

JOSÉ IGNACIO LORENTE:
*El fuego inextinguible.
El cine y la Gran Guerra*



Resumen: Cuando se produce el estallido de la Gran Guerra, en 1914, el cinematógrafo apenas cuenta con veinte años de historia, si bien para ese momento ya ha desarrollado sus principales recursos industriales, productivos y narrativos, y ha educado la mirada de un público que consume masivamente sus productos. También es objeto de elaboración teórica en torno a su estatuto artístico, lo que preparará el fructífero diálogo con otras prácticas artísticas que se desarrollará en el periodo de entreguerras. Pero, pese a que la Gran Guerra no suscitó la atención de productores y realizadores, el cine sí fue objeto de atención por parte de otros agentes sociales, en especial, políticos y militares que vieron en él un potente medio de propaganda y de movilización de la opinión pública. Así mismo, contribuyó a la popularización de una rica imaginería a cuya espectacularización contribuirá el cine de las décadas posteriores. Este trabajo trata de analizar la relación del cine con la temática bélica, atendiendo también a las condiciones de producción y de recepción que han caracterizado el relato cinematográfico de la historia.

Palabras clave: cine, primera guerra mundial, discurso, Historia

Abstract: When the outbreak of the Great War occurs, in 1914, the cinema only has twenty years of history, although by this time has already developed its major industrial, productive and narrative resources, and has educated the gaze of a public massively consuming their products. It is also the subject of theorizing about its artistic status, which will prepare the fruitful dialogue with other artistic practices developed in the interwar period. But despite the Great War not attracted the attention of producers and directors, cinema itself was the subject of attention from other actors, especially political and military who saw in it a powerful means of propaganda and mobilization public opinion. Likewise, contributed to the popularization of rich imagery to which films of later decades will set and use as spectacle. This paper analyzes the relationship between cinema and war theme, also taking into account the conditions of production and reception that have characterized the cinematic telling of the story.

Keywords: Cinema, Great War, WWI, Discourse, History



SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3
www.uc3m.es/semiosfera
EISSN: 2341-0728

EL FUEGO INEXTINGUIBLE. EL CINE Y LA GRAN GUERRA

JOSÉ IGNACIO LORENTE

Universidad del País Vasco

Fecha de recibido: 1/11/2014

Fecha de aceptado: 1/12/2014

123

1. Un imaginario en el umbral

Según advierte Eric Hobsbawn, el "corto siglo XX" comenzó con la Guerra de 1914, con el declive de los imperios europeos, y concluyó en 1991 con el derrumbe de la Unión Soviética (Hobsbawn, 1995). La Gran Guerra (1914-1918) estalló en un momento de profundos cambios que abarcaban desde el pensamiento hasta la economía y desde las artes a la industria y la geoestrategia consolidada a lo largo del siglo XIX por la política expansionista de las grandes potencias coloniales. La guerra terminó con "el mundo de ayer" (Zweig, 1942) y puso en crisis "la vieja forma de hacer política" (Ortega y Gasset, 1914)¹, sumiendo el cambio en un espectáculo de guerra, de horror y de muerte a gran escala, debido a una compleja red de intereses.

El cine dio cuenta de la crónica de los acontecimientos y de las consecuencias de la guerra, tanto en el frente como en la retaguardia, desde las tempranas *Maudite soit la guerre* o *Après 305 jours de guerre, le moral du soldat* (Alfred Machin, 1914 y 1915, respectivamente), hasta aquellas películas que posteriormente abordaron los motivos de su desencadenamiento, con el magnicidio del archiduque Francisco Fernando² como telón de fondo, como es el caso de *De Mayerling a Sarajevo* (Max Ophüls, 1940), *Sarajevo* (Fritz Kortner, 1955), *Los desesperados* (*Szegénylegények*, Miklos Jancsó, 1965), *Atentado en Sarajevo* (*The Day That Shook the World*, Veljko Bulajic, 1975), *Coronel Redl* (*Oberst Redlt*, István Szabó, 1984) o *Gavre Princip. Muerte de un estudiante* (*Gavre Princip-Himmel unter Steinen*, Peter Patzak, 1990). Otras películas adoptaron una

¹ "Vieja y nueva política" es el título de una conferencia impartida por José Ortega y Gasset en el teatro de La Comedia, el 23 de marzo de 1914, apenas cuatro meses antes del estallido de la guerra.

² El asesinato del príncipe heredero del Imperio Austro-Húngaro, el archiduque Francisco Fernando, fue el detonante de la contienda que terminó involucrando a cerca de cuarenta países, en lo que ha venido a denominarse la primera contienda global. Tras el atentado, Austria declara la guerra a Serbia, con el apoyo de Alemania, extendiendo el conflicto a Francia y Rusia.

mirada crítica y antibelicista, confrontando los discursos patrióticos que los gobiernos e instituciones de los respectivos países en conflicto esgrimieron para encender la euforia inicial de la población con su posterior frustración, como se refleja en *Abajo las armas!* (*Ne med vaabnene!*, Holger-Madsen, 1914), con guión de Carl Theodor Dreyer, sobre una novela de Bertha von Suttner, *Yo acuso* (*J'accuse*, Abel Gance, 1918), *El fin de San Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin, Mikhail Doller, 1927), *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Millestone, 1930), *Los ángeles del infierno* (*Hell's Angels*, Howard Hughes, Edmund Goulding, James Whale, 1930) o *Wilson* (Henry King, 1944), ambientadas en Dinamarca, Francia, Rusia, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos, respectivamente.

Tal y como algunas de estas películas ya anticipaban, las convulsiones de la guerra tuvieron su correlato en la transformación de los modos de producción, comunicación y consumo y en los cambios de los modos de vida asociados al auge de la sociedad de masas, incluida la idea de masa involucrada en la propia guerra, en la que serán movilizadas más de sesenta y cinco millones de personas procedentes de cerca de cuarenta países involucrados, se infligirán más de diez millones de muertes y veinte millones de heridos, si bien a la contabilidad de las secuelas físicas habría que añadir el imponderable daño psicológico y la fractura ética y moral con la que los afectados, soldados y población, deberán reincorporarse a la vida civil tras un precario armisticio. En este contexto, el escenario bélico se erigió en el síntoma de los profundos desgarros que de forma insidiosa venían produciéndose en el tejido social, político, ideológico y cultural de la época. Parafraseando a Claude Lanzman a propósito del holocausto, éste como la Gran Guerra, no fueron el resultado de la locura, sino de la modernización, la racionalidad y la eficiencia, esto es, los hijos bastardo del progreso³.

La fotografía primero y el cine después dieron cuenta de aquellas convulsiones mediante la construcción de un imaginario que tomaba la guerra como campo de operaciones para elaborar la historia del presente, junto con el testimonio de una sociedad herida, desconcertada ante la deriva de sentido producida por la disolución del proyecto moderno.

La Gran Guerra representó primera quiebra del gran relato moderno que avanzaba la expectativa de que el desarrollo del conocimiento tecno-científico supondría un salto cualitativo en la mejora de las condiciones de existencia de amplias capas de la población, deterioradas por el desaforado desarrollo industrial y la creciente desigualdad, pobreza y exclusión social. La iconografía de la guerra viene a representar la metáfora invertida de aquella expectativa frustrada. Allí donde el progreso científico había abierto un vasto territorio, todavía inexplorado, de mejoras en materia de salud, alimentación y bienestar, al tiempo que la

³ Citado en Robert A. Rosenstone *El pasado en imágenes*, 1997, p. 53

tecnología mejoraba la movilidad, la producción y las comunicaciones, la confrontación bélica levanta el mapa en negativo de ese territorio ahora roturado por la máquina de guerra. La trinchera como paradigma de la naturaleza devastada representa el campo de maniobras de las más diversas tecnologías de la destrucción. Artillería, bombas, gas venenoso, lanzallamas, vehículos de guerra, submarinos y aeroplanos constituyen la iconografía de la guerra que la fotografía, el cine y los medios de comunicación gráficos difunden entre la población.

La tecnología fotográfica, a diferencia de la cinematográfica, se había popularizado de tal forma que los soldados que se incorporaban a filas aspiraban a proporcionar una imagen íntima de la experiencia del frente que pronto fue utilizada por los medios de comunicación, ávidos de imágenes del conflicto, para difundir aquella mirada inmediata e ingenua de la guerra. La fotografía contribuyó a levantar una iconografía inédita y transversal de la guerra, una escritura visual del texto de la memoria colectiva del conflicto. Las imágenes tomadas por los soldados en el frente eran enviadas a familiares y amigos, impresas como postales y compartidas por públicos de las distintas potencias en conflicto tras ser difundidas por los medios de comunicación, en especial, por las revistas ilustradas. Pero a las poses iniciales, con las que los soldados trataban de emular los retratos de los oficiales del siglo anterior, les sucedieron imágenes del frente en las que se representaba la experiencia inmediata de la guerra, en una escenografía degradada por la devastación, el hacinamiento y la muerte, que contradecía la imagen de la guerra desplegada por la propaganda gubernamental. Las fotografías de la navidad de 1914, pocos meses después del inicio de la guerra, mostraban soldados franceses y alemanes que salían al encuentro en tierra de nadie para intercambiar felicitaciones y el deseo de que el conflicto que los enfrentaba tuviera un pronto final. Los respectivos gobiernos observaban en estas imágenes un peligro para el mantenimiento del espíritu patriótico y belicista, por lo que su circulación comenzó a ser restringida y la imagen de la guerra pasó a ser una cuestión estratégica en el desarrollo del conflicto. Este episodio ha quedado posteriormente reflejado en la película *Feliz Navidad* (*Joyeux Noël*, Christian Carion, 2005).

El cine, al igual que otras prácticas artísticas, realizó también un ejercicio de búsqueda de sentido en la experiencia inefable de la guerra. Así, en tanto que los primeros *newsreels* y *actualités*, las crónicas de guerra y los noticiarios filmados durante la contienda bélica orientaron la atención del público hacia la exaltación de las razones por las que las diferentes potencias europeas se involucraron en el conflicto, la dramaturgia fílmica posterior al armisticio trató de indagar las circunstancias, no solo heroicas y militares, sino también civiles, éticas y morales derivadas de la traumática experiencia bélica. La *European Film Gateway 1914* ha creado un vasto repositorio de imágenes de la guerra, tanto de archivos fotográficos como de

material filmado proveniente de las principales cinematecas europeas⁴. Estas crónicas de guerra comienzan a movilizar un imaginario del frente que pronto será objeto de la representación fílmica de la guerra y de su fantasmática proyección hasta la actualidad.

La trinchera despliega toda una simbología de degradación de las condiciones de vida, éticas y morales de la soldadesca rodeada de una naturaleza yerma, horadada por los obuses, atravesada por hileras de alambre de espinos y sembrada de muertos y destrucción, como ponen en escena *Yo acuso* (*J'accuse*, Abel Gance, 1919) o las posteriores recreaciones *Hombres contra la guerra* (*Uomini contro*, Francesco Rosi, 1970), *Gallipoli* (Peter Weir, 1981), *El pantalón* (*Le Pantalon*, Yves Boisset, 1997), *Las trincheras del infierno* (*The Trenches of Hell*, Simon Wincer, 1999) o las más recientes *La trinchera* (*The Trench*, William Boyd, 2001) y *Caballo de batalla* (*War Horse*, Steven Spielberg, 2011).

Especial atención suscitó el aeroplano y las imágenes de observación tomadas desde el aire, algo inédito para la experiencia visual de la población. Películas como *Alas* (*Wings*, William Wellman, 1928), *Ángeles del infierno* (*Hells Angels*, Howard Hughes, 1930) o *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, Howard Hawks, 1930) despliegan toda una mitopoética de la tecnología puesta al servicio de la estrategia bélica y de la destrucción, que tendrá sus secuelas en *Las águilas azules* (*The Blue Max*, John Guillermin, 1966), *Zepelin* (*Zeppelin*, Etienne Périer, 1971) o *El Barón Rojo* (*Von Richtbofen and Brown*, Roger Corman, 1971) y sus diferentes secuelas, como *Der Rote Baron* (Nikolai Müllerschön, 2008) o *Flyboys* (Tony Bill, 2006). Otras tecnologías bélicas, como el tanque, presente en *Grupo de choque 1917* (*Stosstrupp*, Hans Zöberlein, Ludwig Schmid-Wildy, 1934), una visión belicista de la guerra financiada por el gobierno nacional-socialista, o en *La última ofensiva del Marne* (*Unternehmen Michael*, Karl Ritter, 1937); los buques acorazados, como los presentes en *El espía negro* (*The Spy in Black*, Michel Powell, 1939) o los primeros submarinos, como los de *U-9 Weddigen* (Heinz Paul, 1917), *Hein, Hein und Henny* (Rudolf Biebrach, 1917), *El diario de a bordo del U-35* (Hans Brennert, 1919), *Crucero Endem* (*Kreuzer Endem*, Louis Ralph, 1926), *Submarino*, (*Submarine*, Frank Capra, 1928), *Mar de fondo* (*Seas Beneath*, John Ford, 1931) o *Crepúsculo Rojo*, *Morgenrot*, Gustav Ucicky, 1933). Todas estas películas contribuyeron a desplegar en el imaginario colectivo aquella parafernalia tecnológica aplicada a la guerra.

Pero durante los años que median entre la primera y segunda guerra mundial, muchas películas de uno y otro bando se hicieron eco también de las secuelas de la contienda, incorporando todo un repertorio de malestares a la narrativa de la guerra, como en *Cuatro de infantería* (*Westfront 1918*, Georg W. Pabst, 1930), *Tierra de nadie* (*Neimandsland*, Víctor Trivas

⁴ Los archivos de la EFG 1914 pueden ser consultados on-line, en <http://project.efg1914.eu/>

y George Schdanoff, 1931), Sin novedad en el frente (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1932), Adios a las armas (*A Farewell to arms*, Frank Borzague, 1932) o Camino a la gloria (*The Road to Glory*, Howard Hawks, 1936). El fuego inextinguible de la guerra filmada ha servido de argumento para que algunas de estas películas hayan sido posteriormente versionadas y actualizadas en nuevos escenarios bélicos, como Tierra de nadie (*No man's land*, Danis Tanovic, 2003), a propósito de la guerra de los Balcanes, o hayan proporcionado el pretexto para adaptar el imaginario de aquella guerra a las nuevas formas de producción espectacular del cine bélico, como *Sin novedad en el frente*, versión para la televisión de Delbet Mann (*All Quiet on the Western Front*, 1979) y Adios a las armas, con adaptaciones de Charles Vidor (1957) y Rex Tucker (1966)⁵.

Tras la guerra, durante los años veinte y treinta, el cine de vanguardia tratará de reunir y suturar los fragmentos dispersos del ideario moderno, revisitando los motivos y argumentos de aquella conflagración mundial para reconstruir el fracaso civilizatorio con el que realmente se inaugura el siglo XX. Aquella primera vanguardia artística planteó una rebelión estética, no exenta de una dimensión filosófica y moral, en la que “la disgregación de la visión del mundo engendraría un desplazamiento de la representación, como demuestran las técnicas del fragmentarismo, desde el *collage* hasta el fotomontaje y, con posterioridad, la práctica del *assemblage*, el *dé-collage* o el reciclaje” (Sánchez-Biosca, 2004:19). El cinematógrafo mismo formaba parte de aquella inestabilidad al posibilitar la manipulación narrativa del espacio y del tiempo a través del montaje, y al contribuir también al debilitamiento de la lógica narrativa que a partir de ese momento procederá mediante una dialéctica de asociaciones, choques y discontinuidades que amenazan la coherencia y progresión causal del relato clásico. A estos cambios se suma la disolución de la uniformidad del gusto del público burgués educado en las formas cultas de la música, del teatro o la ópera, que se dispersa en nuevas formas escénicas como el *vaudevil*, el *music-hall* o la opereta, como pone en escena Jean Renoir, no sin cierta ironía, en La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937).

2. Cine, historia y discurso histórico

La relación del cine con la historia es susceptible de diversas miradas, lecturas e interpretaciones, debido a su carácter de dispositivo complejo en el que participan tanto condicionantes de tipo tecnológico, económico, productivos e industriales, como relativos a la articulación narrativa, discursiva y estética de sus productos (Monterde et al., 2001:15). Desde esta doble perspectiva, a la vez productiva y comunicativa, una determinada realización

⁵ Para una lectura documentada de estas películas, ver Mikel Urquijo, "Adiós a las armas. Una metáfora antibelicista", en Santiago de PABLO (Ed.) *La Historia a través del cine*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1997, pp. 47-62

cinematográfica puede dar pie a una lectura histórica, en tanto que “documento” o producto cultural en el que han quedado inscritas las condiciones de producción de la película, así como a una lectura cinematográfica de la historia, en tanto que artefacto discursivo con capacidad para narrar la *Historia*, transformándola en una *historia*, implicando en su relato una determinada mirada en relación con los acontecimientos que toma como objeto de representación. El análisis de la relación del cine con la Historia se encuentra así ante la necesidad de dar cuenta de esa doble inscripción que toda película sustenta, en tanto que objeto resultante de un determinado contexto productivo, en el que es posible indagar las marcas de la historicidad que ese contexto ha dejado inscritas en el film, y en tanto que objeto comunicativo resultante de un discurso, el fílmico, elaborado sobre otro discurso, el discurso histórico, así mismo históricamente determinado, como lectura que desde el presente contemporáneo a la realización del film una sociedad ejerce sobre el pasado. Discurso de discursos, el cine histórico construye la representación de la Historia procediendo mediante pactos o contratos de lectura frecuentemente asentados en la producción de efectos de real, ya se trate del verosímil documental o de otras fórmulas adversativas, como el enunciado "basado en hechos reales", destinados a la suspensión de la incredulidad por parte del espectador y a la identificación del significante fílmico con el referente, el discurso histórico asumido consciente o inconscientemente y representado explícita o inadvertidamente por el film. En otras ocasiones, el cine trata de abordar una reflexión acerca del modo en que se relacionan ambos discursos, el fílmico y el histórico, dando pie a todo tipo de ensayos y experiencias cinematográficas en las que es la propia mirada, el modo en que el cine reconstruye la Historia a través de historias, la que constituye el objeto de la representación.

El cine es un pensamiento que forma y una forma que piensa, advertía Jean-Luc Goddard en sus *Histoire(s) du Cinéma* (1999:9), con lo que señalaba la estrecha relación existente entre la forma de pensar y de manipular los materiales fílmicos y el modo en que una sociedad, durante un determinado periodo histórico, ha pensado y dado forma al mundo, como un imaginario intersubjetivamente compartido inscrito en el film. Desde esta perspectiva, las películas representan antes que referente alguno ese encuentro singular entre un modo de entender y de manipular las formas fílmicas, y una forma de entender y de manipular cognitiva y culturalmente el mundo. La puesta en escena de la Gran Guerra en el cine adquiere entonces el carácter de una puesta en forma cuyo análisis no puede quedar reducido a la exposición de una cierta temática o de determinados acontecimientos históricos, lo que constituye la sustancia del contenido, su forma-una-vez-formada por las convenciones culturales y el discurso histórico dominante en ese momento. Requiere más bien poner la atención en el modo en que una determinada película o un grupo de ellas producen un encuentro singular

entre el discurso fílmico y el discurso histórico, entre una forma de pensar el cine y una forma de pensar y de dar sentido, en el caso que nos ocupa, a la experiencia bélica.

Una aproximación de este tipo a la puesta en escena cinematográfica permite desbordar los estrictos marcos y convenciones genéricas para apreciar de qué forma el cine, cierto cine, ha pensado ese objeto histórico denominado la Gran Guerra, la primera guerra mundial con la que convive el cine, antes incluso de saberse la antesala de su réplica posterior.

Por lo que se refiere al pensamiento fílmico en este periodo, las cuestiones principales giran en torno al desarrollo de un lenguaje cinematográfico capaz de generar artefactos narrativos y estéticos que aseguren el estatuto artístico del cine, aunque siguiendo diferentes enfoques y perspectivas. Mientras los realizadores de uno y otro lado del Atlántico ponen a prueba los recursos expresivos y narrativos, la búsqueda de legitimación artística del cine trata de desarrollar sus posibilidades técnicas y estéticas mediante la colaboración de artistas, dramaturgos y directores de escena, recurriendo por lo general a la adaptación de grandes clásicos de la literatura, la ópera y el teatro (Film d'Art). Sin embargo, pese a que las adaptaciones de los clásicos y las reconstrucciones históricas trataban de elevar el nivel cultural de los productos cinematográficos, haciéndolos más atractivos para el público burgués, contribuyeron poco al desarrollo del lenguaje cinematográfico debido al mimetismo teatral de la puesta en escena y a la inclusión sistemática de letreros e intertítulos con los que se trataba de asegurar tanto la legibilidad del drama, como el carácter literario de las obras. Pese a que esta estrategia productiva y estética no tendrá un desarrollo temporal dilatado, durante la guerra y en años posteriores, será frecuente el recurso a la adaptación de obras literarias cuyos argumentos servirán de sustento al relato de los acontecimientos bélicos, documentales o figurados.

En este contexto, siguiendo la propuesta estética de la obra de arte total, iniciada por Wagner a propósito de las artes escénicas y llevada al ámbito fílmico por Ricciotto Canudo, se movilizará una de las primeras teorías del cine: " Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes"⁶, afirmaba Canudo. El crítico y futurista italiano, argüía que el cine cumple la exigencia de la obra de arte total en la medida que constituye un arte plástico en movimiento en el que se reconcilia la comunión social del teatro y la función de perpetuación estética del museo. Las imágenes del cine, considerado por Canudo como el "séptimo arte", son las "artes plásticas en movimiento". Siguiendo un camino aparentemente inverso, Louis Delluc advierte que las películas proyectan una atmósfera, una impresión global a partir de las impresiones fragmentarias que recibe el espectador, pero no a

⁶ Ricciotto CANUDO, *Manifiesto de las siete artes*, 1914

partir de las artes, sino partiendo de la realidad mediante la aprehensión de la belleza natural, sin artificio, de la que es capaz el cine. Delluc hace descansar su teoría en el concepto de fotogenia⁷, según la cual la belleza no es una cualidad exclusiva del arte, sino que viene dada por la capacidad del cine para aprehender la realidad en su devenir, con sus momentos simples o trascendentes. En esta misma línea, el teórico y realizador impresionista Marcel L'Herbier, defiende la transcripción cinematográfica fiel y auténtica de la realidad, frente a las manipulaciones de lo real con que operan las demás prácticas artísticas⁸. Tras la guerra, L'Herbier advertía una ruptura "entre las Artes aristocráticas del pasado y este arte popular del futuro, el cinematógrafo" (1979:35).

Como se puede observar, aquellas primeras teorías del cine daban cuenta de los dos caminos que seguirían las propuestas fílmicas posteriores en relación con la representación de la realidad, bien a través de una aproximación artística, en conexión con otras prácticas plásticas y narrativas, bien mediante la búsqueda de una intimidad con el mundo en su devenir, capaz de dejar una impronta documentada y singular en la imagen cinematográfica.

3. Modalidades del cine histórico y Gran Guerra

El cine histórico, entendido como un discurso encabalgado o discurso fílmico sobre el discurso histórico que le sirve de sustento temático, puede seguir diferentes estrategias discursivas con el fin de conducir el desarrollo de la representación de los acontecimientos históricos.

En el caso del cine sobre la Gran Guerra, tanto las actualidades filmadas como las reconstrucciones fílmicas se han orientado por el principio documental de la intimidad del cine con los acontecimientos objeto de representación, haciendo pasar inadvertidamente la imagen de esos acontecimientos filmados por los acontecimientos mismos, cuya huella habría quedado registrada en la imagen, velando de esta forma la percepción de ambos discursos, fílmico e histórico. La estrategia documental trata de presentar el mundo y los acontecimientos como si hablaran por sí mismos, sin mediación alguna que intervenga en su registro. Esta estrategia de la transparencia produce un efecto de sentido verosímil por el que el espectador confía estar ante un documento directamente afectado por los hechos que exhibe el filme aunque, en el caso de las reconstrucciones filmadas, ha sido una puesta en escena la que ha generado un simulacro de verdad, adoptando las convenciones del registro documental. Actualidades y

⁷ Louis DELLUC, *Photogénie*, París: Brunoff, 1920

⁸ Marcel L'Herbier. "Hermès et le silence", *Le Film*, nº 110-111, 29/04/1918

reconstrucciones se ocuparon de los acontecimientos bélicos con mayor impacto en la población, como *Zum Attentat gegen das österreichische Thronfolgerpaar* (Pathé Frères, 1914), en el que el asesinato del archiduque Franz Ferdinand es representado mediante una hábil combinación de tomas previas al acontecimiento, como las de su boda realizada tres años antes y el rodaje de sus funerales en Trieste y Viena, cubiertos por los operadores de las casas *Éclair* y *Pathé Frères*, con una verosimilitud anticipatoria de las posteriores realizaciones cinematográficas y televisivas de acontecimientos similares.

Pero el discurso fílmico también puede optar por la estrategia inversa con el fin de hacer pasar la experiencia de los acontecimientos como transferencia del discurso histórico a la imagen, aduciendo la representación de una experiencia vivida. Es el caso de filmes "basados en hechos reales", como Senderos de gloria (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) o Adiós a las armas (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932) en los que el referente experiencial se pone como garantía de que el relato de los hechos prima sobre el relato fílmico. Las ficciones históricas basadas en hechos reales, si bien se rigen también por el principio de transparencia y de verosímil, éstos solo se refieren a la negación del discurso fílmico puesto al servicio del testimonio de acontecimientos pasados. Sin embargo, la representación de ese testimonio suele velar el condicionamiento que relato el histórico dominante produce sobre la memoria y la narrativa de la experiencia, bien debido a que proporciona a ésta el reconocimiento de acontecimientos que le sirven de anclaje referencial al relato la experiencia vivida, bien porque se confronta con aquel, a modo de discurso crítico, disidente o alternativo. La entrevista, en el género documental y la ficción histórica documentada, esto es, explícitamente "basada en hechos reales", constituyen los modelos de esta estrategia de la representación de la Historia.

Finalmente, un tercer procedimiento pone el énfasis en el discurso fílmico, adoptando una actitud reflexiva hacia el modo en que el cine guarda las huellas no ya de los acontecimientos que sirven de base a las estrategias anteriores, sino de un pensamiento que se confronta con las condiciones históricas, teóricas, estéticas, narrativas, industriales o productivas de la realización fílmica, ya sea porque guarda memoria del diálogo que establece con los postulados estéticos en los que se inscribe, como en el caso de *J'accuse*, del impresionista Abel Gance, bien porque recrea tales condiciones como un ensayo o reflexión acerca del modo en que el cine produce determinadas lecturas de la historia, como en los casos de *La gran ilusión* (*La Grande Illusion*, Jean Renoir, 1937) y *Ararat* (Atom Egoyan, 2002). Este tipo de filmes, experimentales o reflexivos, "en vez de abrir una ventana al mundo, plantean una forma diferente de reflexionar sobre él" (Rosenstone, 1997:54).

3.1. Actualidades y reconstrucciones

Durante los primeros años de la guerra, ante la eventualidad de que ésta no tuviese una duración prolongada, el cine no movilizó sus recursos en torno a los acontecimientos bélicos, más allá del envío de operadores al frente con el objetivo de dotarse de contenidos visuales para la propaganda y los programas de actualidades cinematográficas. Para esta época ya era conocido el uso propagandístico del cine y su capacidad de movilización de la opinión pública a favor de unos u otros intereses implicados en la guerra. Algunas de las temáticas abordadas por estas películas están relacionadas con la compra de bonos de guerra con los que la población contribuía a la financiación de la guerra, como *Der feldgraue Groschen* (Alemania, 1917) o *For the Empire* (Gran Bretaña, 1916). Las potencias europeas crearon organismos gubernamentales, como la *Imperial and Royal Field-cinema* (K.u.K. Field-Kino) o la *Kinox-Lichtspiel-Theater* (Kinox), dedicados a la producción y exhibición de películas destinadas a incidir en la opinión pública mediante la exaltación del espíritu patriótico y militarista, así como al sostenimiento de la moral de la tropa y a recabar el apoyo de los países neutrales, como *Resistire!* (Italia, 1916), *Ein Heldenkampf in Schnee und Eis* (Austria-Hungría, 1917) o *Munitions Industry* (Gran Bretaña, 1916). Por lo general, se trata de películas elaboradas sobre una base argumental extremadamente esquemática, consistente en presentar al enemigo como el mal absoluto, capaz de todo tipo de amenazas y de barbarie, aunque para ello sea necesario manipular los materiales filmicos o crear secuencias mediante remontaje de metraje de archivo, procedente a otras realizaciones ajenas a la guerra, como en el caso de *Der Zeppelin-Angriff auf England* (1914), montaje de dos *newsreel* alemanes mediante los que se simula el bombardeo de enclaves urbanos británicos. También las voces críticas utilizaron el cine para contrarrestar la propaganda oficial, desde sus respectivas posiciones ideológicas e intelectuales, como las danesas *Krigens ofre* (1914), *Ned med Vaabnene!* (1915), la alemana *Wenn Völker streiten* (1915) o *La libre Belgique* (Bélgica, 1920).

Los operadores de guerra, como Luca Comerio (*Sulle Alpi riconsacrate*, 1923) tendrán un papel destacado y en ocasiones exclusivo para documentar el frente de batalla durante la Gran Guerra, en calidad de auténticos delegados gubernamentales al servicio de la elaboración de una imagen patriótica favorable a la intervención bélica.

En Estados Unidos, donde la producción cinematográfica al comienzo de la guerra representa la mitad de la producción mundial, la población se halla dividida entre pacifistas e intervencionistas. Así, junto con películas de marcado carácter pacifista, con títulos explícitos como *Civilisation* (Thomas H. Ince, 1916) o *War Brides* (Herbert Brenon, 1916), se produjeron otras decididamente intervencionistas, como *The Battle Cry of Peace* (J. Stuart Blackton, 1915), cuyos argumentos generalmente seguían la máxima belicista *si vis pacem, para*

bellum. Con la entrada en la guerra, en 1917, el Comité Federal para la Información Pública crea una división cinematográfica con iniciativas como la financiación de películas a través de la compra de los denominados “bonos de la libertad”, en las que participarán estudios, directores y estrellas del momento, como Cecil B. DeMille (*The Little American*, 1917) o Charlie Chaplin (*Shoulder Arms*, 1918), aunque éste último dedica su película a ironizar sobre los estereotipos cinematográficos de la propaganda belicista. En ocasiones, reputados directores que habían mantenido posturas no intervencionistas y pacifistas parten hacia Europa para rodar escenas de la guerra, como David Wark Griffith, quien siguiendo el esquematismo propagandista realizará *Hearts of the World* (1918), un alegato contra la amenaza alemana en la que el actor y director Erich von Stroheim avanza el prototipo de oficial prusiano que luego recreará en películas como *La grande ilusión* (Jean Renoir, 1937).

En Alemania, en 1917 y con el fin de hacer frente a la propaganda producida en el extranjero, el gobierno promueve la creación de diferentes sociedades cinematográficas (Deulig) y agencias (Bufa) que terminan con la creación de la UFA, destinada a agrupar y consolidar a la fragmentada industria cinematográfica y con el objetivo de producir *aktuelles* y documentales destinados a la producción de propaganda asesorada por expertos.

Al igual que los demás países involucrados en el conflicto, en 1915 el gobierno francés crea una unidad de operadores de guerra para cubrir la información del frente con un noticiario semanal denominado *Annales de la Guerre*, con reporteros procedentes de diversas compañías cinematográficas, desde Pathé y Gaumont, hasta Éclair y Eclipse.

En el Reino Unido, el documental de guerra *Battle of the Somme* (Jeoffrey Malins y J.B. Mc Dowell, 1916) enciende el entusiasmo del público y logra un éxito de tales dimensiones que pronto será versionado con títulos como *The Battle of Arras* (1917), *Battle of Ancre and the Advance of the Tanks* (1914). En otros casos, se trata de imágenes de la retaguardia y de los efectos de la contienda en la sociedad civil, como las rodadas por británico George Paerson, recogidas en *Kiddies from the Ruins* (British Pathé, 1918), con motivo de la estancia en Inglaterra de niños franceses provenientes de los escenarios de la destrucción.

Junto con las actualidades, también se producen películas de ficción en las que con mayor o menor verosimilitud se recrean escenas de guerra destinadas a movilizar a la opinión pública, como es el caso de los melodramas patrióticos franceses *Alsace* (Pouctal, 1915) y *Méres françaises* (Louis Mercanton, 1917), la producción italiana *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone, 1916), donde se retoma el éxito y favor del público por el héroe de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y las alemanas *Weinachtslocken. Einer Kriegsgeschichte* (Franz Hofer, 1914) o *Ihr Unteroffizier* (Alfred Halm, 1915), en las que se recrea la relación de la población civil con los soldados en el

frente a través de escenas familiares. También los dramas realistas ingleses, como *The Life of Kitchener* (1918) participan en el empeño propagandístico, hasta que *Comradeship* (Maurice Elvey, 1919) conjuga, una vez finalizada la guerra, una visión antibelicista y humanitaria del conflicto.

En España, pese a que las dificultades para la producción cinematográfica de los países beligerantes propiciaba la toma de posiciones en el debilitado escenario europeo, la precariedad de la industria cinematográfica impidió aprovechar la ocasión para modernizar y consolidar sus estructuras y renovar sus anquilosadas dramaturgias. Como señala Pérez Perucha “la producción atomizada y aventurera, insuficiente financiación, amortización errática, actitud enemiga por parte de la iglesia y sectores conservadores de la sociedad, desinterés tanto por parte de la burguesía ilustrada como de los sucesivos gobiernos[...], diseñan una situación de crisis larvada que comenzó a ser evidente a propósito de la primera guerra europea” (1998:190). De hecho pese al interés que la temática de la Gran Guerra suscitaba en la opinión pública, ésta apenas tiene presencia en la cinematografía española. Con todo resulta reseñable la participación de Vicente Blasco Ibáñez en el guión de la adaptación de su obra *Mare Nostrum* (1926), realizada en Estados Unidos por Rex Ingram, quien ya había realizado *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), también sobre la temática bélica tratada en la obra homónima de Blasco Ibáñez. *Mare Nostrum* relata la historia del capitán de un navío de oportunidad que trata de enriquecerse con el tráfico de armas, en un contexto de espías y oscuros intereses internacionales, entreverados con un asunto amoroso. Muchos años más tarde y con mayor alcance crítico y estético *Mi calle* (Edgar Neville, 1960) vuelve sobre el argumento del interés oportunista de la pequeña burguesía capitalina enriquecida por la carestía de las materias primas en el mercado europeo. Más de veinte años después *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) actualiza el tratamiento de la temática del enriquecimiento oportunista con motivo del tráfico de armas con Alemania, apoyándose en la adaptación de la novela homónima de Eduardo Mendoza en el contexto de las revueltas obreras acontecidas en Barcelona, entre 1917 y 1923.

3.2. "Basado en hechos reales"

La fundamentación del discurso histórico en la experiencia, ya sea personal o diferida, esto es, en un relato en el que la instancia de la enunciación se presenta como garante de la veracidad de los acontecimientos narrados, avalada por haber-estado-allí y dar ahora testimonio de aquellos hechos, difiere de la estrategia anterior por la instalación de esa instancia mediadora, la cual bien puede manifestarse como una voz autoral que filtra el relato de los acontecimientos, bien como un enunciado adversativo que a modo de paratexto dirigido al espectador orienta la recepción del film. De esta forma, si en la modalidad anterior los noticiarios y actualidades filmadas operaban bajo el supuesto de ausencia de discurso, tanto del

discurso fílmico como del discurso histórico, aparentemente eclipsado por la presencia de la cámara en contacto con los acontecimientos del mundo, expresándose por sí mismos supuestamente sin mediación alguna, la estrategia actual opta por el énfasis en el discurso de la experiencia pasada y de quien se hace garante de la veracidad de los hechos referidos. El discurso fílmico se pone así al servicio de la reconstrucción documentada o ficcional de los acontecimientos bélicos.

El género documental ha puesto interés en este tipo de elaboraciones del discurso histórico sobre la Gran Guerra, generalmente destinadas al medio televisivo, en las que el testimonio de los acontecimientos vividos por parte de personas entrevistadas avalan la narración que una voz en *off* expone como gran relato histórico. En este tipo de documental, ese relato impostado proporciona coherencia, continuidad y encadenamientos lógico-causales a los testimonios fragmentarios, parciales y precarios de la experiencia, los cuales recíprocamente proporcionan verosimilitud y fiabilidad al relato histórico. Una forma de lograr este mismo efecto narrativo consiste en el reciclado de las imágenes de las crónicas y actualidades filmadas con las que se sustituye el testimonio verbal por las tomas realizadas por los operadores enviados al frente, como en el caso de *WWI Life in the Trenches* (Cromwell Prod., 1994), *The First World War* (Hamilton Film/ Channel Four, 2003), *The Great War* (KCET/BBC, 1999) *The Road to War* (American Institute For Education, 1999), *World War One in Color* (A Nugus/Martin Production, 2003) o *La Primera Guerra Mundial* (TVE, 2014). En esta modalidad documental, el efecto testimonial de haber-estado-allí se intensifica por la presentación de imágenes descontextualizadas, de diverso contenido, pero que aportan un efecto de sentido verosímil al montaje y a la narración en *off* que las sutura. El relato de la guerra se presenta entonces como una narración coral, a varias voces, aunque estratégicamente coreografiadas por la voz en *off* que reparte los turnos de palabra, jerarquiza las intervenciones de testigos, especialistas y comentaristas con el fin de dotar de coherencia y clausura al relato.

No fueron pocos los autores, directores, literatos y dramaturgos movilizados al frente que luego narraron su experiencia bélica. La guerra también fue motivo de una gran producción textual en forma de intercambios epistolares, diarios y crónicas que constituyeron un interesante material de partida para los argumentos cinematográficos que ponen en escena películas como *El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925), *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), *Cuatro de infantería* (*Westfront 1918*, G.W.Pabst, 1930), *Remordimiento* (*Broken Lullaby*, Ernst Lubitsch, 1932) o *Adiós a las armas* (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932), las tres últimas como resultado de adaptaciones de la experiencia novelada de la guerra escritas por Maurice Rostand (*L'homme qui j'ai tue*), Erich María Remarque y Ernst Hemingway, respectivamente. También *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) recurre a la inspiración en hechos reales con tal efectividad que

verá alteradas sus condiciones de exhibición y recepción. La película fue censurada en diversos países debido a la crítica del papel que los mandos militares franceses jugaron en una guerra que costó millones de vidas, muchas de ellas inútilmente sacrificadas por la ambición personal y la presión de políticos y medios de comunicación para ocultar los desastres del frente.

El gran desfile (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) plantea un drama antibelicista e interclasista en el que Jim (John Gilbert), un joven norteamericano de familia acomodada, marcha al frente en el contexto de la entrada de EEUU en la contienda, entablando amistad con jóvenes de la clase trabajadora, con el horror de la guerra como telón de fondo, todo ello entreverado con una historia romántica. La película, de corte realista, está basada en la adaptación de *Plumes* (1924), una novela autobiográfica del polifacético escritor norteamericano Laurence T. Stallings, movilizado y destinado al frente francés, en 1917. La película narra la fraternidad de los soldados en el frente, incluso por encima de las diferencias de bando. En una secuencia en la que la acción se desarrolla en tierra de nadie, el joven Jim hiere a un soldado alemán, pero incapaz de darle muerte, termina compartiendo con él un cigarrillo. Debido al gran éxito de público que obtuvo la película, su tratamiento argumental será precursor de títulos posteriores como *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Westfront*, Lewis Milestone, 1930).

Sin novedad en el frente despliega un argumento antibelicista centrado en el periplo por el frente de un grupo de jóvenes alemanes, algunos menores de edad, que deciden alistarse tras escuchar en el aula la arenga patriótica lanzada por uno de sus profesores. El hilo dramático sigue la experiencia de uno de ellos, Paul Bäumer (Lew Ayres), quien comprueba el horror y el absurdo sacrificio de soldados en las trincheras, en especial al observar cómo van muriendo sus compañeros en los sucesivos combates. Tras la secuencia en la que el protagonista se ve obligado a refugiarse durante la noche en el hoyo abierto por un obús, compartido con un soldado enemigo al que ha herido previamente, exclama: “¿porqué hacen que luchemos entre nosotros?. Sin estos uniformes podríamos ser hermanos [...]. ¡Perdóname!”. El decidido alegato antimilitarista culmina con la vuelta de Paul, de permiso, a su hogar y al aula en la que había sido seducido por el discurso del profesor, al que encuentra en la misma actitud, enardeciendo el ánimo patriótico de sus alumnos. “¡Diles la falta que hacen en el frente!, exclama el profesor, a lo que Paul responde: “¡No hay nada que decir., vivimos en las trincheras, luchamos, intentamos seguir vivos y a veces nos matan [...]. Es sucio y doloroso morir por la patria!”. La respuesta de Paul enfurece al profesor y a los alumnos. Paul vuelve al frente frustrado tras comprobar que incluso su propia familia y entorno consideran hipócritamente que la guerra y el sacrificio de vidas es necesario para vivir en paz. Una vez en el frente, confiesa a su amigo “yo ya no encajo allí [...], aquello no es mi hogar [...]. Aquí no hay mentiras”.

La película producida por la Universal y merecedora de dos Oscar fue rodada simultáneamente en versión muda y sonora y será objeto de un nuevo montaje, en 1939, al que se incorpora una voz de fondo que enfatiza los horrores de la guerra con el fin de dilatar su éxito en las pantallas en un momento de escalada de la tensión internacional previa a la segunda guerra mundial (Torres, 2001:832). La primera versión tendrá una secuela en la película de James Whale, *The Road back* (1937), también sobre un texto homónimo de Erich Maria Remarque, con el que el director comparte experiencia bélica. Whale concibe la película como una continuación de *Sin novedad en el frente*, con el propósito de relatar la decepción que sufren los combatientes tras su regreso a la sociedad civil.

Tras iniciarse en la dirección cinematográfica, la guerra sorprende a Georg Wilhelm Pabst en Francia, donde pasa cuatro años en campos de reclusión. La experiencia de la guerra alimenta una acerada crítica de la sociedad alemana que materializa en *Cuatro de infantería* (*Westfront 1918*, G.W.Pabst, 1930), en la que la sombra del sinsentido se cierne tanto sobre quienes luchan en el frente, como sobre sociedad civil a la que el realizador muestra en proceso de descomposición, tras el derrumbamiento de los valores patrióticos y de los intereses burgueses que habían conducido a la guerra.

Cuatro de infantería sitúa esta mirada en el frente alemán asediado por los ataques del ejército francés, para exhibir, con un realismo sin concesiones, un discurso abiertamente antibelicista. Pabst rehúsa al embellecimiento y estetización de la destrucción bélica, tanto en los escenarios del frente como de la retaguardia civil, con el fin de poner el acento en la miseria moral en la que se hunde la sociedad afanada por sobrevivir en un medio precario y hostil. El tratamiento del sonido en esta primera película sonora de Pabst sigue el mismo criterio realista, recurriendo a sonidos ambientales modulados con finalidades expresivas, sin renunciar por ello al silencio como contrapunto simbólico y narrativo. La película rehúye también el estereotipo sentimental a favor de la presentación cruda de los acontecimientos y del modo en que los personajes se desenvuelven en ellos. La tensión de las colas de pan, el envilecimiento de la población con los más débiles o la falta de compasión ante las miserias humanas compiten en el film, en su escalada de violencia, con los trágicos acontecimientos del frente. El debilitamiento de la trama dramática se caracteriza en Pabst por el abandono del encadenamiento lógico-causal, procediendo mediante episodios vagamente relacionados entre sí que afectan a los cuatro compañeros, pero que no conducen hacia una catarsis final, sino que deja que la tensión del conflicto se infiltre progresivamente por los intersticios de la trama, para terminar impregnando el conjunto del film. La estructura episódica, el tratamiento antiheroico de los personajes en conflicto o la renuncia a los ideales románticos caracterizan la "nueva objetividad" (*Neue Sachlichkeit*) del cine alemán, apreciable en el énfasis en la forma externa y en el rechazo del tratamiento emocional del expresionismo, en el contexto de la crisis política,

económica y de valores de la República de Weimar. Con todo, el realismo pesimista que preside el discurso fílmico de Pabst no se pone al servicio de una imagen documental o de la crónica verosímil de los acontecimientos bélicos, sino de un ideal de ciudadanía y fraternidad que accede a este imaginario desolador en la secuencia en la que un soldado francés toma de la mano a un soldado alemán, un motivo que prelude el tratamiento de otros films del director, como *Carbón* (*Kameradschaft*, 1931), con el tema de la camaradería internacional de fondo. El rótulo final de la película, enmarcado por unos expresivos signos, a la vez de interrogación y exclamación (*Ende??*), renuncia a la clausura del relato y apuntan hacia un horizonte futuro poco alentador en el que, sin embargo, la película trata de intervenir. Tras el acceso de Hitler al poder, la película será prohibida en Alemania y Pabst acusado de derrotismo.

Siguiendo los postulados críticos del periodo de entreguerras, *Remordimiento* (*Broken Lullaby*, Ernst Lubitsch, 1932) inicia su relato en el primer aniversario del armisticio, para abordar las consecuencias de la guerra a través de las secuelas que la participación en el frente ha dejado en la sociedad civil. El soldado francés Paul Renard (Philips Holmes) vive atormentado por haber dado muerte a un soldado alemán, músico como él. Tras una misa celebrada con motivo del aniversario, confiesa su culpa buscando liberarse de la aflicción, pero tan solo consigue una condescendiente e insatisfactoria absolución, por lo que decide partir para Alemania con el propósito de expiar su pecado y encontrar la comprensión entre los seres queridos del soldado muerto.

En esta secuencia inicial Lubitsch plantea una crítica a las instituciones, tanto civiles como militares y eclesiásticas, incapaces de proporcionar amparo a los individuos afectados por la guerra. Durante la escena de los actos de la conmemoración, los mismos cañones que causaban estragos en el frente disparan las salvas de honor por los caídos, pero despertando la ansiedad y desesperación de quienes ahora los escuchan convalecientes en los hospitales o tratan de reincorporarse a la sociedad civil. El propio acto religioso pone en escena la confrontación del mensaje pacifista de la homilía y la parafernalia militar que los altos mandos exhiben en la ceremonia. Ante el fracaso de las instituciones y de la propia sociedad civil para dirimir el conflicto recién finalizado, tampoco la familia, ni la relación romántica iniciada por Paul con Elsa (Louise Carter), exnovia del soldado alemán muerto, son capaces de proporcionar alivio al conflicto moral que le atormenta y que de forma insidiosa pervive en la sociedad de posguerra. Tras confesar nuevamente su acción y la culpa que le aflige a la joven de la que se ha enamorado, convienen ambos en ocultar la realidad de los hechos a los progenitores del soldado muerto, perpetuando la convivencia con la culpa, el silencio y el desconocimiento de los horrores de la guerra. En esta película, Lubitsch incorpora numerosos recursos estéticos ensayados en la época muda, como el simbolismo apreciable en el montaje

de la secuencia inicial o la gestualidad desgarrada y expresiva de los protagonistas masculinos, frente a la contención y patetismo de los personajes femeninos.

El dispositivo estético domina también la puesta en escena de Senderos de gloria (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), un film que si bien ha sido calificado por la crítica de antibelicista, su argumento se centra más en la denuncia de la mezquindad e interés personal de los mandos del ejército francés que en el cuestionamiento de la guerra como forma de defensa de los intereses nacionales, lo que le acarrearán problemas con la censura en Francia y en otros países como España, donde la película no se estrenará hasta 1975 y 1986, respectivamente.

Senderos de gloria está basada en la novela homónima de Humphrey Cobb, también inspirada en hechos reales, y sitúa su argumento en 1915, en el periodo de estabilidad de las posiciones del frente franco-alemanas, durante el cual cualquier intento de movimiento resultaba infructuoso, además de producir miles de bajas. La película relata el caso de tres soldados aleatoriamente acusados de desertión por un acuerdo del alto mando francés, para contentar a los medios de comunicación y a los políticos por los frustrantes resultados en el frente, y con el propósito también de disuadir a quienes se niegan a ofrecer su vida, aunque sea inútilmente, en el campo de batalla, como confiesa el general Georges Broulard (Adolphe Menjou) al coronel Dax (Kirk Douglas), encargado de la defensa de los acusados. La película recoge algunos de los aspectos destacados de la iconografía de la Gran Guerra, junto con una dramaturgia que aparta la mirada de los enemigos del otro bando para enfocarla sobre la degradación ética y moral presente en el propio. La película se centra en el ensimismamiento y desprecio de los mandos militares respecto de la cruel realidad de la guerra, transformada en un complejo juego de estrategias personales, ambiciones y traición. Kubrick pone el énfasis en esta experiencia irreconciliable de la guerra para desarrollar la puesta en escena de un conflicto en el que el bando enemigo siempre se halla fuera de campo. El film adopta una estructura dual en la que la trinchera constituye el paradigma icónico de la degradación frente a las construcciones aristocráticas ocupadas por el alto mando, mientras la devastación de la naturaleza y la muerte en masa se contraponen a la relajada vida palaciega de las autoridades militares. También la distancia social, de linaje y de clase entre éstas y los mandos intermedios, confronta la tradición aristocrática con los valores de una burguesía ascendente, con formación académica y criterios propios y con los soldados, ofrecidos como víctimas propiciatorias, provenientes de la clase trabajadora, en ocasiones en situación de exclusión social.

La puesta en forma fílmica proporciona el sustento estético a estas dualidades, mediante una fotografía blanco y negro que utiliza un tratamiento plástico de la luz para acentuar el contraste, en claroscuro, de las escenas en las que se muestran los paisajes de la batalla, las trincheras y los espacios de reclusión donde son confinados los soldados acusados

de desertión, frente a la iluminación saturada, uniforme y tonal que baña los interiores aristocráticos en los que se desarrollan las tramas de los mandos militares, el juicio y la ejecución. Kubrick combina este tratamiento plástico de la imagen con largos *travelling* con los que acompaña la evolución de los soldados en el interior de las trincheras, convertidas en espacios laberínticos por los que la cámara deambula revelando el agotamiento físico y mental de la tropa, junto con el acompañamiento de los soldados a lo largo de las inútiles y mortales incursiones fuera de la trinchera, donde la artillería alemana siembra de muertos la tierra de nadie que media entre ambos frentes. Tanto la novela de Cobb como la película de Kubrick inciden en la representación del cuerpo del soldado en las trincheras, durante los asaltos y el tiempo de espera bajo el estrépito de los bombardeos. Este dispositivo estético gira en torno a la experiencia somática de la guerra, en los momentos en los que, como describe Cobb “cuando los hombres se hallan presa del miedo, todo en su interior se solidifica. Las funciones se interrumpen. Las secreciones se secan. Cuando un obús viene hacia ti contiene todo, hasta la respiración. Por eso esas caras parecen grises”. Las escenas de trinchera de la película de Kubrick se demoran en esta experiencia somática y visual de la solidificación de los órganos y de las funciones de unos cuerpos cubiertos de barro y polvo, transformados en marionetas grises de una dramaturgia cuyos hilos no pueden controlar y con la que se muestran renuentes a colaborar.

Por el contrario, la planificación de las escenas en las que intervienen los anacrónicos mandos militares resulta estática y apenas evoluciona para seguir el movimiento de éstos, encerrados en sus escenográficos espacios de poder, sin apenas contacto con el exterior si no es para la revisión de la tropa o la asistencia a la ejecución. A éste respecto, resulta sintomático el modo en que el general Paul Mireau (George Macready) observa el frente enemigo, desde la distancia de su posición de mando, a través de un artilugio óptico, en contraposición con la experiencia a campo descubierto de los soldados masacrados sobre el terreno. La película finaliza con una oscura secuencia final, apenas dotada de encaje argumental, en la que a modo de epílogo asistimos a un momento de diversión de la tropa en la cantina del cuartel, en la que de forma sorpresiva es presentada una joven alemana que entona *Der treue Husar*, una canción popular a la que se suman emocionados los soldados franceses, simbolizando una quimérica comunidad humana por encima de la guerra, poco antes de regresar de nuevo al frente. Ante la épica del héroe bélico, los soldados de *Senderos de Gloria* participan en un drama carente de sentido, de catarsis y de resolución, si no es la prevalencia de un argumento que no les pertenece y al que sucumben finalmente con la resignación de quien se sabe movido por hilos ajenos a los acontecimientos en que participan.

Otras películas posteriores, como *Rey y Patria* (*King and Country*, Joseph Losey, 1964) o *Capitán Conan* (*Capitain Conan*, Bernard Tavernier, 1996) retoman esa misma temática centrada

en el inútil sacrificio de soldados propiciado desde el propio bando, tanto se trate de la consecuencia de las erróneas decisiones tomadas por los mandos, como de las condenas ejemplares resultantes de los juicios por desertión y rebeldía. *Capitán Conan* presenta un dilema moral sobre el cambio de código ético entre el frente y la vida civil, en el contexto del final de la guerra, con motivo de la movilización de tropas para realizar operaciones tácticas en distintos frentes tras el armisticio: “¡Sofía, Bucarest..., y ahora el delta del Danubio! –exclama un mando militar- La paz, la guerra y las operaciones. ¡Las operaciones son la paz en pié de guerra!”. La película, dividida en dos partes al igual que la anterior, plantea primero la intensa actividad bélica de un comando francés que actúa entre las trincheras en el frente búlgaro, para abordar en la segunda parte una crítica de la hipocresía con la que se juzga a los soldados que han quedado expuestos a la condena social tras una situación de excepcionalidad e inadaptación en el interludio bélico.

Con todo, el drama no será el único tratamiento genérico aplicado a la temática bélica. La Gran Guerra también fue objeto de la comedia y de la crítica humorística de sus postulados, discursos y referentes. En 1918 Charles Chaplin realiza *¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*), una acerada crítica de la escalada bélica y en particular de la crueldad de la guerra y de la vida en las trincheras, cargada de sentimentalismo y situaciones cómicas que sitúan la película entre la comedia y la tragedia. Posteriormente, *Las aventuras del bravo soldado Schwejk* (Karel Stekly, 1957) y la versión posterior *Der Brave Soldat Schwejk* (Axel Von Ambesser, 1960), realizadas ambas sobre el texto de Jaroslav Jasek, además de *Oh! Qué guerra tan bonita* (*Oh!, What a Lovely War!*, Richard Attenborough, 1969) realizan sendas revisiones de la contienda en clave cómica e irónica. Las dos primeras coinciden con la película de Chaplin en la crítica a los mandos militares y de los privilegios de clase que tratan de imponer en el ejército, en el contexto de desastrosas campañas que se saldan con miles de soldados muertos. Por su parte, la película de Attenborough consiste en una adaptación cinematográfica, en clave de sátira musical, de la obra teatral de Joan Littlewood y Gerry Raffles (1963), seguidores del teatro de Meyerhold, Brecht y del TNP de Jean Vilar, en la que ponen en escena un “musical documental” basado en improvisaciones sobre el análisis de los relatos del frente. La película establece un dramático contraste entre canciones sentimentales, patrióticas y propagandísticas, como *It's a long way to Tipperary* o *I'll a man of you*, con el número de bajas de cada batalla y con las imágenes del horror de cada una de ellas, confrontando la imagen oficial de la guerra mediante el relato de sus participantes y los intereses ocultos que alimentaron el conflicto.

También abordan el conflicto bélico otros filmes relativamente inspirados en hechos reales que si bien son conocidos por el gran público, no han quedado asociados al conflicto que les sirve de historia de fondo, como *El sargento York* (*Sergeant York*, Howard Hawks, 1941), *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951), *Doctor Zhivago* (David Lean,

1965), Hombres contra la guerra (*Uomini Contro*, Francesco Rosi, 1970), (Johnny cogió su fusil (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971), Memorias de África (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985) o Leyendas de pasión (*Legends of the Fall*, Edward Zwick, 1994).

3.3. La mirada reflexiva

A diferencia de las dos actitudes discursivas anteriores, la estrategia reflexiva pone el énfasis en el discurso fílmico con el fin de abordar una cierta mirada sobre el discurso histórico. Se trata aquí de observar cómo el cine realiza una lectura interpretativa del relato histórico, por lo general, con el objeto de confrontar sus lugares comunes y argumentos dominantes y al mismo tiempo, poner a prueba los recursos expresivos y narrativos del cine para reflexionar acerca de la relación entre la representación fílmica y la Historia. Esta actitud reflexiva acerca de la relación del discurso fílmico con el discurso histórico de la Gran Guerra ha sido abordado desde la proximidad con los acontecimientos bélicos, como en el caso de Yo acuso (*J'accuse*, Abel Gance, 1919), posteriormente adaptada por el propio Gance con el mismo título, en 1938, tan solo un año después del estreno de La gran ilusión (*La Grande Illusion*, Jean Renoir, 1937), en un momento de tensión, preludio de Segunda Guerra Mundial, y la más reciente *Ararat* (Atom Egoyan, 2002), donde el realizador plantea un juego de espejos entre ambos discursos mediante el recurso al cine en el interior del cine y sus potenciales derivas de sentido.

Yo acuso! (*J'accuse!*, Abel Gance, 1919) reúne la doble condición de haber sido producida en el periodo inmediatamente posterior a la Gran Guerra, en un momento en el que todavía no se ha consolidado un discurso dominante sobre la experiencia bélica, y la exhibición en su factura tanto de las condiciones productivas e industriales del momento, como la implicación estética y vanguardista de la mirada autoral.

El título de la película de Gance actualiza el artículo dirigido por Emile Zola al Presidente de la República, en 1898, con motivo del caso Dreyfus, en el que el escritor acusa a las autoridades políticas y militares por la condena consciente de un inocente, que el realizador evoca ahora para hacer explícita una condena de la guerra. Gance había iniciado su experiencia fílmica con la productora Film d'Arte, llegando a ser conocido por sus adaptaciones arriesgadas y experimentales de piezas clásicas. El propio Gance había sido incorporado al frente llegando a sufrir una intoxicación por gas mostaza. Con motivo de esta experiencia, vuelve al frente para rodar escenas reales con el fin de realizar un film que mostrara el absurdo de la guerra. *J'accuse* es el primer film de ficción que incorpora material documental rodado en el frente, lo que añadido a una expresiva técnica de montaje, creó un gran impacto en la audiencia y en la opinión pública tanto europea como norteamericana.

El cine de intervención de Abel Gance guarda memoria de los acontecimientos documentados y de las condiciones estéticas y de producción de la época. El argumento se basa en la historia de dos hombres, uno impulsivo y dado a la acción, el otro reflexivo y poeta, Jean Díaz, enamorado de la mujer del primero. Ambos coinciden en las trincheras y su periplo bélico trazará un itinerario por los horrores de la contienda. Pero la trama, planteada inicialmente como un melodramático triangulo amoroso en un idealizado ambiente rural, al gusto de la época, se desliza progresivamente hacia el escenario bélico, sin evitar el entramado político-militar del mismo. Gance utiliza el patetismo intensificado de la interpretación de las escenas amorosas y cotidianas para confrontarlo con la expresividad de las imágenes del frente, junto con motivos icónicos que simbolizan el sustrato atemporal del drama bélico: una imagen de *La Primavera*, de Botticelli, funde con una danza de esqueletos e imágenes del apocalipsis, una interpretación del cuadro *Ofelia*, de John Everett Millais, alterna con la iconografía de la guerra, desde la trinchera y la artillería, hasta las explosiones, máscaras de gas y diversa utilería militar. Si la guerra es un escenario cambiante de la destrucción, la película de Gance aplica el cambio a la destrucción de la continuidad de un relato que avanza a saltos, mediante fuertes contrastes, creando asociaciones entre lo simbólico y lo descriptivo, entre la metáfora visual y la continuidad narrativa, anticipándose al montaje de atracciones de Eisenstein y Pudovkin. *J'accuse* pone el discurso fílmico al servicio de la representación de la experiencia del absurdo, de la deriva y pérdida de sentido, apenas sustentado por la continuidad del drama pasional. Pero, pese al tratamiento expresivo de las imágenes del frente, el discurso fílmico no aspira a la representación intensificada de los acontecimientos o de la experiencia de los mismos, sino a la elaboración de un discurso sobre la guerra que tensiona a su vez las convenciones narrativas del discurso fílmico. Ante el absurdo y la pérdida de sentido de la guerra, Gance se posiciona debilitando la lógica narrativa del relato fílmico y su clausura de sentido.

En su versión posterior, el drama se desarrolla en el periodo de entreguerras, con el amante empeñado en fabricar un dispositivo que permitiera evitar nuevas guerras, el cual será pervertido por las autoridades para desencadenar una segunda guerra mundial. Movido por la desesperación, el científico convoca a los fantasmas de los muertos en la primera contienda para lanzar una silenciosa acusación sobre la conciencia de los políticos y de la amnésica población civil.

La gran ilusión (Jean Renoir, 1937), por su parte, presenta un argumento antibelicista a propósito de la guerra en la que el propio director tomó parte, resultando herido. Pero Renoir no dirige su mirada hacia la reconstrucción de aquella experiencia bélica, la cual será tratada genéricamente como una mera historia de fondo, presente en todo momento aunque relegada a un extenso fuera de campo fílmico, sino hacia la escalada de tensión que en aquel momento parecía anticipar una segunda contienda bélica. El propio Renoir confesaba, con motivo del

éxito de la película: "me equivoqué en cuanto al poder del cine. Pese a su éxito, no detuvo la II Guerra Mundial"⁹

La película narra el periplo de un grupo de prisioneros de guerra franceses que trata de escapar reiterada e infructuosamente de sus captores, hasta ser finalmente confinados en un castillo-fortaleza, cuya custodia corre a cargo del comandante von Rauffenstein (Erich von Stroheim). Reconociéndose mutuamente en su condición aristocrática, el comandante establece una estrecha relación con su prisionero, el capitán Böeldieu, que finalizará de forma trágica con motivo de la fuga de sus compañeros.

La realización de *La gran ilusión* se ubica en un periodo de inestabilidad que se inicia con la crisis económica y social del 29 y se prolongará durante casi un lustro, provocando profundos cambios en la estructura social y en su imaginario, en el que se confronta la crisis de los valores burgueses con la toma de conciencia y auge de las organizaciones obreras. El triunfo del Frente Popular en Francia, en 1936, generará tensiones con los regímenes totalitarios que se consolidaban en Alemania e Italia, mientras España se debate en una sangrienta guerra civil. *La gran ilusión* se inscribe en este escenario de tensión social, política y cultural, el cual forma parte de su particular puesta en escena. Los valores de la sociedad aristocrática en declive y de la burguesía tradicionalista representadas por los mandos militares, con sus patéticos códigos de honor y de clase, contrasta con la distancia insuperable desde la que son observados por la tropa de uno y otro bando, que ya no está compuesta únicamente por rudos soldados, sino que en ella participan también actores, maestros e intelectuales.

Pero *La gran ilusión*, además de poner en escena las huellas de los cambios sociales del momento, encierra también un mecanismo estético y narrativo particular en el que se aprecian los cambios culturales de la época y los contravalores surgidos del nuevo contexto social y cultural. En este contexto, Renoir ensaya en lo fílmico un realismo poético que más que aspirar a ser el fiel reflejo de una determinada realidad social, tratará de producir un discurso propio sobre la misma que sirva de alternativa a la disolución de las propuestas estéticas de las vanguardias artísticas. Para ello, recurre a “la desestabilización del centro del relato, ofreciendo a cada personaje la posibilidad de ocupar esa centralidad” (Quintana, 1998:71). La desestabilización afecta tanto a la forma teatral y a la dramaturgia que sustentaba el relato tradicional, sometiendo el personaje a la lógica causal de la acción y a la teleología de una resolución final del drama, como a la convención fílmica por la cual la puesta en escena y la cámara se supeditaban a ese “principio organizador del relato, situándose al servicio de los elementos del profílmico, entre ellos el rostro y el cuerpo del actor o la actriz (Quintana,

⁹ RENOIR, Jean. *Mi vida y mi cine*. Akal: Madrid, 1993, p.209

1998:17). Renoir recurre a la toma larga que respeta el tiempo de la interpretación y a la panorámica, un movimiento de cámara por el que se pone en relación el encuadre con el fuera de campo concomitante y con la profundidad de campo, dejando que el actor evolucione por una escena que se vuelve progresivamente más compleja y abierta. El trabajo de Renoir se inscribe en un movimiento reflexivo en el que el cine dialoga con otras formas artísticas para dar cuenta de una tensa realidad de la que no pretende ser tanto su fiel representación, sino el motivo de una indagación que a partir de la propia forma fílmica ponga en escena los juegos de espejos, las máscaras y convenciones que actuaban en la representación de la guerra.

Por este motivo, el film elude la recreación de los horrores de la guerra para centrarse en la puesta en escena de sus efectos sobre un conjunto de personajes que representan más el momento de crisis y disolución de una sociedad y de sus valores que los avatares de la contienda bélica. La Gran Guerra se presenta como una historia de fondo que ha dejado huellas en el mundo contemporáneo del autor, un ejercicio de memoria realizado desde el presente en el que los personajes y el propio cine han quedado reclusos y sometidos a una lenta disolución. La gran ilusión de estos personajes atrapados, vigilantes y prisioneros, reclusos entre los viejos muros y valores del pasado, consiste en escaparse a través de un túnel que excavan incesantemente como una metáfora del nuevo mundo emergente que, si bien todavía pugna por manifestarse a través de una heterogeneidad de tipos, ocupaciones, nacionalidades y lenguas diferentes, no cesa de horadar los muros con los que los viejos valores resisten a la modernidad.

Los prisioneros tratan de escapar físicamente de la fortaleza, pero también a través de la imaginación de un cambio del que les llegan pequeños indicios y noticias fragmentarias. La sucesiva conquista y reconquista de Douaumont a la vez que actualiza la inmovilidad del frente bélico, pone en escena la inmovilidad de un tiempo detenido, en el que los protagonistas se trasladan de un campo de prisioneros a otro sin alcanzar a fugarse de la realidad que les aprisiona. La inserción de una representación teatral en la agitada monotonía de esta temporalidad detenida sirve de motivo para la llegada de noticias que refieren las transformaciones que se producen en el exterior. La referencia a los cambios en el vestuario de las mujeres parisinas pone en funcionamiento la imaginación de estos personajes inmovilizados en el castillo-fortaleza hasta que uno de ellos aparece travestido con la ropa de mujer que han solicitado para preparar la obra de teatro: “¡Eh!.., ¡estoy preparado..! –exclama, mientras el grupo permanece atento a las noticias-., ¡déjanos soñar un poco, solo nos queda la imaginación! –responden su compañeros de cautiverio, hasta que girándose reparan en su estrafalario aspecto-. Es raro, ¿no os parece raro..? –pregunta el primero”. El encuentro de la realidad con la imaginación produce extrañamientos y derivas en el relato de las ilusiones en

fuga de este grupo de sujetos reunidos por el azar de la guerra, cuyos comportamientos y sueños, en ocasiones excéntricos, son observados con la precisión del entomólogo.

La secuencia da pie a Jean Renoir para insertar en la trama la representación de una pequeña pieza de teatro, una revista en la que los prisioneros travestidos de mujeres ofrecen una farsa vodevilesca a través de la cual el gusto popular y descreído de los soldados prisioneros se contraponen al estilo melodramático y grandilocuente de los mandos de uno y otro bando. Espectáculo dentro del espectáculo, la obra de teatro conduce el relato hacia una toma de conciencia de la forma fílmica. El mismo campo de prisioneros funciona como una estructura de cajas chinas en la que los protagonistas escenifican las formas y convenciones de sus respectivas vidas cotidianas, reclusos en un espacio cuyos códigos imponen las reglas de juego, produciendo frecuentes fricciones que desencadenan un drama que no termina de desasirse de la convención de la representación. En el último diálogo que mantienen el comandante von Rauffenstein y el capitán Böeldieu, tras ser éste gravemente herido por el primero con motivo del intento de fuga, se aprecia la presión que ejercen los códigos de honor entre pares: “quiero pedirle perdón –refiere von Rauffenstein a Böeldieu -., yo hubiera hecho lo mismo, francés o alemán, el deber es el deber –responde éste-., le ruego que no me excuse, he sido muy torpe –replica von Rauffenstein-., para mí todo acabará, pero para usted no ha acabado –replica Böeldieu -, seguiré llevando una existencia inútil –concluye von Rauffenstein- para un hombre es horrible morir en la guerra, pero para usted o para mí es una buena solución –replica Böeldieu, antes de expirar”. Las patéticas réplicas y contrarréplicas entre von Rauffenstein, recluso en un corsé por las heridas de guerra, y el prisionero capitán Böeldieu que ha rehusado huir para facilitar la fuga de sus subordinados, lleva al límite las convenciones de un drama que se abisma en los laberintos retóricos de una sociedad en disolución, puesta en escena así mismo como una puesta en abismo en la que cada movimiento del drama tiene su réplica y correlato en nuevos movimientos disolventes del artificio sobre el que descansa el relato fílmico. Algunos de los síntomas de esta disolución se encuentran en el tratamiento de los personajes que antes de ponerse al servicio de la intriga ponen en escena su propio universo y su visión del mundo, sin que esta mirada encuentre necesariamente su desarrollo en la de otros personajes. Este tratamiento produce la impresión de un relato en bucle, en el que la arquitectura narrativa elude la unificación de los materiales del drama para generar colapsos locales en su desarrollo, elipsis, acumulaciones y solapamientos que confieren al relato más la forma de una acumulación de cuadros que el desarrollo de un hilo narrativo al que se supeditan las diferentes instancias del film.

Si la poesía es la proyección del paradigma sobre el sintagma, las torsiones que Renoir opera en la forma fílmica ponen en crisis tanto las convenciones de la representación teatral como las del realismo mimético, para incorporar un discurso sobre la realidad a través del

tratamiento poético de la misma. “Todo se parece...”, afirma Maréchal, uno de los prisioneros, a lo que replica su compañero de fuga: “Sí, todo se parece pero las fronteras las hacen los hombres, a la naturaleza le da igual”. La frontera a la que hacen referencia los soldados recién huidos trata tanto de las fronteras que han conducido a la guerra, como a las que encierran el relato fílmico en su potencial relación con el mundo y la naturaleza indiferentes. Las fronteras, el frente, las trincheras y las alambradas son las líneas que trazan el mapa imaginario de la Gran Guerra. Sin embargo, la película de Renoir ensaya su transgresión mediante la puesta en escena de ese imaginario fragmentado, en cuyas ruinas se refugia una aristocracia ensimismada, ajena a la realidad, parapetada tras los muros con los que tratan de defenderse precariamente de las transformaciones en curso. En contraposición, *La gran ilusión* presenta un repertorio de personajes que transitan ese espacio, excavando túneles, tendiendo puentes multilingüísticos y dispersando el drama y el espectáculo mediante un mecanismo reflexivo que apela insistentemente al armazón discursivo del film, introduciendo en el mismo nuevos espectáculos, que enrarecen el verosímil narrativo produciendo distancia y extrañamiento. Como señala acertadamente Gloria Camarero, la película "permite interpretaciones contrapuestas, precisamente porque responde al propio deseo de su director de mantener oculto lo esencial" (2007:39). De esta forma, Renoir pone el dedo en la llaga que esta película abre en el cuerpo del dispositivo fílmico, recorriendo las convenciones de su tejido formal y narrativo, para alcanzar la entraña ideológica y conceptual del mismo.

Insistiendo en esta impugnación del discurso fílmico como discurso histórico, *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) plantea un ejercicio de escritura de la memoria del exterminio armenio realizado por el ejército turco, en 1915, en las provincias de Turquía Oriental. En el desarrollo del proyecto se hallan involucradas inquietudes relativas a la biografía del propio Egoyan, descendiente de una familia armenia, algunos de cuyos miembros habían perecido en aquellas trágicas circunstancias que el autor trata ahora de rescatar del olvido. Egoyan pasa su infancia fuera de la comunidad armenia, tras el traslado junto con sus progenitores a Canadá, por lo que el realizador ha accedido al conocimiento de estos referentes a través de los relatos familiares que posteriormente investigará con motivo de una tesis de graduación en Relaciones Internacionales, en la Universidad de Toronto, en la que se interesa por la respuesta occidental a las reivindicaciones de autodeterminación de la comunidad armenia (Egoyan, 2004). A diferencia de las películas anteriores, el problema con el que se enfrenta el proyecto de Egoyan consiste en la elaboración de un relato sobre unos acontecimientos oficialmente negados y de los que el discurso histórico, sobre el que se construye el discurso fílmico, carece de registro y de consenso.

Ararat se inscribe en el complejo proceso de construcción y negociación de la memoria de la diáspora armenia y en la indagación de la problemática elaboración de su relato, de cuyas

dificultades no escapa la propia película, objeto de censura y de prohibición en varios países. Y será precisamente la complejidad de ese trabajo de negociación y de escritura de la memoria la que sustente la alambicada forma de este film, realizado mediante una estratificada acumulación de relatos entreverados por personajes, aspiraciones, imágenes y circunstancias concernientes a diferentes momentos y anclajes históricos.

La película presenta una estructura en bucle, una suerte de suspensión temporal en la que queda encerrado el argumento del film, si bien este encerramiento no supone su clausura. *Ararat* comienza con una imagen, el retrato de una mujer adulta acompañada por un niño, ataviados con indumentaria rural de comienzos de siglo. Ella mira a la cámara que tomó la fotografía con expresión enigmática. Las imágenes de esta secuencia inicial muestran la exploración de los detalles del retrato mediante una larga panorámica que se prolonga en un boceto cuadrículado de esa misma imagen, al estilo de los realizados para las reproducciones pictóricas. La mirada del pintor que realiza esa recreación, Arshile Gorky (Simon Abkarian), un reconocido artista armenio, se cruza por obra del montaje fílmico con la mirada del director de una película que Edward Saroyan (Charles Aznavour), un realizador armenio, está rodando sobre la matanza. Ambos personajes representan la historia vivida y la historia relatada, respectivamente. El pintor es el niño que aparece en el retrato, acompañado de su madre, asesinada en un episodio del exterminio armenio, en tanto que el director trata de dar testimonio del relato transmitido por su madre acerca de aquellos dramáticos acontecimientos. Pero mientras Gorky no acierta a dar forma a la pintura-relato del recuerdo de su experiencia materna, Saroyan no evita las licencias poéticas para dar cuerpo a una narración solvente, aunque idealizada, del relato proferido por su madre. A este argumento se incorporan nuevos relatos, como el de Ani (Arsinée Khanjian), una crítica de arte que trata de dar cuenta del proceso creativo y espiritual de Gorky, mediante la interpretación de su pintura, en discrepancia con la búsqueda de sentido emprendida por su hijo Raffi (David Alpay). Tras participar como ayudante en la película de Saroyan, Raffi viaja a los escenarios de la masacre, en Turquía, para rodar tomas de los lugares en los que no encuentra "nada para ver" (Wajcman, 2001:91), nada que recuerde aquellos acontecimientos, salvo una imagen, la de la virgen y el hijo que frecuentemente veía Gorky en las visitas junto a su madre a una iglesia cercana, en las inmediaciones del lago Van. Esa imagen, con la que concluye el film, cierra el bucle del relato pero abre su lectura a nuevas e inconclusas derivas de sentido.

La película se estructura como una puesta en abismo, una figura de los laberintos del sentido que si bien se inicia con un recurso reflexivo, gracias a la distancia introducida por el cine dentro del cine, incurre en nuevos abismos mediante los juegos de espejos que se establecen entre unas imágenes y otras, correlato de los encadenamientos y solapamientos entre relato, imaginación y memoria que confieren al film un espesor y complejidad crecientes.

El relato de la memoria de la masacre armenia presenta una estructura estratificada, atravesada por la incertidumbre y la sospecha. A esta intersección de relatos contribuyen el cuadro del niño-pintor superviviente que no alcanza a dar testimonio satisfactorio de la madre desaparecida, las licencias poéticas del guionista y realizador de la película en curso, el laberinto emocional y vital en el que se halla sumida la crítica de arte, interfiriendo en la exégesis de la pintura, el hermetismo de las respectivas historias paternas a cuyo sentido tratan de acceder los jóvenes Raffi y su pareja-hermanastra Celia, así como el desbordamiento de los límites legales y administrativos con los que el mundo de los vencedores ha tratado de defenderse y de ignorar la historia de los sin historia, encarnados en David (Christopher Plummer), un funcionario a punto de jubilarse que retiene a Raffi en la aduana por la sombra de sospecha que se cierne sobre la veracidad de la historia que éste refiere y sus motivaciones reales. De esta manera, *Ararat* adquiere la forma de un relato hojaldrado en el que a medida que el discurso se abisma en la profundidad de las historias relatadas, el sentido se revela progresivamente inconsistente, contaminado por el presente y por los distintos intereses en juego en el ejercicio de memoria.

En el film, todos los personajes son testigos de acontecimientos negados. Desde el pintor en su estudio, hasta el realizador que trata de transmitir el relato de la madre, pasando por los jóvenes que buscan el sentido del sacrificio de sus progenitores, todos sienten la necesidad de dar testimonio de unos acontecimientos cuyo acceso les es negado. El pintor solo puede acceder a la imagen registrada en el retrato fotográfico de la madre. El realizador reconstruye mediante la ficción un relato que falsea la realidad a favor de la eficacia narrativa. Y los jóvenes deambulan por el film siguiendo la pista de discursos fragmentarios, precarios y contradictorios, cuyo sentido no alcanzan a discernir.

En *Ararat*, reconocemos una estrategia reflexiva similar a la seguida por Jean Renoir en *La gran ilusión* motivada por la inclusión de una irónica teatralización del mundo cotidiano, travestido e idealizado por parte de los prisioneros, pero que a diferencia de aquél, en este film se pone al servicio de la elaboración de un discurso fílmico carente de un discurso histórico autorizado, por lo que el argumento de la película vuelve una y otra vez sobre las paradojas e inconsistencias del trabajo la memoria, incapaz de proporcionar una exposición coherente de la historia relatada.

En *Ararat*, como en *La gran ilusión* y en *Yo acusó!*, las derivas de la historia se transmutan en derivas del relato y del sentido. El pintor, en su desesperación por proporcionar una forma acabada al retrato de la madre impregna de pintura sus propias manos y toca con ellas las del lienzo, velando la imagen materna y buscando con esa acción un contacto en lo simbólico, irrealizable mediante la pintura-relato de la memoria. La propia película produce ese efecto de veladura al impregnar el relato histórico con la escritura fílmica, con la que trata de dar

continuidad a aquel otro texto que a modo de tesis indagaba en el abismo de la historia sin discurso y sin relato de los vencidos y desaparecidos. Y de la misma forma que Abel Gance no duda en convocar a los muertos y desaparecidos en la Gran Guerra para que el vacío de sentido pese sobre los vivos, así mismo *Ararat* hace el silencio para convocar a los fantasmas de una historia sin relato.

Conclusiones

El cine histórico presenta un encabalgamiento de discursos, fílmico e histórico, susceptible de diversas modalidades y estrategias. Sin embargo, el discurso fílmico puede hacerse cargo del discurso histórico que le sirve de base mediante la negación de ambos, apelando a la intimidad de la cámara con los acontecimientos bélicos y presentando éstos como expresándose por sí mismos, sin mediación alguna, accesibles gracias a la transparencia simulada en lo fílmico, como si de una ventana abierta al mundo histórico se tratase.

Frente a esta doble negación, el cine puede recurrir también a poner el énfasis en la narración basada en hechos reales, la cual reclama la confianza en la conformidad del relato fílmico con el discurso de quien ha experimentado y refiere la historia. Esa confianza puede ser reclamada por el relato en primera persona, por la adaptación de un relato novelado de la experiencia pasada o por el remontaje de imágenes documentales y actualidades filmadas con el fin de proporcionar verosimilitud y fiabilidad a la narración proferida por otro tipo de experiencia: la de quien sabe, por especialización, investigación o confidencia acerca de los hechos relatados.

Finalmente, ciertas películas adoptan una actitud reflexiva, señalando con el mismo gesto la distancia que media entre ambos discursos, fílmico e histórico, y haciendo de esa distancia el espacio privilegiado para el trabajo de memoria. El espectador interpelado por este tipo de films carece de la confianza y de la seguridad de que el relato desembocará en un conocimiento apropiado y en un sentido recto de los acontecimientos, por lo que su colaboración y participación será requerida para que ensaye, conjuntamente con el film, un conocimiento tentativo, provisional e inconcluso, pero desasido del peso de la Historia y del proyecto de sentido que lleva incorporado.

BIBLIOGRAFÍA

- Camarero, Gloria. "Una versión caballerescas: La guerra de guante blanco o La gran ilusión", en Santiago DE PABLO (Ed.) *La Historia a través del cine*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007.
- Egoyan, Atom. "In other words: Poetic License and the Incarnation of History", *University of Toronto Quarterly*, nº73, 2004.
- Goddard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. München: ECM New Series.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1973.
- Hobsbawn, Eric. *Age of Extremes: the short twentieth century, 1914-1991*. London: Abacus, 1995.
Trad. al castellano *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 1998.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
- L'Herbier, Marcel. *La tête qui tourne*. París: Belfond, 1979.
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Monterde, José E., MASOLIVER, María S., AGUIMBAU, Anna S. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.
- Ortega y Gasset, José. *Vieja y nueva política y otros escritos programáticos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Quintana, Ángel. *Jean Renoir*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Roberts, Hilary, HOLBORN, Mark. (Eds.) *The Great War. A Photographic Narrative*. London: Jonathan Cape, 2013.
- Roch, Edmon. *Películas clave del cine bélico*, Barcelona: Robinbook S.L, 2008.
- Rodríguez, Hilario, J. *El cine bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Romero, Emilio. *La Primera Guerra Mundial en el cine*. Madrid: T&B Editores, 2013.

Rosentone, Robert A. *El pasado en imágenes*, Barcelona: Ariel, 1997.

Sánchez Noriega, José L. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

Talens, Jenaro., Zunzunegui, Santos (Coords.) *Historia general del cine. Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra, 1998.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

Zweig, Stefan (1942) *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag. Trad. al castellano *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*.



SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3
www.uc3m.es/semiosfera
EISSN: 2341-0728