIAS

- “Los grandes mitos del cine”. Urbión. Madrid, 1980.
- “Historia universal del cine”. Planeta. Madrid, 1982.
- “El cine”. Argos. Barcelona, 1965.

## ARCHIVOS

- Archivo Fotográfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Archivo Fotográfico de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- Archivo Fotográfico de Ramón Sala.
- Archivo Fotográfico de Mirito Torreiro.





## AGRADECIMIENTOS

La presente revista hace referencia al ciclo de proyecciones que, entre los meses de octubre de 1991 y enero de 1992, tendrá lugar en el Teatro Principal de Donostia-San Sebastián. La confección de dicho ciclo y de la presente revista no habría sido posible sin la colaboración de las siguientes personas e instituciones:

- Mariluz Bilbao, Central Cinematográfica, S. A.
- Francisco Hoyos, Surf Film Distribución.
- Bebe Kamín.
- Fernando Moreno, T. V. E., S. A.
- Marilyn Mancino y Mary Corless, Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Antonio Vaz, Cinemateca del Instituto Alemán.
- Fernando Lara, Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Movimiento de Objeción de Conciencia de Euskal Herria.
- Ramón Sala.
- Miritto Torreiro.
- Fernando Salas.
- Felice Casson.
- Carla Matteini, Asociación contra la Tortura.



### BOLETIN DE SUSCRIPCION **NOSTERATU - REVISTA DE CINE**

Patronato Municipal de Cultura  
República Argentina, 2.  
20004 — DONOSTIA-SAN SEBASTIAN. Tfno.: (943) 48 11 50

Nombre .....  
Dirección .....  
Población ..... Teléfono .....  
Idioma: Euskara ☐ Castellano ☐

Deseo suscribirme a la revista **NOSTERATU** por 4 números, a partir del nº.....

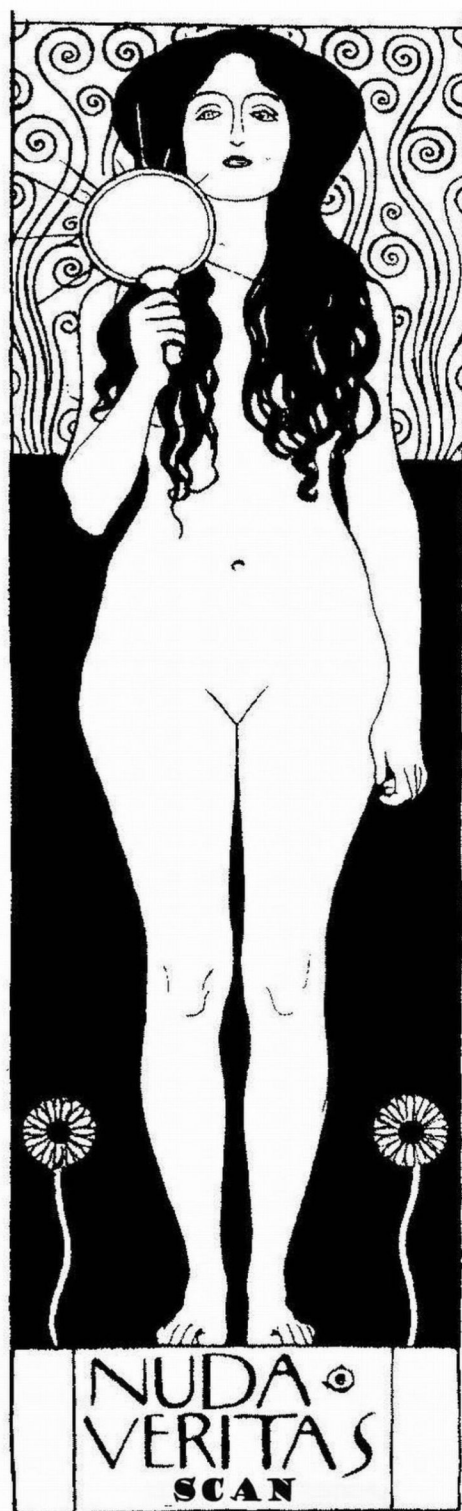
#### **Pago contra reembolso**

Precio 4 ejemplares: **España:** 1.800 pts. **Resto Europa:** 3.000 pts. **Resto Mundo:** 4.000 pts.









NUDA   
VERITAS  
SCAN