



Instituto
Universitario
de Historia
Simancas

Universidad de Valladolid

MÁSTER

*Europa y el Mundo
Atlántico:*

Poder Cultura y Sociedad

**La Gran Guerra y el cine: visiones del
conflicto en el periodo de entreguerras**

Presentada por:

Marcos García Carrascal

Dirigido por:

José-Vidal Pelaz López

RESUMEN: En este trabajo analizaremos la Gran Guerra desde la perspectiva del cine que se produjo sobre ésta durante el período de entreguerras (1918-1939). Conforme avanza el período y se produzcan una serie de acontecimientos que incidirán sobre los espíritus de los europeos, la propia perspectiva de la guerra irá modificándose. Nuestra labor es estudiar cómo la visión de la guerra variará según el momento histórico del que se trate y de qué manera podemos advertir esa evolución en el cine.

PALABRAS CLAVE: Historia Contemporánea, Siglo XX, Gran Guerra, Entreguerras, Cine

ABSTRACT: Great War and the way it impacted filmmaking are analyzed in detail through the following pages. The many events that took place during the Interwar period significantly impacted the spirit of the Europeans. Filmmaking is a powerful resource, that will allow us to detect how people changed their vision about the Great War during the Interwar period.

KEYWORDS: Contemporary History, XX century, Great War, Interwar period, Cinema

Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
PARTE 1: PELÍCULAS PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA	
CAPÍTULO 1	12
1.1 Introducción: El nacimiento de la propaganda de masas. El cine como vector de ideas (1914-1918).....	12
1.2 Guerra, paz y cine	17
1.2. 1 Contexto histórico. La crisis de la posguerra (1918-1925).....	17
1.2.2 Contexto cinematográfico: Hollywood arrebatada a Francia su hegemonía. El expresionismo alemán. El <i>star-system</i> (1918-1925).....	19
1.2.3 El cine sobre la Gran Guerra. El gran silencio (1918-1925).....	22
1.3 La paz fue posible.....	24
1.3.1 Contexto histórico. La estabilización (1925-1929).....	24
1.3.2 Contexto cinematográfico: el cine aprende a hablar (1925-1929).....	25
1.3.3 El cine sobre la Gran Guerra. Los enemigos se dan la mano (1925-1929)	26
1.4 Se aproxima la tormenta.....	27
1.4.1 Contexto histórico. Una nueva guerra en el horizonte (1929-1939).....	27
1.4.2 Contexto cinematográfico: El Código Hays. El cine alemán intervenido. Los cineastas alemanes aterrizan en Hollywood. (1929-1939).....	29
1.4.3 La Gran Guerra en el cine. El realismo bélico (1929-1939).....	31
1.5 La Gran Guerra: el conflicto olvidado (1945-actualidad)	33
CAPÍTULO 2	36
2.1 <i>YO ACUSO</i> (Abel Gance, 1919).....	36
2.2 <i>EL GRAN DESFILE</i> (King Vidor, 1925)	38
2.3 <i>CUATRO HIJOS</i> (John Ford, 1928).....	40
2.4 <i>VERDÚN, VISIONES DE HISTORIA</i> (Léon Poirier, 1928)	42
2.5 <i>CUATRO DE INFANTERÍA</i> (Georg Wilhelm Pabst, 1930)	44
2.6 <i>SIN NOVEDAD EN EL FRENTE</i> (Lewis Milestone, 1930).....	46
2.7 <i>TIERRA DE NADIE</i> (Victor Trivas, 1931).....	48
2.8 <i>REMORDIMIENTO</i> (Ernst Lubitsch 1932).....	50
2.9 <i>LAS CRUCES DE MADERA</i> (Raymond Bernard, 1932)	52
2.10 <i>TROPAS DE ASALTO 1917</i> (Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein, 1934).....	54
2.11 <i>LA GRAN ILUSIÓN</i> (Jean Renoir, 1937)	56
2.12 <i>YO ACUSO</i> (Abel Gance, 1938).....	58
2.13 <i>EL SARGENTO YORK</i> (Howard Hawks, 1941).....	60

SEGUNDA PARTE: LA GRAN GUERRA EN EL CINE. SUS PROGATONISTAS

CAPÍTULO 3: NOSOTROS	62
3.1 El campo de batalla	62
3.2 Hermanos de armas	71
3.3 Leones dirigidos por asnos	75
CAPÍTULO 4: ELLOS	81
4.1 La escuela y la nación	81
4.2 Odiar en las trincheras	85
4.3 El enemigo también es un ser humano	89
CAPÍTULO 5: VOSOTROS	92
5.1 Como un solo hombre	92
5.2 El siglo de la mujer	96
5.3 La vuelta a casa	104
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	112

INTRODUCCIÓN

El trabajo que me dispongo a abordar, pretendo analizar el tratamiento que ha dispensado el cine a la Gran Guerra en el período que comprende desde la firma del armisticio, el 11 de noviembre de 1918, hasta la declaración de guerra de Alemania a Estados Unidos el 11 de diciembre de 1941.

La Gran Guerra es un conflicto al que se le han dedicado infinidad de estudios que sigue atrayendo a multitud de investigadores. Sin embargo, ha caído en el olvido para los profanos, en contraposición con la atención que merece la Segunda Guerra Mundial. Para esto hay una multiplicidad de causas que es difícil rastrear, pero una de ellas es la teoría de la Guerra de los Treinta Años. Según esta, la Gran Guerra fue la primera parte de un conflicto que se extendió hasta 1945, con la derrota de Hitler. Por ello, la Guerra del 14 perdería su entidad independiente. Habría unas causas que son las que explicarían ambas guerras. 1939 no sería más que la batalla decisiva de tal conflicto, cuando todas sus cuestiones se dirimirían por vez definitiva.¹

La Guerra del 14 quedaría, de esta manera, degradada a capítulo inicial de una contienda más amplia. Con ello, el público, más atraído por la catártica conclusión que por los remotos inicios, habría preferido volver las espaldas a esta Primera Guerra.²

Estas teorías surgieron en el seno del debate académico, que no es nuestro deber refutar. En todo caso, queremos reivindicar la memoria de la Gran Guerra como un capítulo de la historia con suficiente significación para estudiarla sin necesidad de remitirnos constantemente a su secuela.

Es obvio que no se puede entender la Segunda Guerra Mundial sin las disputas irresueltas que dejó la desastrosa paz de Versalles y algunas otras que causó. Tampoco podemos explicar la poca combatividad de Francia durante la campaña de 1940, que contrasta con el ardor guerrero que habían demostrado sus padres en 1914, sin entender

¹ José Luis COMELLAS: *La Guerra Civil europea (1914-1945)*, Madrid, Rialp, 2010. pp. 14-23. Este trabajo empleará las normas bibliográficas dictadas por la Revista Ayer.

² Otra variación de la teoría de la Guerra de los Treinta Años es la de la Guerra Civil Europea, que también atiende a la continuidad entre ambos conflictos. Según ésta, entre 1914 y 1945 pugnaron dos ideologías de masas, comunismo y fascismo, capaces de arrastrar grandes multitudes tras de sí y otra, la democracia, cuyo cuestionamiento había permitido a estas ideologías de masas experimentar un auge espectacular. A diferencia de las guerras del pasado, en las cuales los estados se disputaban bienes materiales, en esta eran las ideologías las que luchaban. Esto favorecía el fanatismo, lo que, junto a la revolución tecnológica explica la singular mortalidad de las dos guerras mundiales. Alan KRAMER, “Asesinatos en masa y genocidio entre 1914 y 1945: un intento de análisis comparativo”, *Ayer*, 76 (2009), pp. 177-205

que el coste de aquella victoria había sido tan elevado que veinte años después los franceses prefirieron claudicar antes que volver a sufrirlo.

Pero en aquel *interbellum* que media entre 1918 y 1939, los habitantes de Europa no sospechaban que una nueva guerra, aún más mortífera que la pretérita, fuera a azotarles. Toda una generación de hombres y mujeres repensaron la Gran Guerra de una forma completamente distinta, separada del otro conflicto que estaba por venir y que no podían prever. Lo que estas personas reflexionan acerca de este hecho es lo que queremos extraer a través del cine que hicieron sobre el mismo.

El cine, por ser las masas sus destinatarias, resulta apropiado como fuente primaria a la hora de desentrañar el discurso mayoritario. Además, al lograr una difusión tan amplia, es capaz de imponer su propia visión sobre un hecho histórico, llegando a condicionar estas representaciones la interpretación que se haga de este suceso, incluso entre personas ilustradas.

Confrontando las representaciones con otros documentos, ahondando aún más en el tema, se puede comprobar que algunas de las ideas más extendidas sobre la guerra provienen del cine. Esto nos habla de la capacidad del cine para divulgar el conocimiento histórico. Los historiadores se han mostrado, tradicionalmente escépticos a la hora de considerar válido al cine como fuente. El debate entre partidarios y detractores de esta inclusión del cine aún resuena, aunque en las últimas décadas la tendencia es más aperturista. En cualquier caso, nuestra opinión es que el cine ofrece unas posibilidades ilimitadas al historiador, y, por ende, es insoslayable. Dar una muestra de la utilidad del cine para el investigador, siguiendo el camino que han desbrozado los especialistas que empezaron a adentrarse por estos senderos, es una de nuestros objetivos.

Para este estudio he procurado documentarme lo mejor posible sobre la Gran Guerra, leyendo obras de historiadores reputados como Marc Ferro. Esto lo he complementado con otras de carácter más divulgativo. A continuación, me he acercado al trabajo de historiadores que han encontrado en el cine un campo apropiado para el estudio de la ideología, la sociedad o el discurso sobre la historia, aspectos dinámicos cuya continua transformación se refleja en el cine. El propio Marc Ferro ha dedicado parte de su trayectoria al cine, y ha teorizado sobre la metodología a usar a la hora de enfrentarnos a la película como fuente para la historia. Otros autores que he utilizado como referencia

para el estudio del cine como instrumento al servicio de la investigación historiográfica son Robert Rosenstone y Pierre Sorlin.³

Después de esto, he buscado obras que apliquen el método histórico de análisis fílmico al cine bélico. El cine bélico abarca otros subgéneros entre los cuales se encuentra aquél ambientado en la Gran Guerra. La Gran Guerra inauguró el cine bélico y lo dio forma, creó los caracteres que lo definen y las convenciones que serán seguidas por otros cineastas que se embarquen en dicho género. Por lo tanto, antes de sumergirme en los trabajos que indagan en el cine de la Gran Guerra, he tenido que delimitar cuál es el cine bélico, cuáles son sus peculiaridades y qué lenguaje utiliza, pues así puedo estudiar mejor las obras con las que he trabajado.

El siguiente paso ha sido buscar obras que analizasen de forma sistemática el cine bélico ubicado en la Gran Guerra. Sobre esto, el material disponible en español es exiguo. La única obra que aborda de forma exclusiva el cine cuyo argumento transcurre durante la Gran Guerra es “La Primera Guerra Mundial en el cine: El refugio de los canallas”, obra del periodista Emilio G. Romero. Los historiadores españoles raramente se han asomado a este tema. A ello contribuyen muchos factores, entre ellos el que España se mantuviera neutral en la primera conflagración mundial y, por tanto, su influencia sobre el devenir histórico de nuestro país haya sido más tangencial.⁴

Sí que encuentro referencias marginales, tanto al cine de la Gran Guerra como al propio conflicto, en estudios realizados en nuestro país. Los periodistas y críticos del cine, a través de publicaciones periódicas, también han realizado pequeñas aproximaciones al tema, a las que he podido acceder. Estos profesionales ponen el foco en los aspectos estéticos de las producciones, en el anecdotario de los proyectos o en el lugar que se sitúa determinada obra dentro de una filmografía más amplia, de un director o de un actor. Estos criterios se alejan de este ensayo, pero he intentado discriminar aquellos aspectos que pudiera rescatar, incorporándolos al trabajo.

³ En el apartado dedicado a la bibliografía detallaré las obras de las que me he servido.

⁴ En España las investigaciones que se han hecho sobre la Gran Guerra han ido en la línea de analizar las afinidades de ciertas individualidades o grupos por cada bando contendiente, —la famosa polémica de adiadófilos contra germanófilos—. También se han estudiado los entresijos de la política de neutralidad observada por el gobierno, que siempre intentó evitar herir las susceptibilidades de cada bando. Otros estudios han abordado el impacto económico de la guerra para España, que se convirtió en suministrador necesario de unos beligerantes que debido a la guerra sufrían un déficit productivo. Un buen acercamiento a este tema es Fernando DÍAZ PIAJA: *Francófilos y germanófilos*, Madrid, Alianza, 1981

Las películas no solo se ven modificadas por el contexto histórico que actúa sobre ellas, sino por la intrahistoria del cine. Sobre las producciones influye el modelo de negocio que impera en el cine, los avatares del proyecto, las personalidades encargadas de su realización... Hay un encadenamiento de causas y actores que pueden dejar su huella sobre las películas. Es necesario saber discernir cuándo un argumento está determinado por una decisión artística, por condicionantes ideológicos o por una imposición de una instancia superior. Con vistas a hacer más inteligibles estos aspectos, he consultado varios manuales de historia del cine. El que más he usado es el de Román Gubern, un clásico que aún sirve de guía para muchos especialistas.

Después de esto, he confeccionado una lista de películas sobre las que realizar este análisis, a partir de los conocimientos que he adquirido gracias a la lectura de obras que me han ilustrado sobre el método a seguir. Para elaborar la lista he seguido una serie de criterios:

- Las cintas elegidas debían haber sido realizadas durante el período de Entreguerras. He elegido este lapso de tiempo porque es una etapa histórica muy convulsa y accidentada, marcada tanto por el trauma que supone la guerra y la reflexión en torno a esta, como por acontecimientos históricos que van alterando el ánimo de los europeos, lo cual se traducirá en una visión diferente del conflicto y en el uso de este para hablar de estos problemas que les atenazan.
- Las películas que he seleccionado tienen que haber sido influyentes, bien para la conformación del discurso sobre la Gran Guerra, bien por su importancia en la Historia del cine, aunque esto último es secundario. Bien puede haber películas que en un primer momento pasaran desapercibidas, pero cuyo impacto fuese diferido y se hayan convertido, con el paso de los años, en un referente sobre la Gran Guerra. En caso de que no encontrar el suficiente material que cumpla con dichas exigencias, he incluido alguna película que, si bien no ha jugado un papel importante en la conformación del discurso, sí refleja de forma palpable ese mismo discurso.
- También he procurado que las obras estén firmadas por directores de prestigio. Podemos hallar en este trabajo el sello de John Ford, Ernst Lubitsch, King Vidor, Jean Renoir, Howard Hawks y Abel Gance, todos ellos grandes nombres en el parnaso del cine.

En cuanto al aspecto cronológico, hay una película, *El Sargento York*, (Howard Hawks, 1941), que rebasa el Período de Entreguerras. La inclusión se justifica por su gran trascendencia ulterior. A través de la Gran Guerra, alude a la contienda siguiente, consiguiendo inflamar de patriotismo a millones de estadounidenses y que estos se alistaran. *El Sargento York* es, probablemente la película sobre la Gran Guerra que más ha interactuado con la propia historia, variando su curso.

He omitido de mi selección las películas sobre la aviación y la guerra submarina, a pesar de su profusión. El motivo es que la guerra de trincheras capta con mayor autenticidad la esencia de la guerra. Los soldados de tierra malviven en precarias condiciones en un ambiente de convivencia con otros soldados que crea unos sólidos vínculos.

También he querido circunscribir el trabajo al frente occidental y a tres filmografías. El frente occidental es el que más atención ha recibido del cine. Es el frente en el que luchó el ejército de Estados Unidos, cuya producción cinematográfica no podemos obviar, puesto que su industria del cine se convierte, precisamente después de la Gran Guerra, en la más rentable, la que impondrá las carteleras y también el discurso. He elegido asimismo la filmografía alemana porque he querido confrontar el discurso de vencedores con los vencidos, y porque la trayectoria de Entreguerras del país, con pronunciados altibajos, hace muy propicio el análisis de un discurso cambiante.

La tercera nacionalidad que hemos incluido es Francia. Si queremos tratar la concepción de la guerra para los alemanes, esta visión quedaría incompleta sin hablar de Francia. La Gran Guerra en el Frente Occidental es el punto álgido de la rivalidad entre Francia y Alemania, tanto ideológica e histórica como económica. Las demás cuestiones orbitarán en torno a este antagonismo. Además, Francia es, al inicio de la guerra, la mayor industria cinematográfica del mundo. Aunque el propio conflicto desbancará a Francia de esta posición, su producción seguirá siendo clave. Desde el punto de vista histórico, la Gran Guerra sigue siendo la contienda que más muertos ha dejado en el país galo.

También se ha excluido la producción británica. Esto se debe a que en el cine británico hay muy pocos exponentes de cine situado en la Gran Guerra. Encontramos algunos documentales, siguiendo la estela de *La Batalla del Somme*, pero este trabajo ha querido limitarse al cine de ficción. Es cierto que sí añadimos *Verdún*, *Visiones de historia*, una especie de híbrido entre la ficción y el documental, aunque justificaré los

motivos de su inclusión en el Capítulo 2, donde analizaré pormenorizadamente todas las películas.

Dicho esto, las películas seleccionadas son las siguientes:

- **Cine alemán:** *Cuatro de infantería* (1930), *Tierra de nadie* (1932), *Tropas de asalto 1917* (1934)
- **Cine francés:** *Yo acuso* (1919), *Verdún, visiones de historia* (1928), *Las cruces de madera* (1932), *La gran ilusión* (1937), *Yo acuso* (1938)
- **Cine estadounidense:** *El gran desfile* (1925), *Cuatro hijos* (1928), *Sin novedad en el frente* (1930), *Remordimiento* (1932), *El sargento York* (1941)

He intentado mantener una simetría y que haya un número equivalente de películas de cada cinematografía. Se observará que el cine alemán está infrarrepresentado. Esto no es del todo cierto, puesto que *Sin novedad en el frente* es una adaptación muy fiel a la famosa obra literaria firmada por el veterano alemán Erich Maria Remarque. *Remordimiento*, por otra parte, está dirigida por el emigrado Ernst Lubitsch, quien evidentemente incorpora a la película su visión como alemán.

Sobre estas películas, hablaré prolijamente en la parte primera. Esta parte, titulada “Películas para después de una guerra”, se compone de dos capítulos. En el primero desarrollaré el contexto histórico y cinematográfico en el que se producen cada una de las cintas, encuadrándolas en tres períodos. En cada período, se suceden una serie de acontecimientos que, de manera más o menos explícita, se reflejan en los filmes. Además, los estados de ánimo de las naciones que cada acontecimiento determina, trascienden lo cotidiano e impregnan las manifestaciones artísticas.

- **1918-1925.** Es la llamada crisis de la posguerra, marcada por una situación económica delicada y por la fragilidad de la paz.
- **1925-1929.** El período de estabilización. Hay una serie de arreglos entre las naciones, con los que se logra tanto una normalización de las relaciones como un impulso a la economía.
- **1929-1939.** El Crac del 29 y la Gran Depresión provocan un derrumbe del nivel de vida. Esto anticipa al fascismo y el nazismo, que rentabilizan el descrédito que experimenta el liberalismo. Con el nazismo, las relaciones exteriores se vuelven a deteriorar.

En el segundo capítulo culminaré esta contextualización ofreciendo datos más minuciosos sobre las películas seleccionadas. La segunda parte del trabajo es el cuerpo de éste. Hemos buscado una serie ítems, elementos comunes cuya recurrencia depende de varios factores:

- La distancia emocional de la guerra. No es igual una película estrenada en 1919, cuando aún quedan los rescoldos de la guerra, de las iras desatadas o de las pérdidas ocasionadas para estados y familias a otra producida en 1925, en medio de la euforia provocada por el empuje económico y la aparente reconciliación.
- El país del realizador o de la propia producción. Estados Unidos, un país para el que la guerra se saldó con una victoria sin demasiadas pérdidas, no producirá el mismo tipo de cintas que Francia. De igual manera, el hecho de que la libertad de expresión esté garantizada, o que, por el contrario, resulte coartada por el estado también influye en qué elementos prevalgan. Por ejemplo, en la Alemania nazi no se permitirá el cuestionamiento de la guerra en las representaciones, mientras que en Francia o en Estados Unidos incluso se culpará a sus respectivos países de haber ocasionado el conflicto.
- Las relaciones diplomáticas que mantiene un estado con otro. Hasta 1925 las relaciones están marcadas por diversos desencuentros, lo que se proyecta en el cine, donde todavía desempeñan el papel de enemigos a los cuales se achacan todas las culpas. Desde entonces, y en virtud del esperanzador acercamiento que protagonizarán los gobiernos, la responsabilidad de la guerra recayó en otros actores; gobiernos del mundo en su conjunto, especuladores...
- La propia dinámica de crecimiento o detracción de la economía. La Gran Depresión hará que se reinterprete la guerra en clave pesimista. Las denuncias más descarnadas de la guerra son alumbradas en este momento. En éstas, la descripción de las condiciones infrahumanas de vida de la trinchera es más explícita.

A continuación, hemos subsumido estos ítems en diferentes categorías, que conforman los tres capítulos de los que se compone esta segunda parte.

- El capítulo primero: *nosotros*. El soldado es el personaje principal de todas las producciones sin excepción, que asumen la perspectiva de éste. Por ello, el *nosotros* alude al guerrero.

- El segundo capítulo, *ellos*. Es el enemigo. Son *ellos* porque no existe una comunicación directa entre el soldado y su homólogo enemigo, sino que ésta siempre está mediatizada por el poder en sus distintas manifestaciones —la escuela o la propaganda—.
- El tercer capítulo, *vosotros*. Son quienes permanecen en el hogar, la retaguardia. En este caso sí que hay comunicación, aunque es problemática. El hecho de que se produzca una separación hace que el *nosotros* se retraiga sobre sí mismo.

Después de estos cinco capítulos, plantearé unas conclusiones en las que valoraré si el planteamiento y la hipótesis eran acertados, si he cumplido los objetivos que me planteaba y qué resultados cabe deducir de tu investigación.

PRIMERA PARTE:

Películas para después de una guerra

En esta parte inicial, correspondiente a los dos primeros capítulos, hablaremos del cine que trata la Gran Guerra. Aunque nuestro análisis se ciña a las películas producidas en el período de Entreguerras, es imprescindible que nos remontemos a los inicios de la representación cinematográfica de la Gran Guerra, que datan del propio conflicto. El período de Entreguerras no es homogéneo, y se produjeron una serie de convulsiones que afectaron a la percepción que se tuvo del conflicto, lo que queda reflejado en sus representaciones. Por ello, debemos detenernos en los hitos más significativos, tendencias y movimientos que modelaron la memoria de la Gran Guerra durante veinte años.

En el segundo capítulo, presentaremos las películas de las que nos hemos servido para elaborar este acercamiento a la reconstrucción del conflicto por el cine en Entreguerras. Las películas irán precedidas de una ficha técnica. A continuación, hablaremos sucintamente de cada una de ellas, del director y de su recorrido profesional, de la génesis del proyecto, de la proyección posterior del film y, en definitiva, de los motivos que nos han llevado a elegir esas películas tras efectuar una selección previa.

CAPÍTULO 1

1.1 Introducción: El nacimiento de la propaganda de masas. El cine como vector de ideas (1914-1918)

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, el cinematógrafo era un invento reciente cuyo potencial aún no había sido aprovechado del todo. En 1914, la industria del cine estaba en pañales. La movilización de millones de soldados, que fueron requeridos para engrosar las filas de los diferentes ejércitos, necesitó de una maquinaria propagandística análoga.

Todo esto se hizo recurriendo al reclutamiento forzoso. En Gran Bretaña, donde no existía el Servicio Militar Obligatorio, acabó imponiéndose en 1916 ante la penuria de soldados. En Francia ya se había implantado el Servicio Militar Obligatorio antes de la guerra, pero puesto que su crecimiento demográfico se estaba ralentizando, debió ampliar el cuerpo militar ensanchando el rango de edades.

Se habla de la euforia que desató la declaración de guerra entre la ciudadanía europea. En realidad, esta euforia se circunscribió a los ambientes urbanos entre la pequeña y la mediana burguesía, ávida de nuevas experiencias y aventuras ante la perspectiva de una vida monótona. Pero para los campesinos, el grueso de la población europea en un momento en que las sociedades aún eran preeminentemente rurales, la guerra llevó la incertidumbre. La marcha de brazos con que labrar la tierra ponía en peligro la supervivencia, y el campo no era tan permeable a la educación cívica empapada de patriotismo.

Por ello, el tener que recurrir a enormes masas que debieran responder con entusiasmo a la llamada a las armas habría sido imposible sin la incipiente propaganda de masas. La Guerra Total abarca todos los aspectos; significa poner a disposición de la victoria todas las fuerzas materiales y espirituales del país. Por ello, los países contendientes controlaron, organizaron y vigilaron las redes de información que circularon en sus respectivos países. Todas las naciones pusieron en marcha determinadas iniciativas, como la creación de departamentos de información y propaganda vinculados, abierta o secretamente, a las administraciones gubernamentales.

La propaganda tiene como fin convencer a los connacionales de la justeza de su lucha y hacer cundir el desánimo y la desmoralización entre la población civil y el ejército enemigo. La guerra total industrial exige una elevación de la producción fabril tal que todos los que no combatan deban estar empleados en las fábricas de municiones y armamentos, o en la elaboración de uniformes para los soldados, o en su avituallamiento y el transporte de estas mercancías al frente. Por ello, una caída en la producción puede conducir a la catástrofe. El enemigo, recurriendo a periodistas o escritores convenientemente retribuidos que difunden noticias falsas o tendenciosas, alienta la desobediencia, bien en la trinchera o bien en la fábrica. Los partidos y sindicatos obreros se aseguran de no ser acusados de instigación de la subversión. Son los primeros en adherirse a la contienda, esperando con ello ser recompensados, cejando el estado la persecución o incluso otorgándoles cuotas de poder.

Será el cine el medio que se consagrará como el instrumento de propaganda por excelencia, compitiendo con la prensa, que durante el conflicto es muy influyente, por encima de la cartelería y los libros. La Gran Guerra supondrá el espaldarazo definitivo para el nuevo medio, cuyas imágenes en movimiento ilustrarán las noticias que elabora la prensa. El cine sobre la guerra en los primeros años del conflicto se limita a noticiarios. Equipos de cine se trasladan al frente para filmar a los soldados. Los ejércitos se dotarán de sus propias unidades de cine.

En gobierno francés, crea, a inicios de la guerra, dos instituciones. Estos organismos, dependientes del gobierno, son la *Sección de Fotografía del Ejército* (SPA) y la *Sección de Cinematografía del Ejército* (SCE), integradas ambas por operadores y camarógrafos movilizados al frente, que se ponían, desde ese momento, al servicio de la causa militar. Los operadores, algunos de ellos muy experimentados en el cine y cuya creatividad desbordaba el cometido para el que eran destinados, debieron constreñirse al lenguaje que imponía el gobierno, muy claro y sin alardes técnicos o artísticos para ser más accesible a las masas a las que iba dirigido.⁵

Merece la pena señalar que las escenas de la guerra de trincheras, demasiado estática en sí misma y que no ofrecía mucha espectacularidad a unos espectadores ávidos

⁵ Laurent VÉRAY, "Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica", *L'Atlante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 21 (2016) pp. 19-36, esp. p. 22

de emociones fuertes, fueron retocadas y muchas de las secuencias no son más que una reconstrucción orquestada por los directores.⁶

La población europea ya estaba acostumbrada a la utilización de escenas montadas para acompañar las noticias y amenizar la información. Esto tiene su precedente en las cuidadas ilustraciones que a menudo aparecían en los periódicos anejas al cuerpo de la noticia. Los lectores no ignoraban que buena parte de las imágenes no correspondían a la noticia, siendo estas una aproximación edulcorada del acontecimiento narrado en el diario, pero se conformaban con que la imagen fuera verosímil, cercana a lo que había sucedido y estéticamente de su gusto. Los noticiarios no hicieron más que continuar con este hábito. Había una demanda de información que no podía ser satisfecha únicamente con los equipos desplazados, muy exiguos en aquel momento fundacional de la cinematografía.

Cuando se declaró la guerra, la población exigía ser surtida de noticias sobre el frente con cierta periodicidad. Avanzado el conflicto, la inmensa mayoría de los civiles contaban en sus hogares con familiares que habían sido reclutados, por lo que estos fueron invadidos por la incertidumbre y la angustia de no saber dónde se encontraban sus allegados o si se hallaban en buenas condiciones. Por ello, la información se esmerará en tranquilizar a una población emocionalmente sensible. Por supuesto, se omitieron de las filmaciones de los efectos de la guerra, sobre todo imágenes de cadáveres y heridos, si bien sí podemos encontrar escenas de las devastaciones producidas por las bombas sobre monumentos y edificios emblemáticos. Esto servirá para inculcar a los connacionales el odio hacia el enemigo, al que se intenta describir, basándose en los destrozos que causa sobre piezas de indudable valor artístico, como un bárbaro enemigo de la civilización.⁷

A pesar de que la censura era implacable, las instrucciones dadas por el gobierno y los organismos que dependían de este no fueron tan estrictas como pudiera parecer. Si bien se intentó obviar la representación de episodios sanguinarios para no dar munición a quienes se oponían a la guerra, sí se concedió cierta flexibilidad a los operadores para que filmaran sin limitaciones, conscientes de que el material rodado podía luego montarse

⁶ Amparo GUERRA GÓMEZ, Isabel TAJAHUERCE ÁNGEL: “La Primera Guerra Mundial: belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano” en Julio MONTERO DÍAZ y María Antonia PAZ REBOLLO (coords.): *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 47-68, esp. p. 52

⁷ Laurent VÉRAY, “Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica”, p. 22

a voluntad de los censores. Los funcionarios del gobierno al mando de estos equipos de filmación, estuvieron inusitadamente concienciados de la herramienta de que disponían y el valor que tenían las imágenes que servirían de sostén para los historiadores del mañana en sus investigaciones.⁸

Estados Unidos creará, a imagen y semejanza del ejemplo francés, *el Committee of Public Information*, que llevará a la propaganda en su país a convertirse en una industria, dando el impulso definitivo al cine como medio de transmisión de ideas y de persuasión.⁹

Alemania en un principio subestimó la capacidad del cine para influir sobre la masa. Cuando los aliados ya llevaban la delantera, Alemania entendió que quedarse rezagado en el uso del nuevo medio podría tener repercusiones negativas en el curso de la guerra. El 4 de julio de 1917 se creó, a instancias de Ludendorff y con el concurso del estado, la *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), cuyo cometido sería dirigir la producción nacional, encaminada a incitar a los soldados a luchar.¹⁰

Un punto de inflexión lo constituyó *La Batalla del Somme* (Geoffrey Malins, 1916), película que se alejaba de la mera relación de batallas y sucesos acontecidos en los días previos. *La batalla del Somme*, producción británica estrenada en 1916, conmocionó a los millones de espectadores que acudieron a verla. Para rodar la película, se trasladaron al propio frente, dos operadores que contaban con rudimentarias cámaras de manivela. Los oficiales permitieron a estos técnicos un acceso privilegiado a la batalla cuando aún esta se estaba librando. La película, de 75 minutos, se estrenó en 100 salas británicas y consiguió la entonces insólita cifra de 19 millones de espectadores en sus primeras seis semanas, número que sin duda se acrecentaría en los meses siguientes.

La película es un hito en la historia de la propaganda. Hasta entonces la producción cinematográfica de la guerra se había limitado a los cortos informativos que proveía el ejército, pero un film largo que documentaba extensamente las peripecias de los soldados

⁸ “La SPCA debe asegurar una propaganda leal a la hora de autentificar documentos y constituir archivos cuya sinceridad sea irrecusable para el historiador escrupuloso de un trabajo imparcial”. La cita, fechada en septiembre de 1915, es de Pierre Marcel, a la sazón director de la Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército (SPCA). Este organismo resulta de la fusión de la SPA y la SCA. La cita ha sido recogida en Laurent VÉRAY, “Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica”, p. 20

⁹ Paula REQUEIJO REY, Carlos SANZ GONZÁLEZ, Carlos DEL VALLE ROJAS, “Propaganda norteamericana en la Primera Guerra Mundial: Simplificación y deformación a través del cartel”, *Historia y comunicación social*, 18, (2013), pp. 31-42, esp. p. 32

¹⁰ René JEANNE, Charles FORD: *Historia ilustrada del cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1947, p. 84

era algo inédito. Los diarios se llenaron de cartas de los espectadores, cuyo visionado de la película les había acercado a sus familiares ausentes o caídos. Una madre escribía en el *Times*: “He perdido a un hijo en la guerra y he visto las películas del Somme dos veces. Voy a verlas otra vez. Quiero saber cómo era la vida, y la vida en medio de la muerte, que nuestros seres queridos soportaron, y estar con ellos una vez más”¹¹

Además de las gestas protagonizadas por los soldados, *La Batalla del Somme* reproducía escenas cotidianas de la vida de la tropa; éstos cocinando, haciendo su colada, abriendo el correo... Por otra parte, parece que el ingenio del cine despertaba la curiosidad de los soldados, que miraban a cámara en cada lugar que esta se presentara. Es muy recordada la escena en que un soldado mira al objetivo mientras carga a hombros con un camarada herido.

La película no elude los horrores de la guerra. Hay una cantidad estimable de muertos y heridos. Esto pudiera suponer un peligro para la moral de los británicos. La propaganda suele prescindir de los detalles más escabrosos, inundándolo todo de triunfalismo, pero *La Batalla del Somme* difiere de este tipo de representaciones. Con ello, el gobierno británico se arriesgaba a ser acusado de conducir a millones de jóvenes al matadero, pero la película logró el efecto contrario. Para los británicos, la magnitud del sacrificio probaba que el ideal por el que sus compatriotas luchaban era muy valioso.

A pesar de que *la Batalla del Somme* supusiera un punto de inflexión en cuanto al cine que se produjo durante la Gran Guerra y teniendo el conflicto de protagonista, no dejaba de ser una película documental, al igual que los noticieros que ponían al día a los civiles de los avances que su ejército realizaba. La ficción bélica sobre la contienda fue inaugurada por David Wark Griffith, precursor en tantas cosas.

Griffith recibió el encargo de dirigir una película sobre la guerra. Este viajó al frente, quedando decepcionado por lo poco estimulante para la cámara que resultaba un frente estático, donde la acción quedaba reducida a explosivas ofensivas que ocasionaban incontables víctimas y que consistían en salir de propia trinchera, atravesar a toda prisa la tierra de nadie e intentar abatirse sobre la trinchera enemiga, chocando con las impenetrables defensas que constituían las ametralladoras y las alambradas.

¹¹ Adam HOCHSCHILD: *Para acabar con todas las guerras: una historia de lealtad y rebelión 1914-1918*, Barcelona, Península, 2013, p.258

Aunque existieran estos episodios de violencia, la mayor parte de la guerra transcurría entre la espera de una nueva ofensiva y la vigilancia frente a las incursiones enemigas. Por esto, la Primera Guerra Mundial era una guerra poco atractiva para los objetivos, con lo que era necesario aderezarla con otros elementos. Griffith añadió a las imágenes obtenidas en el campo de batalla una historia de amor que pudiera conectar con el público. Con ello, creó la ficción bélica en la producción resultante, *Corazones del mundo*, estrenada en 1918.¹²

En resumen, durante la Gran Guerra se crearán, a través de la fijación de modelos sobre los que gravitarán argumentos y *clichés*, las bases que sustentarán el cine bélico. Noticiarios, documentales y ficción de guerra deben a este período su acta de fundación.

1.2 Guerra, paz y cine

1.2. 1 Contexto histórico. La crisis de la posguerra (1918-1925)

La resolución del conflicto había dislocado el mapa político europeo. El propósito de Wilson de reconciliar Europa a través de una paz honrosa fue traicionado por los apetitos de las potencias ganadoras, que vieron en la humillación de su adversario la forma de desquitarse del desangramiento infligido por su enemigo. Con ello, se construyó una paz sustentada sobre cimientos muy poco firmes.

El káiser Guillermo II fue separado de su cargo debido a que obstaculizaba la paz; Wilson se negó a reconocer el gobierno autocrático del Segundo Reich y aceptó entrar en conversaciones de paz únicamente con un gobierno democrático. Por ello le apartaron del poder. Temían que, de no detenerse inmediatamente las operaciones militares, el territorio alemán fuera hollado y entonces se consumara la humillación. El canciller Von Baden destituyó a Guillermo, y, poco después, el mismo Von Baden fue relevado por el socialdemócrata Ebert, movimiento que consiguió encauzar la revolución que se había desatado en Berlín, que amenazaba con convertir a Alemania en una sucursal del octubre ruso.

Pero la democratización de Alemania no consiguió una paz honrosa. Si bien Wilson abogaba por una *victoria sin vencedores*, al final acabó imponiéndose el criterio

¹² Emilio G. ROMERO *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*, Madrid, T&B Editores, 2013, P. 22

francés. Francia había visto su territorio nacional devastado y su población disminuida. Las obras de reconstrucción que se habrían de acometer requerirían un gran desembolso. Además, el país galo había recurrido al crédito para financiar su participación en la guerra, y ahora llegaba la hora de devolverlo. Eso sin contar con que, el orgullo nacional, herido en un conflicto en que una vasta extensión nacional había sido ocupada, exigía restañarse.

Por todo esto, la opinión pública demandaba una victoria contundente. Francia no pudo más que ejercer su influencia para imponer a Alemania una derrota infamante. Marc Ferro describe de forma acertada la insensatez de esta postura maximalista, que podía y de hecho fue aprovechada para alentar los odios nacionales que sirvieron de combustible en la siguiente guerra: “En su afán de tomar la cólera de los alemanes como prueba de victoria, los aliados no vieron que perdían la paz en el momento en que ganaban la guerra”¹³ El tratado, que se concretó en Versalles un año después, no solo no blindó la paz en Europa ni proporcionó estabilidad al continente, sino que abonó el campo de la discordia que aprovechó Hitler para alzarse con el poder en 1933, quien acabó revocando todas las disposiciones tomadas por Versalles amparándose en supuesta su iniquidad.

A esto ayudó el mito de la *puñalada por la espalda*, que alimentaron los sectores patrióticos. Ciertamente, la guerra se había librado fuera de las fronteras germanas, lo que contribuyó a que, incluso en los últimos meses cuando se evidenciaba para el mando el descalabro de los ejércitos, el pueblo, bombardeado por la propaganda triunfalista, no sospechara la derrota de sus compatriotas. Por ello, la izquierda, que ocupó el vacío de poder que dejó el káiser proclamando la República, fue acusada de entregar a Alemania a sus enemigos. Estos habrían incitado la subversión, permitiendo a la socialdemocracia instalarse en el poder para, una vez allí, recompensar a sus valedores por el apoyo prestado con una paz que los satisficiera. Incluso la izquierda, agasajando al ejército en un intento de apaciguarle, posibilitó la pervivencia del mito de la Alemania inviolada. Cuando el ejército fue desmovilizado y volvió a Berlín, fue recibido con vítores por la muchedumbre. Ebert les dio la bienvenida diciendo “que vuelven invictos de un combate glorioso”.¹⁴

Es en estos años también en los que se erige la figura de Mussolini, futuro dictador italiano. Mussolini se aprovechó de un clima explosivo de conflictividad social que

¹³ Marc FERRO, *La Gran Guerra: 1914-1918*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, p. 413

¹⁴Ibid, p. 412

amenazaba con derrocar la monarquía parlamentaria e importar la Revolución Rusa. Utilizando paramilitares que reventaban los actos de las organizaciones obreras, Mussolini se ganó el apoyo de la patronal. También sedujo a los ex combatientes, pues Italia, a pesar de haber formado parte de la coalición vencedora durante la guerra, pensaba que se le había hurtado la victoria, obteniendo unas adquisiciones territoriales raquílicas. En 1923 Mussolini fue llamado por el rey Víctor Manuel III para formar gobierno, y aunque lo que se intentó con esto fue integrarle en el sistema haciéndole inofensivo, en pocos años acabó concentrando en su persona todo el poder.

Sobre estas bases, la paz amenazaba con quebrarse, repitiéndose varios episodios de tensiones entre estados, principalmente entre Francia y Alemania. Francia ansiaba la recepción de las contribuciones exigidas por Versalles a Alemania, sobre todo para compensar su propio déficit en la balanza de pagos, mientras que esta no podía afrontar el pago requerido.

Por ello, Francia, en 1923, decide cobrarse las reparaciones en especie e invade el Ruhr, la principal cuenca minera del país, obligando a los mineros y obreros alemanes a ponerse a sus órdenes. Pero el coste del mantenimiento de la ocupación sobrepasaba el precio de lo obtenido, con lo que Francia estaba deseando aprovechar cualquier ocasión para repatriar a sus hombres. Y esta fue el Plan Dawes, aprobado en 1924.

El Plan Dawes establecía una serie de plazos para que Alemania pudiera pagar de forma cómoda sus reparaciones. Además, como garantía de que las afrontaría, y para estimular la maltrecha economía alemana, se concedieron al país préstamos. Como consecuencia, Francia retiró sus efectivos del Ruhr.

1.2.2 Contexto cinematográfico: Hollywood arrebatada a Francia su hegemonía. El expresionismo alemán. El *star-system* (1918-1925)

En 1914, Francia poseía la industria cinematográfica más potente. Cuatro años de conflicto habían supuesto la detención de la industria francesa, que había estado en este lapso de tiempo subordinada a las directrices del gobierno, obligada a prestar su capacidad material y sus hombres para fines propagandísticos. Por este motivo, los afanes artísticos de los creadores quedaron encorsetados en los rígidos cánones que imponía el gobierno y

la homogeneización que exigía. Unificación del mensaje, que sería la victoria de la patria, y, como consecuencia, unificación en los estilos.

A causa de este *parón* que experimentó la industria francesa, Hollywood llenó el espacio dejado por las producciones francesas. A esto coadyuvó el hecho de que Francia resultó muy dañada por el conflicto y que Estados Unidos se incorporó tardíamente, surtiendo los americanos a los franceses de cine de entretenimiento durante los siguientes años.

En Alemania, el sentimiento de rechazo hacia el pasado que había desatado la guerra, cristalizó en un movimiento artístico que impregnó al cine, el expresionismo. El expresionismo reflejaba una voluntad de romper con la tradición, que señalaba no solo a la política y la sociedad, sino también a la cultura academicista. Todo rastro del orden anterior debía ser borrado.¹⁵

Aunque hay precedentes anteriores a la guerra, (*El Golem*, Paul Wegener, 1914), el expresionismo se desarrolló completamente en la inmediata posguerra. Su característica más reconocible es la predilección por temas y personajes fantasiosos, como respuesta a la mimetización de lo real que imponían escuelas como el realismo o el naturalismo.¹⁶

La película que popularizó el estilo en el cine fue *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). Esta película inauguró el expresionismo cinematográfico alemán y obtuvo una influencia y reconocimiento inusitado al otro lado del Rin, poniendo fin al bloqueo sobre las películas alemanas que imponían los países aliados.

Es esta una película en la que abundan decorados, que sorprenden por su dislocamiento y por una destrucción premeditada de la simetría, ayudando con ello a crear una atmósfera onírica, irreal y enrarecida, lo que coincide con su temática truculenta. El protagonista, el doctor Caligari, es un psiquiatra que utiliza su conocimiento sobre la mente de sus semejantes para desatar, a través de un hombre sonámbulo, una ola de

¹⁵ Eric Hobsbawm habla de este desapego respecto del entramado cultural europeo: “La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que lo sustentaban. La confianza en la tecnología moderna, el desarrollo capitalista y la consolidación de los regímenes liberales como portadores del progreso, se derrumbó ante la barbarie de la guerra total”. Citado en Mario LLORENS: “Abel Gance y las posibilidades de la experiencia estética después de la Gran Guerra”, *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 13 (2016), p. 80

¹⁶ Román GUBERN, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, p. 139

crímenes, sin ser culpado por ello. La película fue interpretada como una denuncia contra la guerra europea, en la que el doctor representaría a los estadistas, que perpetran sus viles asesinados por medio de unos soldados ignorantes de su papel instrumental.¹⁷

La película usó decorados como solución a su penuria de medios, pero la escenografía resultó tan efectiva que fue uno de los apartados más elogiados del fin. A consecuencia, los siguientes filmes adscritos al estilo expresionista seguirían la estela de *El Gabinete del Doctor Caligari*. El contrapunto lo puso *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922). Adaptación libérrima de *Drácula* de Bram Stoker, *Nosferatu* conjugó aquella temática fantásica del cine expresionista y una atmósfera opresiva con el abandono del rodaje exclusivamente en interiores, grabando en localizaciones exteriores bien escogidas. Esto supuso una transición entre el cine expresionista y el realismo que posteriormente se iba a imponer.

En cuanto al cine norteamericano, este vive un momento de bonanza después de la guerra. Como hemos dicho, la industria cinematográfica europea, en un primer momento se paralizó, ya que la capacidad industrial debía concentrarse en exclusiva en el esfuerzo bélico. Después, tanto los artistas como los gobiernos, empezaron a ser conscientes del potencial del cine como medio capaz de transmitir un mensaje y de difundir las ideas que se querían para insuflar ánimos a la nación y reafirmar el discurso frente a posibles discrepancias.

Por ello, Francia fue desbancada a fecha de 1918 como nación con un mayor volumen de producción. Además, el cine estadounidense acabó acaparando la venta en taquillas en todo el mundo, a expensas de la producción nacional. En 1925 el 70% de los beneficios en Francia correspondían a cintas francesas, mientras que en 1937 estos eran del 45%¹⁸

Con esto, la industria estadounidense, concentrada en Hollywood, adquirirá una importancia superlativa. Hollywood impondrá un modelo conocido como el *star system*, un método extinto, aunque con innovaciones que sobreviven hasta la actualidad. Aunque Hollywood generalizará el modelo y lo convertirá en su seña de identidad, su autoría

¹⁷ Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Editorial Paidós, 1985, pp. 63-68

¹⁸ Alfonso Maximiliano RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN: "El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía", *Zer, revista de estudios de comunicación*, 39 (2015), pp. 177-193 esp. p. 185

corresponde a Francia. Anteriormente, los actores no eran reconocidos por su papel, y movían a los espectadores otros motivos que el de contemplar una estrella a la hora de pagar la entrada.

El cine en sus comienzos había sido un espectáculo parecido a una feria. Era una atracción popular cuyo interés residía en mostrar imágenes sorprendentes, algo parecido a un artilugio de magia. Esto atrajo a millones de curiosos de clases sociales ínfimas, que carecían de educación e inquietudes culturales, ya que, al ser un medio visual, no requería, como la literatura, la adquisición previa de determinados conocimientos. Para remediar esto se formó en Francia una asociación de hombres cultos que pretendían convertir el cine en un arte, dotándolo de sensibilidad artística. Estos notables, reconvertidos en cineastas, se dispusieron a filmar adaptaciones literarias o teatrales, fichando además a todo tipo de personal relacionado con el mundo del teatro, entre ellos actores. Los actores eran por lo general, profesionales que no habían logrado el éxito en su medio, no muy entusiastas, por ello, del cine.

Esta compañía llamada *Film d'Art*, pretendía elevar el cine, invento que en su origen era presentado como una atracción de feria. El populacho se agolpaba para ver escenas asombrosas. El *Film d'Art*, fundado en 1908, pretendió revitalizar el cine con nuevas temáticas, aunque por una parte supuso cierto retroceso, ya que, al convertirlo en un teatro filmado, se fijó la cámara en medio de la escena, privándola de todo movimiento y de avances como el primer plano o el montaje.

Al poblarse este cine de actores y directores de teatro consagrados, sus nombres sirvieron como gancho para el público, que solo había podido disfrutar hasta entonces de estos actores asistiendo a sus funciones.

Si bien esta escuela tuvo cierta repercusión, su recaudación descendió paulatinamente. En Estados Unidos, por otra parte, el cine incorporó el rodaje en exteriores y el movimiento de cámara, en contraposición con la cámara fija y los decorados estáticos. Hacia 1914 el *Film d'Art* había desaparecido, pero el *star system* perduró.

1.2.3 El cine sobre la Gran Guerra. El gran silencio (1918-1925)

Durante los primeros años tras la firma del armisticio, la guerra será un tema tratado de soslayo en el cine, salvo algunas excepciones. En primer lugar, una guerra tan distinta e imprevista contradecía todas las teorías y formulaciones previas. Los europeos

aún no estaban recuperados del choque, y no sabían cómo enfocar un conflicto que les resultaba inexplicable.

Por otro lado, las tendencias del público no iban encaminadas a revivir una guerra que habían padecido durante cuatro años. El cine que contó con el respaldo de los espectadores fue aquel que les permitía olvidar sus cuitas, un cine liviano y escapista.

En países como Alemania, donde un nuevo régimen político quería consolidarse, encontrando grandes obstáculos en los sectores nacionalistas que le acusaban de haber entregado el país a sus enemigos, se prefería no ahondar en una herida cuya reapertura podría reavivar un conflicto que haría tambalearse al titubeante orden social.

Los pocos filmes que ilustran este período están envueltos en un halo de pesimismo y de perplejidad ante una guerra que no comprendían. Uno de ellos es *Yo Acuso* (Abel Gance, 1919), una de las películas cuyos méritos técnicos se reconocieron desde el principio, pero que, debido a lo conflictivo del tema, no gozó de demasiado éxito ni animó a otros creadores a seguir explorando el género.¹⁹

Otra de estas películas es *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1925), adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, que comparte con la anterior su visión de la guerra como un desastre. La guerra toma una forma alegórica prestada del imaginario cristiano. La guerra es una catástrofe natural, una hecatombe de la cual no podemos rastrear sus causas. Al ser inescrutable, no se pueden buscar culpables.

En cuanto al cine documental, que se sigue cultivando, se convierte en un testimonio invaluable sobre las heridas que abre la guerra, tanto materiales como emocionales. Tal es el caso de *En dirigeable sur les champs de bataille* (Lucien Le Saint, 1919). Es este un documental filmado con una cámara colocada en un dirigible mientras este va recorriendo el territorio fronterizo entre Francia y Alemania, en un momento en que aún se observan las ruinas y la devastación es reciente. El dirigible sobrevuela un terreno que abarca desde las costas francesas del Mar del Norte hasta Alsacia, siendo perceptible la desolación provocada por el intercambio de fuego prolongado a lo largo de cuatro años.

¹⁹ *Yo Acuso* es una de las películas seleccionadas en este trabajo

1.3 La paz fue posible

1.3.1 Contexto histórico. La estabilización (1925-1929).

Con el Plan Dawes, se había abierto tímidamente una puerta al diálogo. Lejos de ser un hecho aislado, el vuelco en las relaciones europeas se confirmó con la rúbrica, en 1925, del Pacto de Locarno. El Pacto de Locarno respondía a la necesidad que sentía Francia de protegerse de una nueva agresión alemana y evitar esta vez que la guerra, de producirse, volviera a lucharse dentro de sus fronteras.

Por ello, mediante este tratado, Francia y Alemania reconocían mutuamente sus fronteras occidentales. Inglaterra auspició el tratado y consiguió que Francia también se comprometiera a no vulnerar las fronteras alemanas, lo que daba garantías para que no se reeditase el episodio del Ruhr. Además, lo que había sido largamente buscado por Francia, Locarno obligaba a los demás países signatarios a proporcionar asistencia en caso de que alguno de los firmantes contraviniese el tratado y traspasare las fronteras.

En caso de violación flagrante del artículo 2 del presente Tratado [por el que los contrayentes reconocen mutuamente sus fronteras] o de contravención flagrante de los artículos 42 ó 43 del Tratado de Versalles por una de las altas partes contratantes, cada una de las otras potencias contratantes se compromete, desde el presente, a prestar inmediatamente su asistencia a la parte contra la cual una tal violación o contravención haya sido dirigida desde que la dicha potencia haya podido constatar que esta violación constituye un acto no provocado de agresión y que en razón sea del paso de la frontera, sea de la apertura de las hostilidades o de la concentración de las fuerzas armadas en la zona desmilitarizada, una acción inmediata es necesaria.²⁰

Este tratado significó el deshielo en las relaciones entre ambas potencias continentales. En 1926, Alemania sellaba su reintegración en la comunidad internacional con la entrada, como miembro del Consejo con carácter permanente, en la Sociedad de Naciones.²¹

A Locarno le sucedió el Pacto Briand-Kellog en 1928. Este acuerdo, al que se sumaron sesenta países, supuso la renuncia de los signatarios a la apertura de hostilidades

²⁰ Recuperado de internet (<https://hmcontemporaneo.wordpress.com/2011/07/27/los-pactos-de-locarno-1925/>)

²¹ Alemania entró como miembro permanente del Consejo, no como signo de buena voluntad por parte de sus antiguos enemigos ahora reconciliados, sino porque el puesto permanecía vacante, reservado para Estados Unidos, pues el organismo se había creado gracias a la iniciativa de Wilson. Pero el Senado vetó el ingreso de los norteamericanos, con lo cual, nunca formaron parte de dicha organización, anomalía que fue un gran lastre para la Sociedad durante todo su recorrido. Esta ausencia de Estados Unidos desautorizó a la SDN como máximo organismo garante de la seguridad colectiva.

como manera de solucionar sus disputas. Si bien el tratado amparaba la guerra de autodefensa, fue el primero de este tipo, aunque no había manera de hacerlo respetar.

1.3.2 Contexto cinematográfico: el cine aprende a hablar (1925-1929)

En 1925, el lenguaje mudo estaba completamente perfeccionado. Los comienzos fueron titubeantes. El nuevo arte contaba con limitaciones, como su carácter silente y la ausencia de color, que reducían su capacidad de comunicación. A mediados de los años 20, los espectadores estaban acostumbrados a un arte visual y no reclamaban el ensanchamiento de sus posibilidades expresivas. Los autores consiguieron, mediante una exploración íntegramente narrativa y sin la asistencia de tecnología adicional que lo respaldara, exprimir el potencial del cine mudo y convertir en algo irrelevante las limitaciones intrínsecas al medio.

El invento de la sincronización del sonido a la imagen llevaba desde 1908 patentado, pero solo cuando la crisis de Warner amenazaba con quiebra, los productores se atrevieron a implantarlo. En *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), se incluía, por primera vez, una pieza grabada previamente, concretamente fragmentos de la ópera de Mozart, que sonaban paralelamente a las imágenes.

Pero el verdadero salto vino con *El Cantor de Jazz*, (Alan Crosland, 1927), donde por primera vez se oía la voz de un actor. El interés que despertó a partir de entonces el sonido fue tal que las productoras intentaron explotar al máximo la rentabilidad del invento, viviendo los musicales un auténtico *boom*. La imagen quedó relegada a un segundo plano, sirviendo para complementar al sonido y a la cámara se le desprovoyó de su movilidad, lo que fue en detrimento de la calidad de los filmes.

Los autores más descollantes fueron los más refractarios al cine sonoro en un primer momento. Estos concebían al cine como una forma de expresión, y no como un espectáculo al servicio de las grandes fortunas. El cine mudo aún captó la atención de las cámaras con algunas de sus obras más significativas, antes de su clausura definitiva.

1.3.3 El cine sobre la Gran Guerra. Los enemigos se dan la mano (1925-1929)

El cine sobre la guerra que se produce en este período refleja este cambio que hemos aludido en la escena mundial. Las heridas de la guerra parece que poco a poco empiezan a cicatrizar, y las expectativas renovadas del asentamiento definitivo de la paz y el entendimiento entre las naciones que proporciona el Plan Dawes o el Pacto de Locarno, hacen que Europa se deje invadir por una ola de optimismo irrefrenable.

Después de la Gran Guerra se produce la paradoja de que los franceses, cuyo nacionalismo llegó a su punto más alto de excitación en aquel conflicto, del que resultan victoriosos, reniegan de ese nacionalismo y de la propia guerra de forma tajante. Si bien se suele utilizar el aforismo de que “la historia la escriben los vencedores”, pareciera, acudiendo a las propias producciones francesas en Entreguerras, que los franceses han sido los auténticos derrotados.²²

Por el contrario, el cine americano sobre la guerra que observamos en este período no es antibelicista, pues la guerra le ha aupado a la condición de potencia hegemónica sin grandes contraprestaciones, aunque no renuncia a mostrar la destrucción que provoca.

El gran desfile (King Vidor, 1925) es la película que obrará la resurrección del género bélico. La descripción poco amable de la pérdida y el sufrimiento no ensombrece el carácter optimista del film y su feliz conclusión. Intentando reproducir su éxito, se estrena *Cuatro Hijos* (John Ford, 1928), que sigue sus mismas coordenadas; retrato amargo del dolor ocasionado por la guerra y final redentor.

El optimismo reencontrado hace que el enfoque de la guerra permita la inclusión de momentos de desahogo cómico. El elemento humorístico prevalece sobre los demás en *El precio de la gloria* (Raoul Walsh, 1926)

No solo el humor, sino que la espectacularidad del combate intenta atraer al público al visionado de películas bélicas, algo que habría sido impensable años antes

²² El aún fresco recuerdo de la guerra del 14 es lo que explica que la mayor parte de la población francesa fuera favorable al armisticio con Alemania en 1940. Se encomendó el gobierno al general Pétain, héroe de Verdún, de forma simbólica. Fue el general que había dirigido una resistencia a ultranza varias décadas atrás, que se resume en el lema “*Ils ne passeront pas*” (no pasarán), atribuido al propio Pétain. Pétain, un patriota incuestionable, es el encargado de hacer digerir al pueblo una rendición incondicional, vistiéndola de revolución. Pero Francia, para quien la anterior confrontación había sido una catástrofe sin paliativos a pesar de la victoria, no disponía de fuerzas espirituales para emular la gesta que había conseguido en 1914.

debido a que el lacerante dolor de la pérdida impedía dar una visión que pudiera considerarse irrespetuosa.

Con una finalidad lúdica fue producida *Alas* (William A. Wellman, 1927), película que popularizó el subgénero de aviación. Este subgénero era propicio para el encumbramiento de héroes y de sus gestas personales, algo que casaba muy bien con el código de valores estadounidenses basado en los logros individuales. Además, era el que más se adecuaba al floreciente *star-system*, que elevaba a ciertos intérpretes, cuya popularidad tenía su correlato en papeles heroicos.²³ Otras películas que se adscriben al subgénero son *La legión de los condenados* (William A. Wellman 1927) y *Ángeles del infierno* (Howard Hughes, 1930)²⁴

1.4 Se aproxima la tormenta

1.4.1 Contexto histórico. Una nueva guerra en el horizonte (1929-1939)

El *Espíritu de Locarno* se apoderó de Europa reinando, durante unos años, un clima de concordia entre los estados.

El encantamiento se rompió con el Crac del 29 y la Gran Depresión. El sistema parlamentario quedó desacreditado por demostrarse incapaz de ofrecer al pueblo unas condiciones dignas de vida. La solución se buscó en los extremos, los cuales renegaban de la democracia. La sociedad y la política se polarizaron, y el movimiento que salió más favorecido fue el autoritarismo de derecha.

En 1933 Hitler fue nombrado Canciller por el Presidente Hindenburg. El nacionalsocialismo interpretó que había sido la democracia la culpable de desposeer a Alemania de su gloria, habiendo firmado una rendición en connivencia con el enemigo como gratificación por haberle ayudado a alcanzar el poder.

En vistas de enmendar esta injusticia histórica, Hitler practicó una política revisionista respecto a Versalles. En 1933 Alemania abandonó la Comisión de Desarme, excusándose en que si la comisión no establecía inmediatamente la paridad militar con el

²³ También fue relativamente explotado el subgénero naval. Encontramos en éste *Submarino* (Frank Capra, 1928) y *Tragedia submarina* (John Ford, 1929)

²⁴ De este período hablaremos sobre *El gran desfile* (King Vidor, 1925), *Cuatro hijos* (John Ford, 1928) y *Verdún, visiones de historia* (Léon Poirier, 1928)

resto de potencias —el ejército alemán era irrisorio como consecuencia del desarme—, Alemania debería defender su integridad como nación de manera unilateral.

Locarno decidió que, como signo de buena voluntad, las tropas aliadas abandonarían Renania en 1930, cinco años antes de lo prescrito por Versalles, aunque el territorio limítrofe permanecería desmilitarizado. En 1936, Hitler decidió destacar sus tropas en la región. Aunque Locarno lo prohibiera, Hitler intentó justificarlo; Francia acababa de firmar con la URSS un tratado de asistencia mutua en caso de agresión de un tercero. Alemania, decía Hitler, se veía cercada, y el tratado recordaba a la Alianza francorrusa anterior a la Gran Guerra. Por ello, Alemania denunció Locarno. Francia se sintió alarmada y pidió ayuda a Gran Bretaña. Locarno explicitaba que, si una nación firmante situaba sus tropas en la zona desmilitarizada, el resto estaba autorizado a frenarla militarmente. Gran Bretaña desoyó la solicitud francesa, con lo que Francia desestimó atacar en solitario.

Una nueva crisis diplomática se repitió en 1938, con el *Anschluss*. El Tratado de Versalles denegó una posible incorporación de Austria a Alemania. Con todo, estaba claro que la ideología pangermánica gozaba de cierto predicamento. Italia, durante estos años, se había lanzado a una política exterior activa y depredadora, como manera de restablecer el orgullo nacional, afianzando al mismo tiempo el gobierno unipersonal de Mussolini. En 1934 estableció un gobierno títere en Austria, que pretendía justificar su existencia como país amparándose en la especificidad de la nación católica frente al protestantismo alemán. Alemania intentó desestabilizar al régimen vasallo de Italia promoviendo una conspiración, que se saldó con el asesinato del líder Dollfuss, aunque fue abortada. Italia, como respuesta, desplazó sus tropas a la frontera con Alemania, que prometió dejar de incitar la subversión.

No obstante, la política exterior excesivamente temeraria de Italia, acabó llevando al país a un rápido desgaste, por lo que tuvo que ceder el liderazgo internacional a Alemania. En 1935 Italia invadió Abisinia, único país africano independiente junto a Liberia. Lo que se preveía una guerra rápida, a juzgar por la abrumadora superioridad militar, se convirtió en un conflicto costoso, que, además desacreditó al país de cara al exterior. Italia fue sancionada por la SDN. A pesar de la envergadura de dichas sanciones, Italia continuó con su empresa hasta resultar victoriosa. Esto demostró la debilidad de la Sociedad de Naciones a la hora de hacer respetar sus disposiciones y de detener la guerra.

En 1936 Italia y Alemania resolvieron prestar auxilio a Franco. Italia fue el país que más se implicó en hombres y material, lo que agudizó su declive. La Guerra Civil española fue considerada por muchos la primera batalla de una guerra que enfrentaba a los países e ideologías que se estaban disputando Europa y que en 1939 se decidiría en sus propios territorios: democracia y comunismo contra fascismo; Alemania contra la URSS.

Las aventuras exteriores de Mussolini debilitaron a Italia. Ante la anexión de Alemania a Austria, Italia no pudo más que dar su bendición a Hitler. Esto animó al dictador alemán a seguir ampliando sus fronteras. En 1938 se apodera de los Sudetes, y en 1939 exige a Polonia entregar Danzig, exigencia que al ser desoída fue seguida de la invasión que inició la Segunda Guerra Mundial. Estos episodios obedecían a una constante; Alemania provocaba una crisis internacional con sus reclamaciones territoriales. Francia y Gran Bretaña cedían a éstas, inspiradas en el miedo que les producía un nuevo conflicto. Es obvio que esta política le había funcionado anteriormente, por lo que pensaba que de nuevo Francia y Gran Bretaña pactarían con Alemania antes que verse precipitados a una guerra por culpa de Polonia. El cálculo falló, se había tensado demasiado la cuerda y la última crisis no se resolvió con un tratado in extremis, sino con la guerra más mortífera de la historia de la Humanidad.²⁵

1.4.2 Contexto cinematográfico: El Código Hays. El cine alemán intervenido. Los cineastas alemanes aterrizan en Hollywood. (1929-1939)

El cine de este período está marcado por dos sucesos. El primero es el Crac del 29 y la subsiguiente Gran Depresión. El segundo es el Código Hays. Ambos están más interconectados de lo que se piensa.

Anteriormente, la voluptuosidad y la lascivia presentes en muchas obras cinematográficas, aunque despertaban el rechazo de quienes se erigían en adalides de la moralidad, con frecuencia relacionados con distintas iglesias cristianas, eran muy

²⁵ “[Hitler] deseaba asustar a las potencias occidentales con su nuevo e inverosímil pacto [el Pacto Germanosoviético], para luego poder contar con su respaldo —o su silencio— cuando llegara el turno de presionar a Polonia por Danzig. De hecho, es posible que a estas alturas Hitler estuviera buscando mediante amenazas otro pacto de Munich esta vez a costa de Polonia, en vez de querer atacar directamente a Varsovia”. Cita de Óscar SAINZ DE LA MAZA: *Breve historia de Entreguerras*, Madrid, Nowtilus, 2015

representadas en el cine. La excusa es que el sexo ejercía un fuerte magnetismo sobre los espectadores, aumentando por ello las recaudaciones.

En 1930, la industria de Hollywood, reunida en *la Asociación de Productores y Distribuidores de América* (MPAA) cede a las presiones de los grupos religiosos y establece el Código Hays, un código muy reglamentado que pretendía frenar la representación de conductas de moral cuestionable bajo la excusa de que estas podrían repercutir negativamente sobre las mentes influenciables.

El código, aunque era de obligado cumplimiento tardó en aplicarse de manera generalizada, considerándose que fue completamente establecido hacia mediados de la década de los treinta. El código prohibía la exhibición de cuerpos desnudos, el lenguaje obsceno y la violencia. Cada película debía tener un mensaje moralizante y aleccionador, y el *malo* o el pecador debía recibir su justa amonestación. La normativa también imponía que “la ley, natural o humana, no debe ser ridiculizada, ni debe allanarse el camino para su vulneración.”²⁶

Con este punto, se suponía que cualquier crítica contra el orden establecido quedaba proscrita. Los realizadores habían sido renuentes a la hora de ceder a los chantajes de los grupos religiosos, que amenazaban con el boicot a sus películas como no se tomaran medidas contra la depravación moral que incitaban las producciones. Hasta entonces, la recaudación de las películas justificaba que siguiesen apareciendo secuencias lascivas.

Algunos autores dicen que la causa de este cambio de actitud fue la Gran Depresión y el miedo a que sobreviniera una sublevación comunista como consecuencia del desprestigio creciente que provocaba el sistema, el cual no podía asegurar el sustento a millones de trabajadores despedidos por culpa de la crisis.²⁷

Por ello, el Código Hays se habría instituido para legitimar un orden cuestionado y reafirmar los valores tradicionales. Como consecuencia, las películas que pudieran contener una crítica, aunque fuera parcial, hacia las instituciones serían consideradas

²⁶ Traducido por mí de: Appendix 1: The Motion Picture Production Code (as Published 31 March, 1930) en Richard MALTBY (ed.) *Hollywood cinema*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 593-597

²⁷ Alfonso Maximiliano RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN. “El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía.” p. 185

incompatibles con la nueva normativa. Sería difícil que películas como *Sin Novedad en el Frente* se produjeran a partir de entonces.

El control sobre los contenidos de las películas también se reforzó en Alemania, por causas bien distintas y con una intensidad mucho mayor. Con la llegada de Hitler al poder, se atendió a la propaganda y al cine como emisario de esa propaganda. El ministro de Propaganda Goebbels fue el que dio las pautas a un cine que pasaría a estar completamente intervenido. Se dispusieron de medios ilimitados para UFA, que fue la productora preferida para estos menesteres. Aunque UFA fuera privatizada tras la Gran Guerra, el nazismo la recuperó como plataforma propagandística del estado, manteniendo a la vez su estatus privado.

El punto de referencia fue el cine soviético, y concretamente Eisenstein. Así lo expresó Goebbels, impaciente con que Alemania replicara las conmovedoras cintas soviéticas. Así, produjo *El Acorazado Sebastopol* (Karl Anton, 1936), el equivalente nazi de *El Acorazado Potemkin*. El cine de propaganda nazi por lo general no cumplió con las expectativas que se depositaron en él, salvo por *El Triunfo de la Voluntad* (1935), de Leni Riefenstahl, única de las pocas cintas rescatadas de toda la cinematografía nazi por su valor estético y la fuerza de sus imágenes.

La diáspora de directores alemanes, judíos o no, que decidieron emigrar cuando Hitler se hizo con el poder, provocó que la calidad del cine alemán se resintiera. Hollywood fue el principal beneficiario de este éxodo.²⁸

1.4.3 La Gran Guerra en el cine. El realismo bélico (1929-1939)

La firma de los tratados de Locarno y Briand Kellog obedecían a una constante; las potencias europeas querían dejar atrás los errores cometidos en Versalles. El mensaje pacifista acorde a los nuevos vientos de entendimiento entre las naciones que una vez se enfrentaron, vertebró *Sin Novedad en el Frente* (Lewis Milestone, 1930) y *Las Cruces de Madera* (Raymond Bernard, 1932).

A principios de la década de los 30, el cine sonoro ya se ha incorporado plenamente a las producciones. Desaparecida la curiosidad inicial que convirtió al sonido

²⁸ Román GUBERN: *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 256-259

en un simple reclamo para espectadores, la nueva técnica empezó a interactuar con el argumento de las películas, añadiendo verosimilitud a las situaciones y acabando con la mímica impostada del cine mudo. El sonido permite una mayor inmersión en la experiencia de la guerra. El traqueteo de las ametralladoras o el silbido de los obuses hacía al espectador comprender mejor el horror que habían vivido los soldados. Además, el mensaje pacifista podía hacerse más explícito y adquirir una carga emocional mayor.

El pacifismo rompió el silencio que el cine alemán había impuesto sobre la guerra. *Cuatro de Infantería* (Georg Wilhelm Pabst, 1930) y *Tierra de Nadie* (Victor Trivas, 1931) son las películas más representativas de este pacifismo alemán plasmado en la pantalla.

En 1933 Hitler accede al poder. Se ha apoyado en su ascenso en los excombatientes, con la promesa de restablecer la dignidad de Alemania socavada por Versalles, revisando el tratado las cláusulas más gravosas. Hitler tiene que justificar las adquisiciones territoriales que lleva a cabo a costa de Versalles. Para ello, se sirve de un aparato propagandístico que tiene como eje central el cine.

La tendencia pacifista que habíamos observado, queda ahogada por revisionismo nazi que impregna las producciones alemanas. Hitler recupera el belicismo de las producciones rodadas durante la Gran Guerra. En el caso de *Tropas de Asalto 1917* (1934), la película no omite los efectos perjudiciales de la guerra, los soldados sufren penalidades y el camino hacia la gloria está trufado de obstáculos y horrores. No obstante, la guerra se debe luchar, puesto que la afrenta cometida por los franceses debe ser respondida, y son estos, y no los alemanes, quienes quieren continuar con el derramamiento de sangre.

La Gran Guerra se convierte en una veta por explotar para la propaganda nazi: como ejemplos, *El derecho del pueblo* (1934), que ensalza a los *freikorps*, *Bajo palabra de honor* (1937) y *La última ofensiva del Marne* (1937), las dos últimas dirigidas por Karl Ritter, director estrella del cine bélico nazi.

A pesar de que el belicismo desplaza al pacifismo en el cine alemán, reflejo de la creciente tensión entre los estados, Francia opta por reafirmar su posición pacifista, inspirada por el miedo a que estallara un nuevo enfrentamiento. El mejor ejemplo de esto lo ofrece *La Gran Ilusión* (Jean Renoir, 1937). El pacifismo también contagió al cine estadounidense. Aunque la distancia alejaba el peligro de la guerra, numerosos directores

alemanes se exiliaron al país por sus convicciones políticas o por su ascendencia judía. Es el caso de Ernst Lubitsch, director de *Remordimiento* (Ernst Lubitsch, 1932)

En 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial. Al igual que había pasado con la Primera, Estados Unidos se mantuvo en un primer momento al margen. De la misma manera, había intereses que querían romper esa neutralidad, y que usaron el cine para intentar redirigir a la opinión pública hacia una posición favorable a la apertura de hostilidades con Alemania. Como ejemplo de este cine, encontramos *La enfermera Edith Cavell* (Herbert Wilcox, 1939), que contaba la historia real de una enfermera inglesa que ayudó a escapar a decenas de compatriotas capturados en la Bélgica ocupada. Fue capturada por los alemanes y condenada a muerte, lo que la elevó a la condición de mártir.

Pero sobre todas ellas estaba *El Sargento York*, una película tan influyente que contribuyó decisivamente a cambiar la percepción de los americanos sobre la intervención.²⁹

1.5 La Gran Guerra: el conflicto olvidado (1945-actualidad)

Restaurada la paz en 1945, las representaciones sobre la Gran Guerra disminuirán respecto a la época anterior y esta contienda será sustituida por la Segunda Guerra Mundial como escenario preferente del cine bélico.

Esta desaparición de la Gran Guerra en la pantalla grande tiene unas causas.³⁰

- La Gran Guerra se desarrolló, en su mayor parte en un frente estático que apenas se movió durante los cuatro años que duró el conflicto. Las ofensivas fueron pocas y la mayor parte del tiempo lo pasaban los soldados en sus trincheras esperando iniciar una ofensiva o detener al enemigo en su intento de tomar sus posiciones.

²⁹ Otras películas del período a las que podemos hacer alusión son *The mad parade* (William Beaudine, 1931), sobre la vida de ocho enfermeras que sirven durante la guerra y *Más allá de la victoria* (John Robertson, 1931), que se interesa en un grupo de mujeres de la retaguardia separadas de sus maridos por la guerra. Las películas de esta etapa que estudiaremos en el presente ensayo son *Cuatro de infantería* (Georg Wilhelm Pabst, 1930), *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930), *Tierra de nadie* (Victor Trivas, 1931), *Remordimiento* (Ernst Lubitsch, 1932), *Las cruces de madera* (Raymond Bernard, 1932), *Tropas de asalto 1917* (Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein, 1934), *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937), *Yo acuso* (Abel Gance, 1938) y *El sargento York* (Howard Hawks, 1941)

³⁰ Emilio G. ROMERO, La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas, Pp. 26-29

En cambio, la Segunda Guerra Mundial, ofrece un frente más dinámico, una movilidad de las tropas y una variedad de modos de lucha y escenarios.

- La mitología nazi produce aversión, pero a la vez fascinación, tanto para los cineastas como para el público.
- En la Gran Guerra la participación civil es menos evidente que en la Segunda Guerra Mundial. Los espectadores podrían sentirse más identificados con los avatares de los civiles en la guerra del 39.
- Es más fácil transmitir un mensaje maniqueo y polarizador con la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo, puesto que el nazismo era indudablemente malo, mientras que las causas y los culpables de la Gran Guerra son difíciles de esclarecer.

Por otra parte, la difícil explicación de la Gran Guerra y la culpabilidad compartida la convirtieron en el escenario perfecto donde ubicar un alegato pacifista. Hacia los años 50 los veteranos de la Gran Guerra eran ya ancianos y su influencia en la sociedad era cada vez más reducida, por lo que algunos cineastas se permitieron revisar la memoria oficial del conflicto.

Fue el caso de Stanley Kubrick con *Senderos de Gloria* (Stanley Kubrick, 1957). Esta trata la ineptitud y el poco respeto de los generales por sus hombres, que a menudo toman sus decisiones en razón de sus intereses personales. A un general le trasladan la orden de atacar la Colina de las Hormigas, un emplazamiento de escaso valor estratégico, pero necesario para renovar los ánimos de la patria, cada vez más desmoralizada por años de guerra. En principio, este se muestra escéptico, pero la promesa de una promoción le lleva a obedecer la orden, a pesar del precio en vidas que la empresa exige. La ofensiva es un completo desastre, y muchos de sus hombres no pudieron ni siquiera abandonar la trinchera debido a la intensidad del fuego enemigo. El general, frustrado, impulsa un consejo de guerra contra algunos de aquellos hombres, acusándolos de cobardes, para salvar su nombre.

La británica *Rey y Patria* (Joseph Losey, 1964), vuelve a situar su acción en un consejo de guerra. En este caso, el acusado es un soldado que deserta de su ejército. Su particularidad reside en que el soldado fue voluntario de guerra, y voluntariamente, intentó zafarse del combate.

Johnny cogió su fusil (Dalton Trumbo, 1971) es la adaptación de la novela escrita por Dalton Trumbo, director de la película, en 1939. La novela fue polémica, porque, publicada en los albores de la Segunda Guerra Mundial, denunciaba el absurdo de la guerra. Quienes se oponían en Estados Unidos a la apertura de hostilidades con Alemania, vinculados algunos de ellos con partidos de ideología filonazi, intentaron apropiarse de la obra. Por ello, el libro fue de difícil adquisición a partir de la declaración de guerra de Hitler. Trumbo volvió a tener problemas con su difusión durante la Guerra de Corea, pero el clima de oposición generado por la Guerra de Vietnam revalorizó la obra, y finalmente su autor se decidió a adaptar su propia obra en la que fue su única incursión en la dirección.

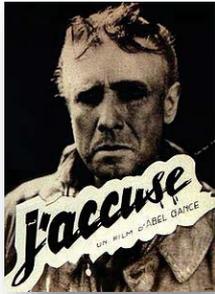
Otra película es *Gallipoli* (Peter Weir, 1981), que rescata a los voluntarios australianos que fueron a luchar con la corona británica. En la década de los 90 podemos destacar *Regeneración* (1997), basada en la historia real del poeta Siegfried Sasson, autor de un pasquín antibelicista que casi le causó la comparecencia ante un consejo de guerra, pero que terminó con su internamiento en un psiquiátrico. A través de la estancia en esta institución, veremos pasar a todos aquellos enfermos mentales traumatizados por la guerra.

Ya en el siglo XXI cabe mencionar *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005), sobre la famosa Tregua de Navidad de 1914, que reunió por unas horas a los enemigos en tierra de nadie, donde celebraron conjuntamente la Navidad. Steven Spielberg con *Caballo de batalla* (Steven Spielberg, 2011), recupera el enfoque clasicista y melodramático sobre la Gran Guerra que *Senderos de Gloria* había desterrado. Una de las películas más recientes sobre el conflicto es *Frantz* (François Ozon, 2015), un *remake* de *Remordimiento* de Lubitsch. La película, que disfrutó de críticas positivas, apenas varía de la original, salvo que añade un innecesario epílogo

Esta película nos demuestra que, sobrepasado el centenario del conflicto, este sigue generando interés entre los cineastas, que periódicamente revisitan aquel enfrentamiento que tanto marcó a Europa.

CAPÍTULO 2

2.1 YO ACUSO (Abel Gance, 1919)



Título original	<i>J'accuse!</i>
Fecha de estreno	25 de abril de 1919
Nacionalidad	Francia
Duración	166 minutos
Sonido	Muda
Director	Abel Gance
Guionista	Abel Gance
Reparto	Romuald Joubé, Séverin-Mars, Maryse Dauvray, Maxime Desjardins
Productora	Pathé
Sinopsis	Dos hombres, Jean y François, compiten por el corazón de una dama, Edith. El estallido de la guerra hará que tengan que aparcarse su rivalidad y luchar como camaradas.

El realizador, Abel Gance (1889-1981), empieza a trabajar en 1909 como actor y guionista. Su consolidación como director le vendría con *Yo Acuso* (1919). A partir de esta película, se situará a la vanguardia de los renovadores del nuevo arte, destacando como teórico y empleando innovaciones como el Tríptico o pantalla tríptica. Buscó incansablemente llevar la comunicación visual a nuevos límites, centrando sus experimentos en la cámara y el movimiento. Abel Gance concebía el cine como un arte visual, intentando conferir al medio un lenguaje propio, alejado de préstamos de la literatura. Sus obras tuvieron un gran impacto entre los críticos, destacando *La rueda* (1923) y la monumental *Napoleón* (1927). Gance no supo adoptar su extraordinaria inventiva al cine sonoro, por lo que a partir de los años 30 irá siendo desplazado por nuevos talentos. A pesar de ello, gozó de renombre hasta sus últimos días como uno de los más importantes pioneros del cine de ficción.

El proyecto de *Yo Acuso* se remonta a los últimos días de la Gran Guerra. La Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército encargó a Gance la elaboración de un film patriótico que elevara la moral de una Francia extenuada por cuatro años de guerra. El propio Abel Gance había sido superviviente de la guerra, resultando herido por el gas. Gance no hubo finalizado el proyecto a fecha del armisticio, por lo que continuó su

producción, permitiéndose suavizar su mensaje patriótico, adaptado ahora al duro clima de la posguerra.

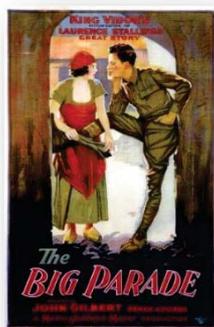
La película mezcla el melodrama con el cine de acción bélico. *Yo Acuso* guarda similitudes con *Corazones del Mundo* de Griffith. Entre ellas, el melodrama de tintes folletinescos, la pretensión de tratar grandes temas a partir de lo particular y presentar una interpretación propia, a menudo totalizadora. Estas similitudes fueron percibidas por el público, y Abel Gance fue considerado el Griffith francés. El propio Griffith fue uno de los mayores entusiastas de Gance, distribuyendo *Yo Acuso* en Estados Unidos a través de su productora, United Artists.³¹

Tiene interés porque se estrenó en la inmediata posguerra, cuando los fuegos del conflicto aún no se habían extinguido. La película, pletórica de símbolos e imágenes macabras, refleja el sentido fatalista que dieron los coetáneos del conflicto recién finalizado. Aquellas emociones se calmarán, por ello la catarsis de *Yo Acuso* resulta tan esclarecedora de un estado de ánimo.

Tachado por unos de belicista e interpretado por otros como un alegato pacifista, *Yo Acuso* mantiene una ambigüedad en su mensaje que expresa perfectamente el sentir dual de Francia; país arrasado por la guerra, obtuvo por otra parte la victoria. Hay ciertos componentes antigermanos, pero la descripción detallada que ofrece del frente y de sus miserias, está alejada del relato heroico de los vencedores.

³¹ Quim CASAS: “J’accuse” La I Guerra Mundial y el cine. 1914-1918, *Dirigido Por...*, 446 (2014), pp. 56-57

2.2 EL GRAN DESFILE (King Vidor, 1925)



Título original	<i>The big parade</i>
Fecha de estreno	5 de noviembre de 1925
Nacionalidad	Estados Unidos
Duración	126 minutos
Sonido	Muda
Director	King Vidor
Guionista	Laurence Stallings, Harry Behn
Reparto	John Gilbert, Renée Adorée, Robert Ober, Tom O' Brien, Karl Dane
Productora	Metro-Goldwin-Meyer
Sinopsis	Jim es un despreocupado joven aristócrata que, poco convencido, se alista al ejército. Allí conocerá la responsabilidad, encontrará el amor y forjará vínculos indisolubles al calor de la batalla.

Al igual que Abel Gance con *Yo Acuso*, King Vidor (1894-1982) se confirmó como director en alza con *El Gran Desfile*. Comenzó su andadura en el mundo del cine muy pronto, siendo proyccionista desde los diez años, empleo que le imbuyó su pasión por el cine. Posteriormente, pasaría a ser camarógrafo para los noticiarios de la Mutual y ayudante de Griffith. Aunque no es su primer largometraje, *El Gran Desfile* le abrió las puertas de la fama y el reconocimiento.

Su éxito se verá refrendado con *Y el mundo marcha* (1928) y *Aleluya* (1929). Con la llegada del cine sonoro, su estrella no se apaga, y continúa realizando películas que cuentan tanto con el éxito entre el público como con el respaldo de la crítica, como *La calle* (1931) y *El pan nuestro de cada día* (1934), cintas que demuestran que su consabido patriotismo es compatible con una honesta crítica social en un momento de grandes privaciones como fue la Gran Depresión.

La película se sitúa en la intervención de Estados Unidos en Europa. Está basada en la novela *Plumes* (1924), del escritor Laurence Stallings, veterano de la guerra, destinado a Francia en 1917. *El Gran Desfile* obtuvo un éxito considerable,

proporcionando unos beneficios de 15 millones de dólares. Este respaldo del público animó a otros directores a adentrarse en el género, revitalizando el cine bélico, que había permanecido aletargado durante el lustro siguiente al armisticio, puesto que la población europea, damnificada por el conflicto, demandaba películas de evasión antes que revivir un pasado demasiado reciente. Fruto de este renovado interés por el género, se filmaron películas como *Cuatro hijos* (1928).

El film glorifica el papel que jugó Estados Unidos en la Gran Guerra. Tanto es así, que algunos críticos ingleses dedicaron malos comentarios a la película, acusando a Estados Unidos de apropiarse de la victoria en la guerra. A pesar de ello, la representación de la batalla dista de ser idealizada. La película es recordada por su realismo a la hora de reconstruir los combates. Es interesante por el contraste que supone respecto a *Yo acuso*. Estados Unidos entró tardíamente en la guerra, su número de víctimas fue bajo y el desenlace le aupó como primera potencia mundial. Una victoria sin fisuras, que se percibe en el ambiente heroico que desprende la película. Las consecuencias nefastas de la guerra no se omiten, pero el final feliz, acorde con los convencionalismos de Hollywood, es un trasunto de ese resultado favorable para Estados Unidos.

Otro de los temas que se exponen en *El Gran Desfile* es la nacionalización de las masas a través de la convivencia de distintos estratos sociales, previamente irreconciliables, en una misma trinchera. A pesar de ser una película con un trasfondo nacionalista, no se ensaña con el enemigo. La escena en la que el protagonista ofrece un cigarrillo a su agonizante enemigo así lo demuestra. Sin duda este film está influido por el ambiente internacional de distensión y reconciliación, pues ese mismo año los esfuerzos por pacificar Europa fructifican en el Tratado de Locarno, esfuerzos que se reconocerán con la concesión del Premio Nobel de la Paz a los ministros de exteriores de Francia, Gran Bretaña y Alemania.

2.3 CUATRO HIJOS (John Ford, 1928)



Título original	<i>Four sons</i>
Fecha de estreno	13 de febrero de 1928
Nacionalidad	Estados Unidos
Duración	100 minutos
Sonido	Muda
Director	John Ford
Guionista	Philip Klein
Reparto	Margaret Mann, James Hall, June Collyer, Earle Foxe
Productora	Fox Film Corporation
Sinopsis	Una viuda alemana, madre de cuatro hijos, ve como su familia se desintegra cuando dos de ellos marchan a la guerra y otro emigra a Estados Unidos.

Cuatro hijos es una película de John Ford, uno de los directores más laureados de la historia del cine. Aunque su obra más conocida es posterior, John Ford ya era un director consagrado a fecha de estreno de este melodrama bélico. Nacido en el seno de una familia de ascendencia irlandesa, Ford trataría entre sus principales temas la añoranza por la tierra ancestral, por una arcadia idealizada con que él identifica su patria, en contraste con el bullicio y la ruptura de las tradiciones que supone el mundo moderno, del que desconfía.

Ford encontró en el *western* su género favorito, y así lo demuestra desde sus primeras películas, como *El caballo de hierro* (1924) Otros de sus filmes más celebrados son *La diligencia* (1939), película que inauguró el *western* moderno, que confería gran importancia al desarrollo de los personajes y sus conflictos, en contraposición con el *western* mudo que privilegiaba la acción sobre el drama. Entre las cumbres de su cine se encuentran *Las uvas de la ira* y *Qué verde era mi valle* (1941), ambas representantes de un incipiente cine social que quedaría desterrado de Hollywood a partir de la Guerra Fría, bajo la sospecha de que cualquier denuncia social llevaba aparejada complicidad con el comunismo.

De su etapa de madurez cabría mencionar *El hombre tranquilo* (1953), película que se recrea en la nostalgia de una Irlanda atemporal, idílica, en vías de desaparición.

De la etapa muda de John Ford se conservan alrededor veinte películas, de las sesenta que filmó. Una de ellas es *Cuatro Hijos*. Cuatro hijos es una más de las producciones que quisieron emular el éxito de *El Gran Desfile*, explotando la mina de la Gran Guerra. Al igual que el *Gran Desfile*, la guerra sirve como marco para el desarrollo de un drama personal, pero lejos de constituir una mera escenografía, la guerra azota a los protagonistas, cuyo destino está inextricablemente unido al devenir de la contienda.

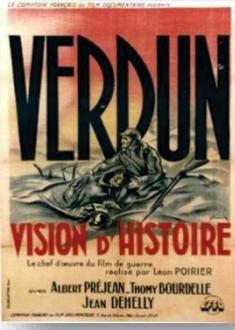
Al igual también que el *Gran Desfile*, a pesar de que la guerra inflige una herida indeleble en los protagonistas, estos consiguen sobreponerse, y la felicidad prevalece sobre las ruinas del pasado.

El mensaje de reconciliación entre naciones es mucho más explícito que en *El Gran Desfile*. Han pasado ya unos años desde el Plan Dawes y los Acuerdos de Locarno y parece que la paz al fin se está consolidando, después de unos primeros años de posguerra inciertos. Incluso se están llevando iniciativas mucho más ambiciosas como el Tratado Briand-Kellog, que muestran un optimismo creciente y una confianza cada vez mayor en la capacidad de arreglos diplomáticos para las disputas, en lugar del recurso a la violencia.

A este optimismo contribuye una coyuntura económica favorable, sustentada en la deuda, lo que poco tiempo después se mostrará como una solución errónea. Pero hasta entonces, el crecimiento permite crear una sensación de prosperidad y progreso, que ayuda a elevar el ánimo y la fe en el futuro.

El nuevo panorama internacional exige la reelaboración del discurso. Ahora no interesa alimentar el odio y el rechazo hacia Alemania, sino que, como nación integrada en el nuevo concierto internacional, debe ser tratada como un igual. Pero resulta difícil hacer olvidar las acusaciones vertidas en los medios de comunicación y ampliamente difundidas gracias a sus acrecentadas posibilidades. Con ello se recurre a una solución intermedia; el pueblo de Alemania será exculpado de su responsabilidad sobre el conflicto. Se disociará el pueblo del mando, a quien se sigue señalando. Prueba de ello, la figura del despiadado oficial. Para mayor identificación con Alemania, los protagonistas de este drama son alemanes. Una familia tan normal que se podría trasplantar a Estados Unidos sin ningún trauma.

2.4 VERDÚN, VISIONES DE HISTORIA (Léon Poirier, 1928)

	Título original	<i>Verdun, visions d'histoire</i>
Fecha de estreno	23 de noviembre de 1928	
Nacionalidad	Francesa	
Duración	150 minutos	
Sonido	Muda	
Director	Léon Poirier	
Guionista	Léon Poirier	
Reparto	Albert Préjean, Jeanne Marie-Laurent, Suzanne Bianchetti, Hans Brausewetter	
Productora	CUC	
Sinopsis	Descripción cronológica y minuciosa de la Batalla de Verdún, que se sirve de la inclusión de personajes ficticios para enfatizar los efectos de la batalla, lo cual no le desprende de su carácter documental.	

Dirigida por Léon Poirier, (1884-1968) director francés veterano de la Gran Guerra. Con esta película, se propuso trasladar a imágenes de forma veraz los acontecimientos de la batalla de Verdún. Léon Poirier había sido combatiente durante la Gran Guerra, lo que, junto a la presencia en pantalla de veteranos reconvertidos en actores, otorgó al film visos de verosimilitud.

Se estrenó con motivo del décimo aniversario de la victoria francesa. La película es un híbrido entre el cine documental y la ficción. Aunque crea personajes ficticios de los que se nos narran sus peripecias, estos caracteres carecen de la entidad suficiente para ser considerados personajes en sentido estricto, con un desarrollo de sus personalidades y sus propias motivaciones. Los personajes no son más que arquetipos, que sirven para ilustrar todo un abanico de situaciones a las que dio cabida la guerra: la separación de las familias, el nacionalismo cándido de un joven radicalizado por la propaganda, los desplazamientos de los civiles...

Prueba de esta pretensión documental la da el hecho de que encontremos personajes históricos; estos, no son interpretados por actores, sino que se utiliza material de archivo para encarnarlos. Este cuidado en diferenciar personajes reales de ficticios alcanza su cénit en la representación de Pétain, para la cual, puesto que el material de archivo era insuficiente, se grabó expresamente una escena del propio Pétain en actitud solemne.³²

Nos cuenta la larga Batalla de Verdún, desde sus preparativos hasta su ejecución. Entre medias, no esconde las consecuencias que la guerra esconde para los civiles, como pueden ser los desplazamientos o la pérdida de seres queridos. Guarda un cierto parecido con *La Batalla del Somme*, éxito de taquilla que pretende emular.

Esta película nos sirve para ilustrarnos sobre los aspectos más técnicos e infraestructurales de la guerra; el ritual de los ataques, las armas más definitivas de la Gran Guerra, como la artillería y la ametralladora, el uso de armas innovadoras como el gas...

El mensaje de la película es de exaltación de las glorias nacionales. Esto nos habla de la posición intransigente de una Francia dedicada a exhibir su victoria como forma de reivindicarse como potencia regional, cuando ya habían prosperado varias iniciativas que venían a restañar el daño moral infligido a Alemania por Versalles. De alguna manera, es una posición caduca, que no casa con el sentir general, en 1928, de un pueblo que rechazaba el recurso a la guerra. La participación de Pétain en el proyecto, refrenda la identidad de la película con el *establishment*.

³² Alexander TUSCHINSKI: Verdun, visions d'histoire: a closer look at one of the first war-documentaries, <http://www.alexander-tuschinski.de/resources/VerdunPoirierAnalysisTuschinskiAlexander.pdf>

2.5 **CUATRO DE INFANTERÍA** (Georg Wilhelm Pabst, 1930)



<i>Título original</i>	Westfront 1918
Fecha de estreno	23 de mayo de 1930
Nacionalidad	Alemania
Duración	93 minutos
Sonido	Sonora
Director	Georg Wilhelm Pabst
Guionista	Ladislaus Vajda
Reparto	Gustav Diessl, Claus Clausen, Fritz Kampers, Hanna Hoessrich
Productora	Nero-Film AG
Sinopsis	La película refiere los vaivenes en el frente de dos personajes: El Estudiante, un joven enamorado de una muchacha francesa y Carl, un soldado que descubre, al volver por un permiso, que su mujer le es infiel.

Cuatro de infantería es obra del cineasta Georg Willhem Pabst (1885-1967), basada en el libro homónimo de Ernst Johannsen. Procedente del mundo del teatro, Pabst incorporará a su cine elementos de dicho arte. Antes de *Cuatro de Infantería*, ya disfrutada de cierta popularidad, habiendo dirigido *Bajo la máscara del placer* (1925), ambientada en la Viena de la posguerra. Después de *Cuatro de Infantería*, realizará *Carbón* (1931), un relato sobre la solidaridad entre unos mineros alemanes y franceses que deben socorrerse mutuamente tras un derrumbamiento. A pesar del cariz antibelicista de *Cuatro de Infantería* que le valdría su prohibición con la asunción de Hitler de la cancillería, Pabst continuó trabajando en su país natal.

Esta película carece de un hilo argumental que hilvane las historias. Es una sucesión de episodios levemente relacionados, que muestran, sin edulcorar, la realidad del frente y la retaguardia, incidiendo sobre sus puntos de conexión y de fractura. *Cuatro*

de infantería nos permite ver las colas del pan que impone el racionamiento, la precaria situación de los civiles y la distancia que los irá separando de los soldados.

A pesar de su limitado recorrido comercial, *Cuatro de infantería* se ha erigido en una de las más recordadas cintas antimilitaristas que abordan la Gran Guerra, honor que comparte con *Sin Novedad en el Frente*. La película fue adquiriendo un aura de film militante y contestatario gracias a la prohibición de Hitler, que acentuó su fama en el exterior.

Al igual que *Sin Novedad en el Frente*, la resolución de la película es una tragedia sin paliativos. Pero al contrario que esta, los protagonistas no son unos jóvenes candorosos seducidos por las consignas belicistas, sino unos veteranos que llevan años de lucha, completamente desesperanzados y sin horizontes. La película comienza *in medias res*, con el conflicto avanzado —en 1918, como aparece en su título original—. Por ello, el drama no reside en las expectativas frustradas de los soldados, sino en la destrucción psíquica consumada de unos seres completamente destrozados.

Sin duda el crac del 29 y la Gran Depresión, cuyas consecuencias comenzaban a sufrir los alemanes, influyó en la perspectiva pesimista del film. La época de la estabilización, entre 1924 y 1929, había creado unas expectativas que la realidad desmintió. Esto llevó al descreimiento y la insatisfacción hacia la República de Weimar y su capacidad de resolver los problemas de los alemanes. Las colas del pan aluden directamente al hundimiento del nivel de vida que los alemanes estaban experimentando en aquellos momentos, mientras que los escarceos de la mujer del protagonista muestran la degradación moral y la pérdida de los valores. Los conservadores percibieron aquella desinhibición como una amenaza. Por otra parte, muchos alemanes vieron en el hedonismo y la perversión de la moral una válvula de escape ante los rigores de la crisis.

2.6 SIN NOVEDAD EN EL FRENTE (Lewis Milestone, 1930)



Título original	<i>All quiet in the Western Front</i>
Fecha de estreno	18 de septiembre de 1930
Nacionalidad	Estados Unidos
Duración	130 minutos
Sonido	Sonora
Director	Lewis Milestone
Guionista	George Abbott
Reparto	Lew Ayres, John Wray, Arnold Lucy, Louis Wolheim
Productora	Universal
Sinopsis	Una clase de colegiales se alista en la Gran Guerra arrebatados por la arenga patriótica que les dirige su profesor en una clase. En cuanto lleguen al frente, se apercibirán de la dura realidad que ocultaban las promesas de victoria y honor.

Sin Novedad en el Frente es el film más conocido de su director, Lewis Milestone (1895-1980). Milestone era una estrella en ciernes cuando la Universal, productora para la que trabajaba, le ofreció el proyecto. Ya se había destacado con *Hermanos de armas* (1927), película por la que ganó un Óscar como mejor director, que revalidaría con la película que nos atañe. Al año siguiente repitió candidatura con *Un gran reportaje* (1931), si bien no se hizo con el galardón esta vez.

La película es una traslación a la pantalla del texto de Erich Maria Remarque, veterano de la Gran Guerra, cuya experiencia deja traslucir en su novela. El libro se convirtió en un éxito descomunal, por lo que las productoras empezaron a pugnar por hacerse con sus derechos. Finalmente se impuso Universal. La productora tenía una confianza muy grande en el éxito del proyecto, puesto que se destinaron 1.200.000 dólares para su realización, cifra harto desmesurada para la época. El éxito correspondió con las

expectativas depositadas en el film. Crítica y público coincidieron en su respaldo, alzándose con dos Óscar en la edición de 1930. El contenido antibelicista de la cinta era tan contundente que los grupos nacionalistas, entre ellos el Partido Nacionalsocialista, intentaron sabotear varias proyecciones de la película.

En 1933, con la victoria de Hitler, se prohibió la difusión de *Sin Novedad en el Frente*.

La película se estrena poco después de la incorporación del sonido al cine, por lo que se percibe todavía una pizca de histrionismo y teatralidad en las actuaciones. *Sin Novedad en el Frente* combina la descripción realista de la batalla con unos diálogos sentenciosos. A pesar de lo afectado de los diálogos, en la película no hay sentimentalismo ni contenido melodramático que atenúe tono grave del film.³³

Desprovista de aspectos dulcificantes, la película transita en una progresión invertida hacia un final trágico, suponiendo cada escena un eslabón de una cadena que conduce irremediabilmente al desastre.³⁴

Tanto el novelista como el director, Lewis Milestone, habían luchado en la guerra, aunque en bandos contrarios. Esto es un reflejo del carácter ecléctico de la película, que narra las desventuras de un grupo de escolares alemanes alistados, enardecidos por su profesor. La producción es estadounidense, y tiene la particularidad de que, ambientándose en Alemania, los protagonistas hablen un inmejorable inglés, lo cual no afecta a la verosimilitud del relato.

El tema de la película es la capacidad del discurso nacionalista para movilizar a las masas, en este caso los jóvenes adoctrinados por las palabras del profesor, y su peligrosidad. El film representa bien el ardor patriótico con el que los alistados afrontaron la batalla y la posterior decepción que sufrieron cuando descubrieron una realidad muy distinta de la que imaginaban.

Como ocurre con *Cuatro de Infantería*, película estrenada el mismo año, el tono sombrío de *Sin Novedad en el Frente* de la película puede explicarse por el ambiente de

³³ Antonio José NAVARRO, "Sin novedad en el frente, Lewis Milestone (1930)", Dirigido por..., 446 (2014), pp.64-65

³⁴ Xavier PÉREZ, "Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930)", *L'Atalante, revista de estudios cinematográficos*, 21 (2016), pp. 37-45, esp. 42

desconsuelo que reinaba en una sociedad sobre la que empezaban a incidir los efectos de la Gran Depresión.

2.7 **TIERRA DE NADIE** (Victor Trivas, 1931)

	<p>Título original Niemand'sland</p>
<p>Fecha de estreno 10 de diciembre de 1931</p>	<p>Nacionalidad Alemania</p>
<p>Duración 93 minutos</p>	<p>Sonido Sonora</p>
<p>Director Victor Trivas</p>	<p>Guionista Leonard Frank</p>
<p>Reparto Ernst Busch, Louis Douglas, Vladimir Sokoloff, Hugh Douglas</p>	<p>Productora Resco-Filmproduktion</p>
<p>Sinopsis Cuatro hombres de diferentes ejércitos se refugian en un cráter en medio de la batalla. La intensidad del fuego les impide salir, y deben convivir juntos hasta que puedan regresar con sus hombres.</p>	

Tierra de Nadie es una película semidesconocida dirigida por Victor Trivas (1896-1970). Trivas fue un realizador y guionista alemán. Debutó con la película que nos concierne, *Tierra de Nadie*, en 1931. Con la llegada al poder de Hitler emigró a Estados Unidos, donde continuó trabajando. Fue nominado al Óscar por elaborar el guión de *El extraño* (1946), de Orson Welles.

El guión de la película corre a cargo de Leonard Frank, de adscripción ideológica comunista, lo que ya nos advierte acerca la toma de posición del film respecto al conflicto.

La original premisa del film se inspira en leyendas que surgieron en las trincheras, acerca de grupos de personas que vivían bajo las oquedades dejadas por las bombas, barbados, asilvestrados y con los uniformes roídos. Sobrevivirían de rapiñar los cadáveres

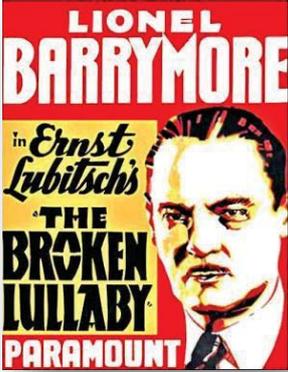
al abrigo de la noche. En todo caso, estas leyendas, que no tiene visos de realidad, serían el punto de partida de la película.³⁵

La película se estrena en 1931, en un contexto de pugna entre dos ideologías contrapuestas, comunismo y fascismo, cuyo auge en el período de Entreguerras responde al descrédito sufrido por la democracia liberal, que no había sido capaz de prevenir el desastre económico ni de aliviar la situación de quienes sufrían sus consecuencias.

Si bien su éxito fue restringido, *Tierra de Nadie* es uno de los pocos ejemplos de película pacifista de raigambre socialista en Occidente y en Entreguerras. Esto sirve para confrontarla con obras nacionalistas o cintas que propugnen un internacionalismo de distinto signo. El pacifismo de la película, de filiación socialista e internacionalista, queda muy bien recogido en la película. Cinco soldados procedentes de diferentes ejércitos coinciden bajo el boquete abierto por una bomba. De la situación de desesperación brotará la solidaridad. *Tierra de nadie* es una película que aboga por la hermandad universal, por encima de banderas, y que rechaza el nacionalismo como una ideología perniciosa.

³⁵ Emilio G. ROMERO: *La Primera Guerra mundial en el cine. El refugio de los canallas*, Pp. 87-89

2.8 REMORDIMIENTO (Ernst Lubitsch 1932)

	Título original	<i>The Broken Lullaby</i>
	Fecha de estreno	24 de enero de 1932
	Nacionalidad	Estados Unidos
	Duración	77 minutos
	Sonido	Sonora
	Director	Ernst Lubitsch
	Guionista	Samson Raphaelson
	Reparto	Ernest Vajda
	Productora	Paramount
	Sinopsis	Paul es un hombre atormentado por haber arrebatado la vida a Walter un soldado alemán. Para descargarse de su culpa, viaja a Francia a disculparse con la familia de Walter, mostrándose es incapaz de reconocer su crimen ante ellos.

Remordimiento es una rara avis en la filmografía de Ernst Lubitsch, uno de los grandes representantes de la comedia norteamericana de primera mitad del siglo XX. Alemán de origen judío, Lubitsch empezará a dedicarse al teatro de variedades, hasta que es reclutado para el cine. En su Alemania natal dirigirá sus primeras películas, *Madame DuBarry* y *La princesa de las ostras* (1919) entre otras. Apercebidos de su talento, los productores de Hollywood le ofrecen instalarse en el país, donde se especializará sobre todo en comedias. Destacan sus sátiras al comunismo y al nazismo respectivamente: *Ninotchka* (1939) y *Ser o no ser* (1942)

Remordimiento es una producción estadounidense que ambienta la acción en Alemania. Al igual que ocurre en *Sin Novedad en el Frente*, los protagonistas se comunican en inglés. A diferencia de esta, la acción tiene lugar en la posguerra y no en el propio conflicto, aunque este es el centro de la trama y no deja de estar presente a través de los recuerdos y las evocaciones de los personajes.

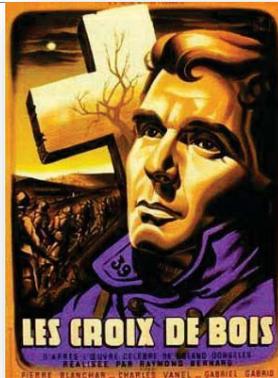
Remordimiento es una película claramente antinacionalista. La lejanía respecto del viejo continente le permitió mayor libertad a la hora de tratar temas sensibles, como es la herida de odio que deja la guerra entre dos naciones enemistadas. El resentimiento mutuo latente en aquellas sociedades hacía dudar de la solidez de la paz, un tema muy incómodo que difícilmente habría podido tratar en Hollywood.

La película se posiciona a favor de la reconciliación y rechaza el sentimiento de desquite, que sería el caldo de cultivo para el surgimiento de movimientos como el de Hitler y que, a la postre, acabaría provocando la crisis diplomática que desembocó en la Segunda Guerra Mundial.

A fecha de 1932, los sentimientos latentes de odio se empezaban a exteriorizar. El partido nazi había experimentado un crecimiento exponencial, y basaba su programa en la revisión de Versalles. El gobierno, encabezado por Von Papen, protestó ese año en las Conferencias de Desarme por la desigualdad con que Alemania era obligada a permanecer desprotegida mientras el resto de países europeos seguían aumentando su capacidad militar. Hubo un viraje en política exterior, basado en la independencia, en contraste con la política de sumisión hacia los vencedores de Versalles que Alemania había practicado hasta entonces.

Esto se refleja en una restitución del orgullo de unos alemanes que llevaban una década doblando la cerviz ante sus triunfales enemigos. El restablecimiento del orgullo llevó aparejado el resurgimiento de los odios, de lo que alerta esta película.

2.9 **LAS CRUCES DE MADERA** (Raymond Bernard, 1932)



Título original	Les crois du bois
Fecha de estreno	17 de marzo de 1932
Nacionalidad	Francia
Duración	110 minutos
Sonido	Sonora
Director	Raymond Bernard
Guionista	Raymond Bernard
Reparto	Pierre Blanchar, Gabriel Gabrio, Charles Vanel, Raymond Aimos, Antonin Artaud
Productora	Pathé
Sinopsis	Blanchar es un joven soldado seducido por el patriotismo que acude a la llamada de la nación amenazada. Sus expectativas chocarán con lo cruento de los combates.

Las cruces de madera es una película firmada por Raymond Bernard, director francés conocido sobre todo por esta película, que el tiempo ha relegado a la condición de obra olvidada, sepultada por la influencia de obras mayores que han tratado el tema. Bernard es también recordado por su adaptación de *Los Miserables* (1934)

Las cruces de madera, adapta la novela del mismo título de Roland Dorgèles. La película hace uso de la narración colectiva en vez de la historia individual, del mismo modo que *Sin Novedad en el Frente*. De igual manera, el protagonista es un joven inflamado por el patriotismo, si bien en este caso el acercamiento a los personajes es incluso menor, siendo el film una sucesión de situaciones en el frente que afectan a unos soldados que aparecen desdibujados. La importancia de los personajes se va diluyendo a medida que el metraje avanza, acentuando su carácter de obra coral.

Es esta la primera película de ficción sobre la Gran Guerra producida por Francia después de *Yo Acuso*. Y es que el país, devastado por el conflicto, no quería revivirlo en las pantallas. *Yo Acuso* no fue un éxito en taquilla, y costó volver a retomar la temática bélica en el país galo.

La larga escena de la mina excavada a pocos metros de los soldados o aquella en que el batallón, exhausto por la ofensiva, debe formar para un desfile, sin tiempo para limpiar el lodo de sus uniformes, nos testimonian la negligencia que la sociedad atribuyó a los mandos.

Aunque, como hemos mencionado, es una película poco recordada, logró atrapar la esencia de la vida de los soldados, algo que reconocieron los propios supervivientes. La película se proyectó durante años en las reuniones de los veteranos franceses. Un suceso chocante relacionado con el film, acaeció el 11 de noviembre de 1962 cuando un veterano, después de visionar la película en su televisión como parte de la programación especial por la conmemoración anual de la victoria, se suicidó.³⁶

³⁶ Shlomo SAND: *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. P. 100

2.10 **TROPAS DE ASALTO 1917** (Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein, 1934)



Título original	<i>Stoßtrupp 1917</i>
Fecha de estreno	20 de febrero de 1934
Nacionalidad	Alemania
Duración	118 minutos
Sonido	sonora
Director	Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein
Guionista	Hans Zöberlein, Franz Adam, Marian Kolb
Reparto	Ludwig Schmid-Wildy, Beppo Brem, Max Zankl, Hans Pössenbacher
Productora	Arya Film GmbH
Sinopsis	Una tropa de soldados disciplinada y entregada a la causa alemana se dispone a combatir hasta el último suspiro.

En cuanto el Partido Nacionalsocialista llegó al poder, persuadido de las posibilidades comunicativas y propagandísticas del género, se propuso generar una producción bélica, con el fin de justificar las respectivas anexiones que realizaría en los siguientes años. Según estas producciones, Alemania era inocente del derramamiento de sangre acaecido en Europa. Por ello, el Tratado de Versalles fue ilegítimo y su revisión era justa.

Las gestas bélicas que observamos en estas películas escamotean la derrota. Da la sensación de que Alemania no perdió ninguna batalla, y por ello la derrota no se justifica militarmente. Fue la traición de la socialdemocracia la que rubricó un tratado de paz afrentoso.

La película tiene una dirección dual. Uno de los directores, Hans Zoberlein, fue un nazi convencido y estuvo condenado a muerte por su participación en el régimen de Hitler, aunque se le conmutó la pena.³⁷

El metraje original de la película era más largo, de 118 minutos. Pero lo que conservamos es una versión cercenada de 90 minutos. Esto se puede deber a la influencia ejercida por su director, Zoberlin, que habría eliminado algunas escenas para evitar ambigüedades en torno a su interpretación.

El film contiene todos los clichés propagandísticos del nazismo, como es el sacrificio de los soldados, voluntariosos y abnegados, obedientes a sus superiores incluso cuando sus decisiones son dudosas y los ponen en peligro. No obstante, la filmación de la batalla es tan creíble que el mensaje belicista en ocasiones deja lugar a la ambigüedad. Esto debiera achacarse a la dirección doble y a la diferencia de pareceres entre ambos realizadores, lo cual resulta en un mensaje menos monolítico.

Tropa de Asalto 1917 es uno de los pocos filmes nazis disponibles sobre la Gran Guerra, lo que la hace imprescindible para reconstruir el discurso nazi sobre el conflicto.

³⁷ Emilio G. Romero, “La Primera Guerra mundial en el cine. El refugio de los canallas” Pp. 87-89

2.11 **LA GRAN ILUSIÓN** (Jean Renoir, 1937)

	Título original	<i>La grande illusion</i>
	Fecha de estreno	4 de junio de 1937
	Nacionalidad	Francia
	Duración	95 minutos
	Sonido	Sonora
	Director	Jean Renoir
	Guionista	Jean Renoir, Charles Spaak
	Reparto	Jean Gabin, Pierre Fresnay, Julien Carette, Erich von Stroheim
	Productora	Realisation d'art cinématographique (RAC)
	Sinopsis	Tres oficiales franceses son capturados por los alemanes. Permanecerán cautivos en diferentes ambientes, pero nunca dejarán de planificar su huida.

La Gran Ilusión es la obra más significativa de Jean Renoir (1894-1979), una de las figuras más sobresalientes del cine francés. Las inquietudes artísticas de Renoir se manifestaron muy pronto. Hijo del célebre pintor impresionista, Renoir quiso seguir la estela de su padre, siendo en un principio ceramista, aunque derivó al cine, sobrecogido por las capacidades de mimesis de la realidad que poseía el nuevo arte. Influido sin duda por el movimiento del que participó su padre, Renoir consiguió hacerse su propio nombre. Entre su producción destacamos *Los bajos fondos* (1936), *La Marsellesa* (1938) y *Esta tierra es mía* (1943).

La Gran Ilusión, al igual que *Remordimiento*, se sitúa en una realidad ajena a la batalla. En esta ocasión, los protagonistas se encuentran fuera de la guerra espacialmente, y no temporalmente, como ocurría en la película de Lubitsch.

También de forma análoga, la guerra es el eje vertebrador de la trama de la película, si bien en ningún momento se muestre directamente. Esta película encomia la hermandad universal por encima de los nacionalismos disgregadores. La nostalgia por el

cosmopolitismo aristocrático anterior a la consolidación de los estados-nación aporta un tinte reaccionario a la cinta, si bien Jean Renoir siempre se identificó con la izquierda.³⁸

La Gran Ilusión contó con el favor tanto de la crítica como del público. En Alemania fue sensiblemente alterada, censurándose varias escenas, como aquellas en que uno de los oficiales, huido de su cautiverio en Alemania, halla refugio en casa de una viuda alemana, con quien acabará teniendo una relación. La actriz que encarnó a la viuda, Dita Parlo, fue acusada por Goebbels de haber representado un papel “*traidor y vergonzoso*”³⁹

Finalizada la segunda contienda, Jean Renoir relanzó la película, prescindiendo de algunas escenas que pudieran sugerir que el colaboracionismo era una actitud generalizada y transversal y no algo circunscrito a la camarilla de Pétain. Sobre todo, el trato humano dispensado por los alemanes a los reclusos franceses durante su cautiverio contrastaba con el auténtico genocidio perpetrado en los Campos de Exterminio.⁴⁰

La Gran Ilusión refleja la paradoja del pacifismo galo de Entreguerras; una representación pacifista de la Gran Guerra era aquella tendente a disolver las diferencias entre franceses y alemanes. En cambio, quienes denunciaban al régimen agresivo y expansionista de Hitler a través del arte, eran acusados de alentar la guerra. Sin duda la política de contención y apaciguamiento tuvo que ver en esto. El peligro real de Hitler tuvo como consecuencia que la crítica a Hitler fuera prácticamente inexistente en Francia. En cambio, en países como Estados Unidos en que la amenaza era remota, Hitler era menos respetado. A esto contribuyó la amplia presencia en Estados Unidos de cineastas refugiados.

³⁸ Marc FERRO: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995, Pp. 60-63

³⁹ Shlomo SAND: *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. P. 102

⁴⁰ Marc FERRO: *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008, p. 63

2.12 YO ACUSO (Abel Gance, 1938)

	Título original	J'accuse!
	Fecha de estreno	22 de enero de 1938
	Nacionalidad	Francia
	Duración	125 minutos
	Sonido	Sonora
	Director	Abel Gance
	Guionista	Abel Gance, Steve Passeur
	Reparto	Victor Francen, Marcel Delaître, Jean-Max, Line Noro
	Productora	Forrester-Parant Productions
Sinopsis	Jean Diaz es un hombre trastornado por la guerra, que no puede parar de pensar en la misión que se le ha encomendado de detener el desencadenamiento de un nuevo conflicto.	

Durante los años 30, Abel Gance se dedicó a versionar sus propios films mudos. El sonido se había incorporado hacía pocos años a las producciones, y su capacidad promisoria de ensanchar la capacidad de comunicación del cine hasta límites inexplorados, atrajo a Gance, siempre dispuesto a experimentar e innovar. Otra película que Gance revisó fue *Mater dolorosa* (1933), sobre la original de 1917.

Abel Gance revisita la guerra con ocasión de la generalización del medio sonoro. Con un menor esteticismo, pero a la vez un guión mucho más sólido, Gance reelabora su mensaje haciéndolo explícitamente antibelicista. La crítica oportunista al rearme de Europa, a la escalada bélica y al abandono del diálogo coincide con un aumento de la tensión entre las potencias europeas, sobre todo entre la dupla Francia-Gran Bretaña y Alemania. En 1936 Alemania reocupa Renania, desmilitarizada desde Versalles, algo que sancionó Locarno. La vulneración del derecho internacional justificaba la guerra con Alemania, pero los aliados optaron por conservar la paz, prevenidos del destrozo que causaría una nueva contienda, a la luz de la experiencia adquirida durante la Gran Guerra. Otra crisis se añadió a esta; en 1936, Alemania e Italia decidieron dar cobertura y auxilio

a la sublevación franquista. Por el contrario, la URSS socorrió a la República. Dos ideologías antagónicas se enfrentaban abiertamente en el escenario ibérico. Por otra parte, Francia, principal referente ideológico de la República, prefería no prestar un apoyo demasiado ostensible a la República, por miedo a deteriorar las relaciones con Alemania.

Gance opta por la seguridad colectiva encarnada en la devaluada Sociedad de Naciones como manera de evitar las querellas. Su toma de posición en favor de las instituciones de arbitraje le sirve para ser reconocido con la Medalla de Oro de la Sociedad de Naciones en 1939.

Aunque reparte las culpas entre ambas potencias, tras la guerra se incorporan unos títulos finales en los que clarifica el mensaje de la película, intentando alejar la imputación de equidistancia.

2.13 *EL SARGENTO YORK* (Howard Hawks, 1941)

	Título original	Sergeant York
	Fecha de estreno	2 de julio de 1941
	Nacionalidad	Estados Unidos
	Duración	134 minutos
	Sonido	Sonora
	Director	Howard Hawks
	Guionista	Abem Finkel, Harry Chandlee, Howard Koch, John Huston
	Reparto	Gary Cooper, Walter Brennan, Joan Leslie, Stanley Ridges
	Productora	Warner Bros.
	Sinopsis	Alvin York es un sencillo granjero que es reclutado para la Gran Guerra, lo que chocará con sus profundas convicciones religiosas.

Howard Hawks (1896-1977) firma *El Sargento York*. Aunque tuvo una formación académica como ingeniero mecánico, pronto encontró en el cine su verdadera vocación. A pesar de haber sido uno de los directores más populares de la Edad de Oro de Hollywood, solo fue nominado al Óscar por la película que nos ocupa, además de haber recibido un tardío reconocimiento por toda su trayectoria.

Además de *El Sargento York*, dirigió *Scarface* (1932), *La fiera de mi niña* (1938), *Luna nueva* (1940), *Tener y no tener* (1944) y *Río Bravo* (1959)

La película se basa en las gestas de Alvin York, personaje real a quien se le atribuye haber dado muerte a 25 alemanes, capturando a otros 132. *El Sargento York*, estrenada en julio de 1941, seis meses antes de la entrada de Estados Unidos en la guerra, reventó la taquilla. Aunque Warner, la productora, lo negara, la intención de este film fue influir en la opinión pública del país para que la opción de la entrada en la nueva contienda mundial resultara aceptable. Lo cierto es que seguían perviviendo fuertes resistencias aislacionistas.

La película fue tan exitosa y su mensaje tan convincente que llevó al alistamiento en masa de americanos cuando, a los pocos meses, Alemania declaró la guerra a Estados Unidos.⁴¹

La película se sitúa en el contexto de la intervención estadounidense en Francia durante la Gran Guerra. Esta decisión fue motivada por la cautela con que se intentó evitar un incidente diplomático con Hitler. Aunque Europa ya estuviera sumida en la Segunda Guerra Mundial, Hollywood intentará no verse privado del mercado alemán con una denuncia directa a Hitler, por lo que hay que leer la evocación de la Gran Guerra como una crítica velada al expansionismo alemán que reemergía con el nacionalsocialismo.

Las disparatadas cifras asociadas a la hazaña de Alvin York sirven de excusa para desplegar unas escenas bélicas dinámicas y una acción frenética, que contrasta con el estatismo de la guerra de trincheras representado por otras cintas coetáneas. Lo cierto es que Howard Hawks consigue dotar a la Gran Guerra de espectacularidad, si bien a costa del realismo.

⁴¹ Shlomo SAND: *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, p. 102

SEGUNDA PARTE

La Gran Guerra en el cine. Sus protagonistas

CAPÍTULO 3: NOSOTROS

El título de este capítulo alude a los soldados, en quienes nos centraremos en las siguientes líneas. Y es que los combatientes siempre son, indefectiblemente, los protagonistas de las películas sobre la Gran Guerra. Esta categoría abarca todos los rangos, orígenes sociales y étnicos. Los demás actores del conflicto, mujeres, población civil y el enemigo, son tangenciales, si bien eso no significa que estén infrarrepresentados o que su papel secundario invalide al cine como fuente autorizada para el estudio de estos conjuntos sociales.

Después hablaremos de “ellos”, el enemigo, el antagonista del soldado, y finalmente de quienes continúan en el añorado hogar.

3.1 El campo de batalla

Para empezar, hablaremos de las características más palpables de la guerra: los modos de combate, las armas de que se dispone, los medios con que se cuenta para movilizar hombres y materiales al frente y lo que hace de esta guerra diferente respecto a las anteriores.

La Gran Guerra fue un conflicto que implicó a toda la nación, no solo porque las conscripciones hicieran que la población masculina del país equivaliese al ejército, sino porque la agricultura y la industria se pusieron al servicio de la consecución de la victoria.

El 21 de agosto de 1793 la Convención en Francia aprobó la *requisa* de población civil para su participación en las guerras revolucionarias que amenazaban con ahogar la Revolución. Esta primera conscripción obligatoria fue el modelo que seguirían a partir de entonces los ejércitos europeos.

La obligación de la defensa de la patria tiene mucho que ver con el proceso democratizador que impulsó el liberalismo y con la *nacionalización* de las masas. Si

antaño hacer la guerra era un privilegio concedido a los nobles, ahora el reclutamiento significará la extensión de estos privilegios a todo el pueblo, es decir, la conversión de los privilegios en derechos.⁴²

Esto hace que los ejércitos se multipliquen en hombres. Las subsiguientes revoluciones agraria e industrial centuplican la población, y permiten, junto al avance técnico asociado, la dotación de los ejércitos de un arsenal inagotable. Los transportes también experimentan una expansión, con los ferrocarriles, los nuevos barcos y los vehículos. Por consiguiente, las distancias se acortan y se convierte en algo mucho más fácil desplazar hombres y pertrechos al frente. Además, estos se pueden renovar inmediatamente, con lo que las campañas no dependerán tanto de las reservas de armas como de la capacidad industrial.

Estas nuevas potencialidades se llevan a la práctica en la primera fase de la Gran Guerra. El resultado será que cientos de miles de soldados mueran en los primeros meses, a causa de la letalidad de los nuevos armamentos y el empate entre los ejércitos enfrentados. Todos ellos disponían de las nuevas armas, con una capacidad de fuego acrecentada y del suministro constante de hombres y provisiones. El choque entre dos fuerzas análogas resulta en un derramamiento de sangre sin parangón.⁴³

Este choque agota temporalmente las reservas de los ejércitos implicados. En vez de negociar una salida diplomática, se declaran una tregua tácita, en lo que recuperan las fuerzas, sin desmovilizar los ejércitos y manteniendo las posiciones. Se abren las trincheras, una línea continua de fortificaciones cavadas en la tierra que recorren todo el frente occidental, desde el Mar del Norte, hasta la frontera suiza. Si la moderna artillería era capaz de matar a decenas de soldados desprotegidos y apiñados a ras de suelo o destrozaba las hasta entonces seguras fortificaciones, sería preciso cobijarse bajo la superficie.

En un principio las trincheras fueron provisionales, mas luego se irán perfeccionando. Sobre todo, los franceses construyeron trincheras menos duraderas,

⁴² “Las teorías igualitarias expresadas por los filósofos del Siglo de las Luces se van a traducir, en la práctica, y entre otras cosas, por la extensión del privilegio a guerrear—y de reventar— en un campo de batalla, «privilegio» del que la nobleza —clase hasta entonces con el monopolio de la guerra— se va a desprender, de forma a hacer partícipes a todos los hombres —iguales— de la misma condición de héroes.” Jorge VERSTRYNGE ROJAS, “El sistema de guerra de la sociedad industrial.”, *Revista española de investigaciones sociológicas*, 1 (1978), pp. 105-144, esp. p. 143

⁴³ Emilio G. ROMERO: *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*, p. 75

puesto que confiaban en recuperar los territorios sustraídos de su nación. Se puede ver en *Verdún, visiones de historia*, una trinchera defendida por los franceses hecha con entramado de ramas.

Desde otoño de 1914 hasta principios de 1918, los dos bandos intentaron, infructuosamente romper el frente y reanudar la guerra. Con cada ofensiva, los ejércitos concentraban una gran cantidad de tropas y material con el objetivo de quebrar las defensas del enemigo. Pero pronto eran rechazados, puesto que el adversario contaba con unas defensas equivalentes a los atacantes.

La ofensiva era precedida de la artillería, que cada vez podía distanciarse más de la línea del frente, teniendo el disparo mucho más alcance. En *Verdún, visiones de historia*, esto se ve de manera muy clara. Los intertítulos van anunciando las diferentes fechas, 19 de febrero, 20 de febrero, antecediendo a una escena. La escena reemplaza a la fecha, y así sucesivamente, consiguiendo un efecto de parpadeo. En la escena se superpone un reloj de péndulo, oscilante, y la ciudad de Verdún, sobre la cual se van concentrando nubes oscuras. Cuando llega el 21 de febrero, los cañones anuncian el inicio de la ofensiva. Un obús cae sobre la choza que albergaba el reloj, destruyéndolo con el impacto.

En ocasiones los bombardeos eran larguísimos. La artillería tenía que asegurarse de vencer las defensas enemigas antes de que los soldados salieran de las trincheras. Los soldados llevaban un pesado equipaje y eran vulnerables a las ametralladoras rivales, armas con gran capacidad de disparo con las que podían compensar la inferioridad numérica. Además, las trincheras enemigas estaban protegidas por extensas alambradas. Sin el bombardeo previo, los atacantes tendrían que cortar las alambradas con tenazas a la vez que se encuentran sometidos al fuego.

Como hemos señalado, las trincheras se fueron mejorando, haciéndose más resistentes. Por ello, los bombardeos se vuelven largos, insufribles incluso para quienes los resisten. En *Tropa de Asalto 1917*, los soldados alemanes soportan un bombardeo de 12 días. Cuando remite, una primera oleada de soldados franceses avanza. En *Sin Novedad en el Frente*, los soldados se hallan en un refugio, aguantando un bombardeo prolongado. Es difícil para estos hombres mantener la mente lúcida y no perder la compostura. Algunos de los presentes sufren evidentes síntomas de un episodio de trastorno mental. El protagonista, Paul, se siente desesperado. Su amigo Katzinski le

responde con sorna: “Dos días más y hará una semana. Podrás decir que has estado bajo fuego enemigo”.⁴⁴

En Verdún, visiones de historia, es una fortaleza francesa la que resiste a la acometida alemana. Tras unos días aguantando, deciden izar la bandera blanca. El problema residía en su falta de suministros, en este caso el agua. Intentan comunicarse con otro puesto cercano a través de señales de luz, pero estos no les envían refuerzos. Durante un asedio, se intentaba que el enemigo desistiera haciéndole desfallecer, interrumpiendo sus comunicaciones y abastecimiento. En esto se asemejan estas batallas a los antiguos asedios.

Cuando el bombardeo cesaba, los soldados iniciaban una carrera frenética hacia la trinchera enemiga. Pero a menudo los atacados salen indemnes. Refugiados bajo tierra, el bombardeo apenas los afecta. Rápidamente suben a la superficie y se apostan en sus emplazamientos, situando ametralladoras. La ametralladora hace estragos entre los atacantes, que se mueven en las primeras ofensivas en hileras cerradas, en vez de agazaparse. Es muy interesante la escena *de Sin Novedad en el Frente* en que decenas de soldados franceses intentan penetrar las trincheras alemanas mientras son alcanzados por una lluvia de balas de ametralladora.

Las defensas germanas no pueden contener la avalancha gala, y muchos soldados logran infiltrarse en la trinchera. Es entonces cuando la guerra moderna deja paso al combate cuerpo a cuerpo. Los atacantes apuñalan a sus enemigos con la bayoneta. Se producen violentos forcejeos y golpes. También las granadas de mano jugaban un papel importante en este momento de la ofensiva. En *Tropas de Asalto 1917*, después del insistente bombardeo al que hemos aludido que se prolonga por 12 días, tanto atacantes como resistencia se intercambian granadas en ese intento por hacer retroceder a los alemanes.

El uso de artillería pesada, emplazada a kilómetros de la batalla, distancia a los ejércitos unos de otros. Anteriormente, la batalla conllevaba el encuentro de ambos ejércitos. Estos se veían las caras y uno sabía quién le había dado muerte. Ahora la muerte

⁴⁴ Para la Batalla del Somme, Gran Bretaña lanzó bombas sobre las posiciones alemanas durante cinco días seguidos. A pesar de lo castigado que dejaron el terreno, los proyectiles apenas dañaron las defensas germanas. “Cuando aquellos soldados treparon por las escaleras de las trincheras y se asomaron por encima del parapeto, descubrieron algo espantoso. La gran mayoría de las alambradas de espino que había delante de las trincheras alemanas y de los nidos de ametralladoras estaban intactos.” En Adam HOCHSCHILD: *Para acabar con todas las guerras. Una historia de lealtad y rebelión. 1914-1918*, p. 316

le sobreviene al soldado de la manera más inesperada, es más azarosa y en las circunstancias del deceso no contribuye tanto la destreza en la batalla como el lugar donde se encuentre el malhadado finado. Por ello, sobre los soldados planeará siempre la sombra de la muerte, y tendrán que sobrellevar la continua incertidumbre de no saber cuándo morirán.

Una mayor distancia del objetivo equivale un mayor distanciamiento emocional. Esto hace a los artilleros más eficientes, puesto que su labor es mecánica y no tienen que convivir con la visión constante de cadáveres ni con los conflictos morales adyacentes al homicidio.⁴⁵

Esto conduce, en situaciones extremas, a la desensibilización del agresor. Este no solo mata a otros hombres obedeciendo órdenes, sino que no siente ninguna conmiseración por sus semejantes. En algunos casos, llega incluso a disfrutar de sus “gestas” y a librar competiciones con sus camaradas por ver quién es el que más enemigos abate. En *Sin Novedad en el Frente* Katzinski consuela a Paul, quien acababa de matar por primera vez a un hombre, haciéndole mención de un francotirador apostado en el parapeto. A continuación, la cámara nos dirige a ese francotirador, que acaba de abatir a un hombre, esbozando una sonrisa inmediatamente después.

La falta de empatía y de identificación con el enemigo que se desarrolla con la batalla, es más clara en el caso de la aviación y de la guerra naval. Esta guerra tan distinta de las batallas tradicionales, en las que los soldados se enzarzaban en sangrientas peleas cuerpo a cuerpo, no fue del agrado de una oficialidad inmovilista. Decían que los nuevos artilugios de guerra dificultaban la defensa del soldado y que por ello vulneraban las reglas de juego limpio que hasta entonces se habían respetado en la guerra.

El caso paradigmático de esto que decimos es el uso de la munición de gas. El gas fue utilizado por primera vez por los alemanes en Langemark el 22 de abril de 1915. Este nuevo invento produjo un fuerte rechazo de la comunidad internacional, sobre todo por parte de las naciones aliadas. Se consideraba que el uso en la guerra de gases tóxicos era inhumano. No obstante, los aliados no tardaron en introducirlo en sus ofensivas, siendo la primera vez en Loos en septiembre de 1915.⁴⁶

⁴⁵ Mario DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ-PINILLA, “Ira, odio, rutina, dolor. La primera Guerra Mundial en los testimonios directos.”, *Sociología Histórica*, 4 (2014), pp. 349-401, esp. p. 370

⁴⁶ Marc FERRO: *La Gran Guerra: 1914-1918*, p. 185

Loos supuso uno de los mayores desastres del ejército británico y aliado en general, y el fracaso es atribuido a la falta de previsión y a una negligencia tan grande como evitable. Los británicos liberaron gas en tierra de nadie, confiando que el viento lo transportara a las líneas enemigas. Pero el viento fue adverso, y en el mejor de los casos se quedó inerte en la tierra de nadie, teniendo que atravesar los atacantes toda la zona intermedia respirando el gas que ellos mismos habían liberado. Otro problema que se les presentó fue que los vientos eran contrarios, devolviendo el aire el gas que ellos habían lanzado. Pero el colmo de este imposible encadenamiento de errores fue que el gas pretendió ser utilizado como sustituto de los bombardeos, puesto que estos llamaban la atención al enemigo, que se disponía a protegerse en cuanto oía la primera explosión. El gas, como es obvio, no rompió las alambradas, y los soldados fueron acribillados a balas mientras intentaban cortarlas.⁴⁷

El gas, por tanto, presentaba muchos problemas y no era del todo práctico. En un primer momento sí que ocasionó la muerte en masa del enemigo, pero en cuanto se desarrollaron las primeras máscaras antigás, su efecto se atenuó. La máscara antigás pasó a formar parte del equipamiento del soldado, y se instruyó sobre su uso, de manera que los soldados sabían, en cuanto percibían los primeros signos de un ataque, qué debían hacer para minimizar el riesgo de muerte.

En *Tierra de Nadie*, el soldado judío, sordomudo, es capaz de prever un ataque de gas antes que sus compañeros. Su dificultad para comunicarse hace que grite para avisar a los que le acompañan. Estos, inmediatamente, comprenden que están siendo atacados con gas, y se ponen las máscaras de manera casi instintiva. Como vemos con este ejemplo, el gas se ha convertido en una sustancia incolora y casi imperceptible. Solo el aguzamiento del olfato del soldado sordomudo, con una sensibilidad especial debido a su condición, previene a los soldados, salvándolos de una presumible muerte.

Al igual que la máscara de gas, se introducirán en el frente otros elementos, sencillos, pero a su vez inestimables, que de forma efectiva protegen de los daños causados por las nuevas armas. Es el caso del casco metálico, que se irá imponiendo sobre la gorra. Esto se ve en *Las cruces de madera*. A los soldados, equipados con el tradicional quepis, se les distribuyen cascos en vistas a una inminente ofensiva. También aparecen

⁴⁷ Adam HOCHSCHILD: *Para acabar con todas las guerras. Una historia de lealtad y rebelión. 1914-1918*, pp. 259-260

los uniformes de camuflaje. Las batallas en campo abierto típicas de las Guerras Napoleónicas dejan paso a la batalla en las trincheras; intrincadas, zigzagueantes y semiocultas. Por ello, el uniforme debe ser lo menos llamativo posible. Costó mucho que los franceses se deshicieran de sus vistosos uniformes con pantalón rojo.

El gas representa un buen ejemplo de la aceleración del conocimiento científico y la puesta a disposición del saber a la victoria. Las naciones intentan crear un arma que rompa el equilibrio y decida la victoria. El gas es una más, pero rápidamente se desarrollan instrumentos para atajarlo y a cada invento correspondía un *antídoto*.⁴⁸

Este es otro ejemplo de la Guerra Total. Los científicos dedican sus investigaciones al desarrollo de armas que pongan a su nación a la cabeza y la acerque a la victoria, —o que neutralicen el efecto de las innovaciones introducidas por el enemigo—. Es algo parecido a lo que ocurre con la producción industrial. Las naciones contendientes intentan situarse en cabeza en una especie de competición disputada.

“Los científicos eran impulsados a buscar, cada vez con mayor rapidez y urgencia, medios que poner a disposición de la guerra total, adquiriendo así esta última, además del carácter de competición industrial, el de competición científica y tecnológica”⁴⁹

Esta competición industrial hace que la victoria empiece a medirse no tanto en la capacidad de hombres que una nación es capaz de movilizar como en los materiales que es capaz de producir. La masificación de la guerra es otro de los cambios respecto al período anterior. El soldado se disuelve en la masa de guerreros, una estadística que hay que calcular para obtener la victoria. La batalla es una aritmética en la que suman diferentes factores: la capacidad de transporte, la capacidad de la industria, los hombres movilizables y el porcentaje de personas que deben permanecer en la retaguardia a cargo de la producción... En esta adición, la importancia de las circunstancias psicológicas y espirituales se acota. Es una guerra científica, en que todo es cuantificable.

Hay quienes trazan un símil entre la guerra y una competición deportiva. “El combate con gases ... promete darle a la futura guerra un cariz en el que las categorías soldadescas se despiden definitivamente a favor de las deportivas, ya que las acciones militares se registrarán como records.”⁵⁰

⁴⁸ Emilio G. ROMERO: *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*, p. 134

⁴⁹ Jorge VERSTRYNGE, “El sistema de guerra de la sociedad industrial”, p. 133

⁵⁰ Nicolás SÁNCHEZ DURÁ: “Todos muertos. La Guerra Total imaginada”, en Robert MARTÍNEZ CANET (coord.): *Guerra en la ciudad*, Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 45-77, esp. p. 62

Verdún, visiones de historia, tiene una vocación documental, por lo que, aun buscando que el espectador se identifique con los desafortunados soldados, pretende ser didáctica, haciendo una buena reconstrucción de la batalla. Por ello, a la vez que crea una historia poniendo rostro a los protagonistas anónimos, recrea a pie juntillas los acontecimientos que sucedieron. Como el sonido aún no ha irrumpido, intenta esta tarea mediante la inclusión de mapas en movimiento. En uno de ellos se dibuja el frente. A un lado franceses, al otro, alemanes. De cada uno va desglosando las cifras de soldados que comparecen en batalla y la artillería. De esta manera, recuerda vagamente a un marcador deportivo.

Al igual que el gas intenta romper la equivalencia entre ejércitos, la aviación hará lo propio. En un principio se usó la aviación ligera para tareas de observación. Debido a su poco tonelaje, podía adentrarse en territorio enemigo a mayores distancias. Por ello, los bombardeos fueron confiados a los dirigibles, que podían albergar más bombas. Los alemanes disponían de una gran cantidad de aeronaves, mientras que los aliados iban a la zaga. Cuando el ejército aliado se dispuso a producir aeroplanos de forma masiva, los dirigibles mostraron toda su vulnerabilidad. Además, los aeroplanos se proveyeron de ametralladoras, con lo que no solo podían liberar sus cargas, sino atacar un objetivo. Para defender un lugar del bombardeo, otras aeronaves se batían en combate con estas, dándoseles el nombre de *cazas*.

Estos combates aéreos despertaron el interés de los soldados, que desde sus trincheras asistían al espectáculo de los duelos aéreos. A diferencia de la lucha terrestre, ésta era resultado de la destreza personal, elevando al individuo a la categoría de héroe y celebrando sus gestas. En la novela *Sin Novedad en el Frente*, los soldados asisten a una de estas lides. Para hacerlo más excitante, los presentes apuestan por su favorito.

Mientras, el avión alemán ha sido derruido. Cae como un cometa dejando a su paso una estela de humo. Kropp ha perdido la apuesta de una botella de cerveza y, malhumorado, cuenta su dinero.⁵¹

Una de las últimas escenas de la película es la muerte del inseparable Katzinski. Paul ha vuelto de un permiso, y su readaptación al frente es complicada; ya no queda casi ninguno de sus camaradas, solo Katzinski, que parece ser el único que siempre sobrevive, en parte gracias a su pericia. El reencuentro entre ambos es alegre. Paul por fin ve un

⁵¹ Erich MARÍA REMARQUE: *Sin Novedad en el Frente*, Barcelona, Edhasa, 2014, p.72

rostro conocido. Por desgracia, un biplano enemigo les acosa, alcanzando en la pierna a Katzinski. Paul le lleva a hombros hasta el hospital de campaña más cercano. En el trayecto, otro proyectil impacta en la cabeza de Kat, matándole en el acto.

En 1918, la aviación fue usada para apoyar las ofensivas. Los aviones volaban a ras de suelo, a la vez que los soldados avanzaban por tierra de nadie. Los aviones, mientras, iban limpiando la línea de enemigos. En *El Gran Desfile*, el desplazamiento de hombres va acompañado de decenas de aeronaves, dispuestas a cubrirlos.

A su vez, los hombres son hostigados por una bandada de aviones alemanes. Las defensas frente a estos consisten en cañones antiaéreos. Como hemos dicho respecto a las máscaras antigás, a cada innovación respondía el enemigo con un artilugio que pretendía contrarrestar su efecto.

Con un objetivo parecido se desarrollaron los carros de combate. El carro de combate apareció por primera vez en septiembre de 1916, de la mano de los ingleses. Este ingenio de gran tamaño, pretendía cubrir las ofensivas de los soldados. Estos tenían que recorrer velozmente la tierra de nadie ante la ráfaga de disparos de las ametralladoras y luego, para penetrar en la trinchera enemiga, debían deshacerse de las alambradas.

Los carros eran capaces de pasar por encima de los alambres y entretenían a los enemigos disparándoles mientras la infantería avanzaba. Los primigenios tanques eran desmesurados, poco manejables y vulnerables. Con el tiempo se fueron mejorando, haciéndose más ligeros y veloces, y cumpliendo mejor su misión de proteger a sus soldados.

El Gran Desfile se sitúa durante la ofensiva estadounidense en Francia en 1918. Para entonces, los carros de combate ya habían experimentado una mejora considerable. Durante un enfrentamiento a campo abierto contra los alemanes, provistos de ametralladoras, unos pocos tanques flanquean a los soldados americanos que van a tomar sus posiciones.

En *Tropas de Asalto 1917*, la tropa improvisa la manera de acabar con un tanque. Introducen granadas en un barril, después uno de ellos carga con el barril y lo deja junto al tanque. En pocos segundos, las orugas del tanque aplastan el barril, liberando el contenido explosivo de las granadas, que es suficiente para destruir el tanque. Esto nos habla de la resistencia del blindaje de los carros, cuya mejora los hizo cada vez más

invulnerables, partiendo de la endeblez de los primeros modelos. Puesto que cada vez hacía falta oponer más fuego a estos imponentes vehículos, su presencia en combate aumentó considerablemente.

3.2 Hermanos de armas

Este ambiente hostil, el encarnizamiento de las batallas, las largas temporadas de inactividad en la trinchera, el odio compartido al enemigo y la amenaza constante de su irrupción, provocó que entre los soldados se creasen unos vínculos, basados tanto en la solidaridad como en la comunidad del sufrimiento, que se harán indisolubles, y que se prolongarán hasta después de la guerra.

En ocasiones estos vínculos procedían de antes; personas de una misma población se inscriben en el ejército, siendo destinados a un mismo regimiento. Esto puede ocurrir entre familiares, amigos, compañeros de aula —los reclutas son a menudo jóvenes recién salidos de sus escuelas, lo que se aprecia en las películas—o incluso los más allegados, que bien pueden ser hermanos.

Quizá la mejor película que expresa estos sentimientos sea *Sin Novedad en el Frente*, la cual nos habla de una clase entera de muchachos que se alista voluntariamente, inflamada por el ardor patriótico de su maestro. Incluso uno de los jóvenes, reticente en un principio, acaba alistándose por la presión que ejerce el grupo; no quiere ser el único en perderse aquel momento decisivo, pudiendo ser acusado por ello de cobarde.

Hay causas que explican esta camaradería, que no es solo una simple amistad que surge debido a las innumerables horas de convivencia entre los soldados. Un soldado es un hombre desarraigado de su entorno natural y de sus redes de sociabilidad típicas. La única comunicación que mantiene el soldado con su círculo íntimo es a través de la correspondencia. En ocasiones, esta comunicación se interrumpe, puesto que la línea del frente es fluctuante y las cartas deben atravesar miles de kilómetros entre los que se está librando una guerra. Por ello, los soldados, únicamente cuentan con la compañía de sus camaradas. Al soldado, se le somete a la “individualización y desocialización y consiguiente gregarismo”⁵² Es decir, que el recluta intenta compensar esta separación de su entorno construyendo una nueva comunidad compuesta por los soldados.

⁵² Mario DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ PINILLA, “Ira, odio, rutina, dolor. La Primera Guerra Mundial en los testimonios directos”, p.380

Los mandos promueven estos vínculos. El camarada se convierte en el sustituto de la familia. Con él come, duerme, se divierte, se conmueve... Es un sostén para el soldado, una vez que se encuentra desamparado de sus parientes. Con su camarada pasa los momentos de holganza. Así es en *Cuatro de Infantería*, película que se recrea en un espectáculo circense con que unos payasos amenizan a los soldados alemanes destacados en la Francia ocupada. Lo mismo ocurre en la versión sonora de *Yo Acuso*, en la que una mujer de una aldea canta para los soldados congregados en su taberna, o en *Tierra de Nadie*, aunque en esta última la situación sea tan insólita. Los soldados atrapados entre las líneas, asisten al improvisado espectáculo del francés proveniente de las colonias, que antes de la guerra era bailarín de claqué.

Salvo por el último ejemplo, lo que hemos descrito son momentos de descanso de los que los soldados disfrutaban cuando son acantonados, detrás de las líneas. Pero el resto del tiempo permanecen en las trincheras, donde las comodidades son mucho menores y deben mantenerse alerta, a menudo en vigilia.

En *Sin Novedad en el Frente*, los soldados intentan hacer más soportables las largas jornadas resguardados en las trincheras bajo el fuego de los bombardeos enemigos. Deben permanecer alerta, puesto que el bombardeo, con artillería o aviación, precede a cualquier ofensiva. El trabajo de los soldados es repeler dichas ofensivas, pero estos no conocen el momento exacto en que se inician. Solo el cese del bombardeo les indica la proximidad de la batalla. Mientras este se produce, los soldados deben extremar la vigilancia. El sueño es reducido, el sonido de las bombas estridente y constante... La salud mental de los soldados, sometidos a tales condiciones se resiente. En esta película, los soldados intentan jugar una partida de cartas en medio del bombardeo. Los veteranos, acostumbrados a estas situaciones, la disfrutaban con total normalidad. Los recién llegados no pueden concentrarse en el ocio, cada impacto les sobresalta y viven aterrados por la posibilidad de que uno de estos les alcance. Un soldado no puede resistir, y preso de un ataque de pánico intenta salir del refugio y huir del frente, en medio del peligroso bombardeo. Sus compañeros le intentan frenar, pero es herido igualmente.

Así pues, el vínculo que se establece entre los soldados en ausencia de la familia, sobrepasa la tradicional amistad. Entre los veteranos y los principiantes se crea una especie de relación de tutela. El veterano se convierte en preceptor del recién llegado, dándole consejos sobre cómo sobrevivir, cómo distinguir los distintos tipos de proyectiles, cuáles son más letales y cómo resguardarse de ellos.

En *Sin Novedad en el Frente*, nos encontramos con Kat, un soldado robusto, dicharachero y curtido en mil batallas. La especialidad de Kat es su capacidad para encontrar comida para el grupo rastreando las inmediaciones, aun cuando esta es escasa. A inicios de la película, se envía al grupo de reclutas a emplazar una línea de alambradas. Kat es encargado de liderar el grupo, puesto que los recién llegados no saben cómo hacerlo. Cuando estos se encaminan al lugar donde tendrán que ubicar el alambre, Kat les habla de las bombas; no deben temer por las más estruendosas, puesto que son las más lejanas. Deben, en cambio, protegerse de las silenciosas. El grupo le escucha con atención y respeto. Saben que les protegerá y depositan su confianza en él.

En *El Sargento York*, Alvin York es destacado a Francia en refuerzo de los soldados ingleses. Hablando con estos, le cuentan que las bombas más peligrosas no son las más estruendosas, sino aquellas cuyo sonido al impactar con la superficie es inaudible. Las bombas más ruidosas, permiten al soldado agazaparse y por ello, ofrecen mayores posibilidades de supervivencia.

Como vemos en estos ejemplos, los veteranos proporcionan a los soldados inexpertos información básica, les dan unos rudimentos en el combate sin los cuales no podrían desenvolverse. Esto refuerza ese vínculo, y los soldados que una vez fueron primerizos, transmiten sus conocimientos como la anterior generación hizo con ellos.

Una vez el civil ha sufrido el proceso de transmutación en soldado, la vida civil pierde todo significado. Esto se acentúa al hacerse evidente que la guerra de trincheras, considerada en un principio como provisional, se convierte en permanente. Las ilusiones y esperanzas por volver a casa y retomar la vida como civil se desvanecen. Con ello, la diferenciación social que en un momento determinaba la vida, compañías, ocio e intereses de los soldados, se diluye. Esto lo apreciamos en *El gran desfile*. El protagonista es un jovencito altanero, hijo de un rico industrial. El frente le reúne con Slim, quien en su vida civil oficiaba como obrero de la construcción y Bull, un camarero. Esto no es óbice para que los tres se conviertan en amigos inseparables durante la guerra.

La Gran Ilusión gira en torno a la estancia de unos oficiales franceses en una prisión alemana durante la guerra. Los franceses han sido abatidos por los alemanes, pero sobreviven al ataque, y son custodiados por los alemanes. Los reos son trasladados a un castillo, donde permanecen presos. Enseguida ve el espectador el trato exquisito que se le dispensa a estos soldados. Y es que no son soldados cualesquiera, sino oficiales. La

diferenciación social pervive durante la guerra. El custodio alemán es un general aristócrata, quien acaba haciendo buenas migas con su correlato francés, también noble de la alta alcurnia. Hay otros dos oficiales franceses, oficiales de carrera. Uno de ellos es judío, y aunque la relación con los demás es óptima, existen algunos recelos. El otro oficial de carrera reprocha al judío sus orígenes cuando ambos han conseguido huir y no se ponen de acuerdo en el destino del viaje que emprenden lograda su fuga.

Finalmente, los oficiales franceses, a pesar de su distinta procedencia, se complican en un plan de fuga que ejecutan en conjunto. Sus diferencias han sido superadas en pos de la unión nacional. La película simboliza esta síntesis social que se dio entre diferentes clases, unidas por su defensa de la patria en un proceso de “nacionalización” de las masas.

A la consolidación de esta conciencia nacional por encima de las particularidades de clase, contribuye la “despersonalización, los uniformes”⁵³, y que “la experiencia de las trincheras erradicó el antagonismo social al obligar a los oficiales de las clases privilegiadas a compartir el peligro y el malestar de los pobres”.⁵⁴

Y es que, con anterioridad a la Gran Guerra, esta se libraba por una casta guerrera, el estamento militar, ligado a la nobleza. Se mantenía vigente el orden tripartito que identificaba a los nobles con los *bellatores*. La Revolución Francesa supuso la sustitución de este principio por el de nación en armas.

La existencia de una solidaridad de clase que rebasa los niveles de solidaridad de grupo y el antagonismo con los demás grupos sociales: el caballero es antes caballero que miembro del conjunto social, llegando a constatar una mayor solidaridad entre enemigos pertenecientes a una misma clase que entre compatriotas de clases diferentes⁵⁵.

La Gran Guerra supone la consolidación del nacionalismo como potencia política. No en vano, se arguyen motivos nacionalistas para desencadenarla —el paneslavismo ruso en defensa de la hermana Serbia amenazada, o el pangermanismo que subyace en la alianza entre Alemania y Austria—. La nación, en el Nuevo Régimen, es ahora el aglutinante social, lo que mantiene a las clases unidas evitando el estallido social. A pesar de este enunciado, *La Gran Ilusión* no oculta los problemas que enfrenta la nacionalización. El oficial aristócrata francés se sirve de una treta para liberar a sus compañeros, pero esta exige su propia inmolación. A pesar de significar el triunfo de las

⁵³ *Íbid.* p. 364

⁵⁴ *Íbid.* p. 383

⁵⁵ Jorge VERSTRYNGE ROJAS, “El sistema de guerra de la sociedad industrial”. P. 120

motivaciones patrióticas por encima de las pulsiones de clase, es el aristócrata quien se autoexcluye con su óbito. Éste, que se entiende mejor con su igual germano, no encaja en la sociedad democrática que anuncia la guerra.

3.3 Leones dirigidos por asnos⁵⁶

A pesar de que la guerra promueve la convivencia entre estratos sociales diferentes, que por primera vez tienen una sociabilidad conjunta, esta no supone la igualación de las clases, como bien pudiera concluirse con la propaganda. Los mandos más altos suelen equivaler a las clases más adineradas, mientras que los mandos medios y bajos corresponden a las clases medias. Cada uno ejecuta su rol de acuerdo a una condición social precedente, por lo que en las trincheras se reproducen estos roles. La tropa, que en la vida civil desempeña trabajos como obrero asalariado en fábricas atestadas con unos horarios extenuantes, no deja de hacer lo mismo en la trinchera. Al igual que en la factoría, se reúne con sus compañeros en las horas de descanso y hace vida social junto a ellos.⁵⁷

En un principio la guerra y sus inhabituales pérdidas no tuvieron consecuencias perceptibles sobre la tropa, que continuó obedeciendo las órdenes y manteniendo la obediencia debida a sus superiores. Los obreros estaban acostumbrados a esta relación de jerarquía, mientras que los hijos de las clases medias aún creían que la guerra les depararía aventuras y gloria.

Es por ello que se transige con los abusos de autoridad y la severidad es vista por los soldados como un mal engorroso, pero parte de la experiencia de la guerra. Por otra parte, se consideraba que ser severo con los reclutas inexperimentados era la mejor

⁵⁶ La expresión, de origen desconocido, se popularizó entre la soldadesca en la Gran Guerra. Resume la imagen que ha sobrevivido de la relación entre el cuerpo militar y sus mandos, aunque ésta imagen sea una distorsión. El hecho es que el cine ha amplificado esta idea, no hallando en las obras muchos elogios hacia el estamento militar, salvo en la producción hitleriana. Álvaro LOZANO: *Breve historia de la Primera Guerra Mundial: 1914-1918*, Madrid, Nowtilus, 2011, p.181

⁵⁷ “La vida militar era tan sólo una forma más de la relación patrón-trabajador, algo particularmente visible durante la guerra en la que la brutal vida de trincheras tenía mucho en común con la deshumanización monótona de las fábricas. (...) Una de las explicaciones para el mantenimiento de la moral británica en el frente occidental fue que los hombres ya estaban acostumbrados a la subordinación y al tedio de la sociedad industrial” Mario DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ-PINILLA, “Ira, odio, rutina, dolor. La primera Guerra Mundial en los testimonios directos”, p. 384

manera de instruirles, puesto que esto les hacía más fuertes, aumentando sus posibilidades de supervivencia.

El caso paradigmático es el de *Sin Novedad en el Frente*. El instructor de la joven tropa es conocido de los reclutas, puesto que ejercía como cartero durante su vida civil. Este era simpático, pero el uniforme cambia su comportamiento y le vuelve grave e inflexible. Pareciera que la rigidez es consustancial a su labor y que debe usarla por el bien de sus soldados, pero también puede ser que esta aspereza en el trato de los instructores pudiera intentar ocultar las frustraciones de su vida civil.

En *El Sargento York*, los soldados no son sometidos a un trato cruel ni degradante, aunque sí algo recio. El sargento les hace cavar en el campo de entrenamiento, una labor que no corresponde a lo que van a hacer en el frente, pero que les puede ayudar a empaparse de disciplina y a soportar el esfuerzo físico. La película no es antibelicista, es más, intenta influir en la opinión pública para que esta se sume a la corriente belicista e inclinar la balanza que haga al gobierno abandonar su posición neutral. Por ello, una crítica al estamento militar sería improcedente.

En cuanto la guerra se vuelve estática y las batallas son irrelevantes, donde mueren miles de personas para obtener unos miserables kilómetros que a los pocos días se pierden, los soldados empiezan a cuestionar a sus líderes militares. Estos líderes muchas veces no tienen en cuenta el costo en vidas que supone una victoria. Además, en la toma de decisiones participaron otros motivos aparte del valor estratégico del objetivo. Los mandos pensaban en su carrera militar. Una victoria podría auparlos a un puesto más alto y una derrota degradarlos. Además, estos se veían muy mediatizados por la opinión pública. La consecución de la victoria, aunque fuera simbólica, creían que podría infligir una derrota moral a sus adversarios y redoblar los ánimos propios. Por ello, algunas campañas eran planeadas disociadas de su objetivo militar, únicamente para calmar a una opinión pública impaciente de victorias que poder lucir en los titulares de los periódicos.⁵⁸

Los soldados eran conscientes de que en ocasiones los mandos malgastaban sus vidas en campañas innecesarias únicamente para saciar el apetito de victorias, sin tener

⁵⁸ Emilio G. ROMERO: *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*, pp. 205-206

en cuenta el coste humano que esto puede suponer, o para promocionar la carrera profesional de sus superiores. Esto podemos verlo en la segunda versión de *Yo Acuso*.

En esta, el Estado Mayor, a través del capitán Henri Chimai, envía una expedición de hombres para tomar un puesto. El mando ha estado enviando a esa posición patrullas que han sido sucesivamente repelidas y sus hombres aniquilados. De la última, ha sobrevivido Jean Diaz. A Diaz le informan de que partirá otra. Este intenta mediar y se pone en contacto con Chimai para que consiga que el Estado Mayor aborte la misión. El Estado Mayor no responde a la llamada telefónica de Chimai, pues, según este, se encuentra ocupado. Chimai se abstiene de abortar por sí mismo la operación. Aunque esto salvara la vida de sus hombres, le enfrentaría irremisiblemente ante un tribunal de guerra. Chimai prefiere salvar su puesto y presumiblemente su vida a enfrentarse contra un cargo de desobediencia que ponga en riesgo su carrera.

Chimai representa a un mando egoísta y cobarde. Aunque una operación se muestre como innecesaria, el mando será inflexible y obviará la opinión de su propia tropa. Esto hará que entre el mando y la tropa se levante un muro infranqueable. La relación se acaba quebrando, y ahora todos estos abusos y excesos se tendrán en cuenta.

Otro ejemplo de estas órdenes absurdas lo vemos en *Las Cruces de Madera*. Unos soldados están defendiendo una trinchera cuando de repente empiezan a oír ruidos procedentes del subsuelo. Un ingeniero les confirma sus temores; los alemanes están abriendo túneles debajo suyo en los que después colocarán una carga explosiva. Los soldados están aterrorizados, pero las órdenes son tajantes. Los soldados deben defender la posición. Su única esperanza es confiar en ser relevados, algo que tiene que ocurrir en unos días. Los soldados oyen el ruido inextinguible del enemigo abriéndose camino debajo suyo. Mientras el sonido continúe, no hay peligro, pues eso significa que no han terminado de perforar la roca. Finalmente, se produce el relevo y los soldados salen precipitadamente de su refugio, dejando entrar a los nuevos y alejándose del lugar. Minutos después, cuando ya están lo suficientemente lejos, escuchan la explosión y se sienten aliviados.

Por episodios como este, el descrédito hacia los mandos va en aumento, y se divulgarán una serie de historias, auténticas o falsas, o exageraciones que minarán la desconfianza de los reclutas en sus superiores. Estas historias inciden en aspectos que se repiten, como vicios que van creando resentimiento entre los soldados. Los grados viven

en fortalezas y castillos, donde disfrutaban de todas las comodidades imaginables, mientras los reclutas tienen que permanecer en trincheras superpobladas, en unas condiciones de vida deplorables. En *Verdun, visiones de historia*, el cuartel general se instala en un antiguo castillo francés en territorio ocupado. Ahí es donde se informa al alto mando reunido de la orden de Guillermo II de dar inicio a la ofensiva de Verdún. Después del comunicado, los generales se dispersan y beben cerveza en una sala aneja en el mismo castillo.

Al inicio de *La Gran Ilusión*, son derribados dos pilotos franceses. En lo que parece un pabellón de caza cercano al siniestro, se reúnen oficiales alemanes, dispuestos a comer. Al mando está el capitán von Rauffenstein. Este le dice a su adjunto, después de derribar a los aeroplanos enemigos que “puede que haya supervivientes. Si son oficiales dígalos que están invitados a comer”. A continuación, se presentan los pilotos, saludan ceremoniosamente al capitán y se sientan a comer una cena opípara.⁵⁹

Este alto tren de vida de oficiales sobre sus reclutas hace pensar a la tropa que su generalato lleva una vida desahogada y despreocupada, mientras ellos están sometidos a condiciones nefastas. Por tanto, se abre una fractura entre ambos estratos que culminará con los motines en Francia en 1917.⁶⁰

En *Las Cruces de Madera*, a causa de la intensificación del combate, los oficiales deniegan los permisos a unos soldados a los que ya estaban a punto de acceder.

No ayuda en nada la poca tolerancia que muestran los mandos, atribuyendo a estos episodios de insubordinación un carácter subversivo e incluso acusando a sus perpetradores una inteligencia con el enemigo.⁶¹ Aunque los motines no es un tema que

⁵⁹ Hay una carta interesante de Albert Rochester, cabo británico desencantado con la guerra, que denuncia el alto tren de vida del mando. Rochester, enrolado voluntariamente, acabó descreído hacia la guerra. Envío una carta a *The Times* para que la publicara, pero en vez de eso, fue detenido y juzgado. En la misiva, dispara potentes dardos contra la alta oficialidad. “No hay más que mirar al personal del cuartel general de la brigada de infantería, compuesto por seis oficiales. Esa media docena de hombres tiene a su disposición entre 15 y 18 criados, mozos de cuadra, camareros de los comedores, etc.” Citado en Adam HOSCHCHILD: *Para acabar con todas las guerras. Una historia de lealtad y rebelión. 1914-1918*, p. 359-360

⁶⁰ Los motines se desencadenaron después de la derrota francesa en Chemin des Dames, la mayor derrota asestada al ejército francés. Cuando los ataques aún no habían cesado, el ejército se levantó contra sus superiores. La causa fue la dilapidación de vidas en una ofensiva insensata. Como le escribió un amotinado a su mujer: “Nos manifestamos para atraer la atención del gobierno y hacerle comprender que éramos hombres y no bestias que se llevan al matadero” En Marc Ferro: *La Gran Guerra: 1914-1918*, p. 347

⁶¹ Durante los motines de Francia en 1917, el general Franchet escribía a Pétain: “Se trata de una organización general que tiene su sede en París, actúa bajo la instigación de los alemanes y tiende a entregar a Francia al enemigo.” *Íbid*, p. 345

se trate en las películas sobre la Gran Guerra durante el período de entreguerras —la memoria de estos subordinados empezará a recuperarse en los años 50—, sí está presente la ineptitud de los mandos que la provocan.

Tras la desastrosa ofensiva de Chemin des Dames, el general Nivelle, Comandante en Jefe del Ejército francés, es destituido y relevado por Phillipe Pétain. Pétain, considerado el responsable de la victoria de Verdún, ya se ha labrado gran reputación entre sus soldados, no solo por su gloria militar, sino por su trato hacia la tropa. *Verdun, Visiones de historia*, película que mezcla documental, apoyándose en material gráfico filmado en la guerra y ficción, intenta esclarecer las tácticas usadas por cada uno de los ejércitos presentando varios mapas, que se anteponen o suceden a varias escenas.

En uno de ellos, se ve como el frente de Verdún quedaba continuamente refrescado con tropas que volvían de permiso. A su vez, las tropas más agotadas se retiraban, siendo sustituidas por estas nuevas, y disfrutaban de su propio permiso. La ofensiva prolongada de Verdún podía ocasionar a los soldados un gran estrés psicológico, pero al concederse los permisos con generosidad, se conseguía motivar a los soldados.

Esto nos habla del esfuerzo que realizan los mandos para congraciarse con sus soldados, una vez que aprenden los desastres que puede ocasionar una quiebra en las relaciones entre el mando y la tropa. También nos habla de que el descontento de los soldados con sus superiores no guarda necesariamente concomitancia con una desidentificación con los objetivos de la guerra. Los mismos soldados que se conjuraron, idolatrarón con el mismo ahínco a Pétain cuando Nivelle fue separado de su puesto y reemplazado por este.

Como vemos, la relación entre la tropa y la oficialidad no es uniforme, y varía en relación al momento que se esté analizando, al lugar del frente en que se ubique un ejército y a la bandera que enarbolan sus hombres. Además, las películas pacifistas suelen exagerar los rasgos negativos de los mandos, hasta el extremo de caricaturizarlos físicamente para resaltar estos defectos. Es el caso de *Cuatro hijos*, en el que el oficial alemán que dirige a los hombres tiene siempre un gesto de desdén, lleva un monóculo en su ojo y fuma constantemente un cigarro. Es un personaje fácilmente identificable, que destaca por su extravagancia entre la normalidad del resto. Este personaje es especialmente malévolo, enviando al último hijo que vive con la sufrida viuda al frente,

como represalia porque otro de sus hijos, residente en América, se hubiera alistado al ejército enemigo.⁶²

No solo las películas antibelicistas o antialemanas deforman la relación entre el mando y la tropa en beneficio de su discurso. De manera análoga, pero con un mensaje opuesto, el cine alemán que exalta la unidad nacional que se fraguó en la Gran Guerra, presenta de manera idealizada las relaciones entre ambos niveles del estamento militar.

Tropas de Asalto 1917, producida en 1934, es una película alemana estrenada en los inicios del régimen nazi. Sus objetivos eran laudatorios hacia el ejército alemán y del papel desempeñado por este en la Gran Guerra. En una de las escenas, el general está dirigiendo una arenga a sus hombres. Les pide colaboración para participar en una expedición. Para alentar a los soldados a luchar, ofrece 14 días de permiso a quien se presente voluntario a dicha empresa. El más aventajado de los hombres replica al general que no necesitan permiso porque no están de vacaciones.

En otra secuencia, los soldados están siendo sometidos a un bombardeo aliado. Se les han acabado los suministros, y la carencia de agua empieza a ser un problema. Los soldados piden sin embarazo a su teniente que envíe un hombre a buscar suministros. El teniente les responde que aquello que solicitan es imposible de llevar a cabo, pero les pide paciencia para que soporten la espera. Vemos aquí que la relación entre ambas partes es fluida y que los soldados guardan hacia su superior el respeto debido a la jerarquía; si requirieran su ayuda, es como un hijo a un padre, no de manera perentoria.

Tropa de Asalto 1917 sigue el discurso interclasista del régimen instaurado por Hitler. Según este, la guerra llevó a la cohesión nacional, por encima de las clases, que habían sido enfrentadas por el marxismo. Las clases, ahora mirando a intereses elevados, se coordinan en un esfuerzo conjunto, acabando con cualquier antagonismo social. Algunos vieron en esto la propia superación de la sociedad de clases. Por ello, no fueron pocos ex socialistas —el Partido Socialdemócrata Alemán fue, a finales del II Reich, el más poderoso del país—, los que giraron hacia el nacionalismo con la guerra, y luego se engancharon al nacionalsocialismo.

⁶² “Las imágenes hechas celuloide del «héroe» y del «villano» fusionan y confunden los valores éticos y estéticos, como ocurre en las más viejas mitologías de la Tierra. El «héroe» es un personaje simpático y físicamente atractivo, mientras que el villano —suma y compendio de todos los males— es físicamente desagradable. (...) con una sola imagen puede identificarse” Román GUBERN, *Historia del cine*, p.93

En resumen, el cine sobre la Gran Guerra en el período de Entreguerras será un cine para el cual el soldado, o bien el excombatiente, es invariablemente el protagonista. La oficialidad será criticada o alabada, pero el soldado raso, el recluta, es una figura intocable. En algunas películas es un ingenuo, que marcha a la guerra sin advertir la tragedia que le acecha, pero nunca se culpa al soldado por su error, sino que el soldado es siempre la víctima. Las cintas más incisivas tacharán de criminal la movilización, pero se enaltecerá la camaradería de los soldados como un ejemplo de generosidad válido también para el período de paz, una conducta a la que hay que aspirar y que prefigura la paz.

CAPÍTULO 4: ELLOS⁶³

En este capítulo hablaremos de cómo el cine muestra los sentimientos que albergaban los ciudadanos de cada país hacia quienes se convirtieron en sus enemigos. El estallido de la Gran Guerra no tuvo contestación ciudadana, a pesar del temor que infundía a los estados dicha posibilidad. Esto se debe a una desconfianza mutua muy arraigada entre los países contendientes, que transmitió durante décadas la escuela a los futuros soldados y que la propaganda reforzó ya iniciada la guerra. En el capítulo veremos cómo el cine puede ayudarnos a rastrear las causas de esta inquina hacia los foráneos. A pesar del empeño que pusieron los países en que germinaran estos sentimientos contra el enemigo, la continuación de la guerra redirigió el odio hacia los propios estados, lo que devino en movimientos subversivos. Con ello, cae el telón de la propaganda y se reencuentra al enemigo, que ya no es tal. El cine variará su discurso hacia el otro, desde un olvido intencionado durante la posguerra con ecos de la pasada enemistad hasta un redescubrimiento cuando las relaciones entre los antiguos enemigos se normalizan.

4.1 La escuela y la nación

Cuando el 28 de julio de 1914 estalla la guerra en Europa, fue recibida por millones de personas con un entusiasmo incontenible. La muchedumbre salió a las calles

⁶³ Utilizamos la tercera persona del plural (ellos), porque no hay ninguna comunicación posible con el enemigo. La información que dispone de él el pueblo llano es aquella que le facilita el estado, una información que será siempre sesgada.

para mostrar su respaldo al gobierno. En las siguientes semanas, miles de personas se habían alistado voluntariamente antes de recibir la notificación oficial de reclutamiento.

Aunque el estado debió justificar su intervención, la mayor parte del trabajo de persuasión que conllevaba una guerra en que casi toda la población masculina debía incorporarse a filas, estaba realizado. La educación llevaba varias generaciones alimentando el nacionalismo, que vino acompañado del reforzamiento del estado y de sus instituciones. En el período finisecular, el estado afianza su poder, afirmando su autoridad sobre el territorio que domina a través de la creación de un cuerpo de funcionarios, entre ellos los maestros. Los maestros difunden la ideología del estado a sus pupilos, quienes serán en el futuro ciudadanos que cumplirán con sus obligaciones debidas como tales.

La presencia de funcionarios parisienses, prusianos o rusos, aseguraba el reforzamiento de la unidad nacional en mayor medida que la disolvía, porque el poder central representaba la lucha contra las supervivencias feudales y la defensa contra el extranjero. Sus medios, muy acrecentados, le permitían igualmente en la democratización de las instituciones políticas (...) No se daban cuenta de que las clases dirigentes no habían hecho más que perfeccionar su religión; al primer catecismo habían añadido el que se aprendía en la escuela y repetía en el periódico.⁶⁴

Este *segundo catecismo*, el nacionalismo, cuyo sacerdocio era el magisterio, sustituye a la religión como forma privilegiada de aculturación.

La educación será la institución por antonomasia que reproduzca la ideología nacionalista. El maestro alecciona al alumno sobre la historia de la patria. A través de la historia se conforma la identidad de la nación. La historia desplaza a la religión, y aunque esta pervive, si religión e historia dan respuestas divergentes a un mismo problema, la historia tendrá prioridad.

La historia refrendará siempre la política del estado, al igual que el Evangelio lo hacía con las actuaciones regias. En *El Sargento York* el protagonista, Alvin York, es un hombre de profundas convicciones religiosas, miembro de una comunidad cristiana que practica una fe basada en la interpretación textual de la Biblia.

Por ello, cuando Alvin York es llamado a filas, se declara objetor de conciencia, sustentando su posición en que el Quinto Mandamiento (*no matarás*) entra en contradicción con la participación en una guerra.

⁶⁴ Marc FERRO: *La Gran Guerra. 1914-1918*, pp. 41-42

A pesar de ello, no es reconocido como objetor, y decide obedecer el mandato del ejército antes que convertirse en prófugo. Debido a la destreza que demuestra durante su instrucción militar, York es llamado para un ascenso, que declina. Los superiores de York intentan doblarle iniciando con él un debate exegético. Finalmente, un oficial hace entrega a York de un libro de Historia de Estados Unidos, donde se reúnen los relatos de los antepasados insignes.

El libro logra convencer a York de aceptar el puesto. No es que el patriotismo haya hecho a York abjurar de sus creencias, sino que la esfera temporal y la espiritual llegan a una componenda. York recuerda un extracto de la Biblia en el que Jesús dice a sus apóstoles: *Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios*. De esta manera, hay una separación entre los ámbitos mundano y ultraterreno sobre los cuales estado y religión tienen, respectivamente, un poder sin restricciones. A su vez, la Historia y las Escrituras conforman el cuerpo doctrinal de ambos sistemas.⁶⁵

La historia la escriben los mayores, que proyectan las frustraciones de sus generaciones. Estas pretenden enmendar las injusticias históricas que habían sufrido a través de una nueva contienda que reparase esa iniquidad. En Francia las reivindicaciones girarán en torno a la cuestión irresuelta de Alsacia y Lorena. En *Yo Acuso* encontramos al personaje de Marie Lazare, veterano de la guerra franco-prusiana, que aún guarda inquina hacia Alemania por el resultado adverso de esta. Alemania se cobró Alsacia y Lorena como botín de guerra, y Francia nunca reconoció el nuevo estatus de la región. La educación mantendrá viva la memoria del latrocinio de ese territorio a través de la historia que se imparte en las aulas francesas.

La guerra de 1870 y la cesión de Alsacia-Lorena, las incitaciones de Maurice Barrès a la revancha y los toques de clarín de Déroulède, recuerdan todos los días a los franceses que han perdido dos hijos y que no puede haber jamás perdón para los raptos. Los escolares lo saben, puesto que desde la más tierna edad han visto en su primer libro de historia lanzarse el águila prusiana sobre el gallo galo y arrancarle sus mejores plumas⁶⁶

Lazare reaccionará con inmoderado entusiasmo ante la noticia de la declaración de guerra, que se notifica a la pequeña población por medio de un bando instalado en la plaza principal de la aldea, y amplificada por las campanas, que repican anunciando el

⁶⁵ *El Sargento York* interpreta esta sentencia bíblica como una justificación de la secularización, de manera que los mandatos que impone Dios excluyen a los asuntos temporales. Otro pasaje de la Biblia que aparece en la película es “mi reino no es de este mundo”. Puede ser interpretado tanto como un distanciamiento de la religión hacia los problemas que aquejan a la sociedad, que no considera trascendentes, o un reparto de jurisdicciones: ambos reinos tienen sus propias leyes de aplicación exclusiva.

⁶⁶ Marc FERRO: *La Gran Guerra. 1914-1918*, p. 42

esperado acontecimiento. Lazare se enfunda su gastado uniforme militar, que aún conservaba, polvoriento y apolillado. El mismo Lazare colgaba en su habitación un mapa europeo, con la anhelada región de Alsacia-Lorena resaltada. Cuando la guerra estalla, Lazare saca instintivamente su uniforme del guardarropa y se lo pone. Lazare se siente partícipe en la nueva confrontación, que no ve más que como la continuación del conflicto secular que enfrentaba a Francia con Prusia. Por ello, aunque debido a su longevidad Lazare no vaya a ser llamado a filas, cree que este nuevo desafío le incumbe tanto como al resto de los franceses. Esto nos está anticipando la guerra total que se sucederá, en la que toda la nación, independientemente de la actividad que desempeñe en el frente o en la retaguardia, será invocada para conjurar la terrible amenaza que se cierne sobre todos.

El odio a Alemania, que se fundamenta históricamente, no es lo único que conduce a los jóvenes a arriesgar sus vidas, sino también la promesa de romper la monotonía de una generación que había crecido en medio de la opulencia. Para los hijos de la pujante clase media y de los estratos elevados, la vida llena de lujos que habían disfrutado era insípida, con pocas emociones. El conocimiento en historia que proveía las aulas, tendente a ensalzar las glorias nacionales, hablaba de personajes encumbrados que habían labrado su gloria en base a victorias militares. Los jóvenes querían emular a aquellos prohombres, y la guerra ofrecía la oportunidad inigualable de incorporarse a la pléyade de personajes ilustres.⁶⁷

Estos deseos de aventura de una generación que aspiraba a algo más que a disfrutar de las comodidades con que sus padres les colmaban, queda muy bien expresado por el exaltado maestro que arenga a la clase en *Sin Novedad en el Frente*. Mientras su discurso embelesa a la clase, uno de los alumnos tiene un ensueño en que se ve a sí mismo desfilando por las calles de la ciudad, recibiendo todo tipo de agasajos mientras le flanquean dos alegres muchachas.⁶⁸

⁶⁷ Un testimonio interesante de las aspiraciones de esta generación es el del novelista John Dos Passos. Voluntario durante la Gran Guerra, se convertiría a la postre en un convencido pacifista, lo que plasmó en novelas como *Tres soldados* (1922). “Estábamos llenos de una justa indignación pero, al mismo tiempo, también llenos de curiosidad acerca del mundo en guerra. Nuestra infancia se había desarrollado en los arreboles del ocaso del pacífico siglo XIX. Había una guerra. ¿Cómo era la guerra? Queríamos comprobarlo con nuestros propios ojos.”

John DOS PASSOS, *Iniciación de un hombre: 1917*, s.l., s.e., s.d. Recuperado de internet ([http://assets.espdf.com/b/John%20Dos%20Passos/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20\(8687\)/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20-%20John%20Dos%20Passos.pdf](http://assets.espdf.com/b/John%20Dos%20Passos/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20(8687)/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20-%20John%20Dos%20Passos.pdf))

⁶⁸ La propaganda usó con frecuencia el sexo como reclamo para el alistamiento. Gonzalo DURÁN LÓPEZ, “Colores de guerra. Carteles de la I Guerra Mundial”, *Revista Atticus*, 5, (2015), pp. 18-46, esp. p. 27

El optimismo y la confianza en la victoria de estos jóvenes alistados durante los últimos meses —y de sus mandos—, era tal que se creía que la guerra iba a ser rápida y limpia, sin causar demasiadas víctimas. Sin duda, la memoria de la guerra como una campaña militar fulminante tras la cual se firmaba con premura un tratado de paz, ofuscaba las mentes de estos individuos, que no advertían el infierno al que se encaminaban.

En *Cuatro Hijos* vemos una escena en la que los soldados se disponen a viajar en un tren que les llevará al frente. Las multitudes se congregan en torno a la estación. Predomina un ambiente festivo, que no hacía presagiar la catástrofe que se avecinaba. Unos oficiales celebran una fiesta en un vagón, regada por champán. Otro mando, que seguramente se quedara a cargo de la guarnición de la aldea o de sus inmediaciones, se acerca al grupo, pidiéndoles que le “escriban unas líneas desde París”. La rápida resolución de la guerra era algo que se presuponía. El profesor en *Sin Novedad en el Frente* tranquiliza a sus alumnos, intentando vencer sus recelos: “Será una guerra rápida y habrá muy pocas bajas”

4.2 Odiar en las trincheras

La predicción del profesor y de tantos otros se mostró errada, y la guerra no fue rápida ni limpia, sino larga y cruenta. La incapacidad de los ejércitos para avanzar y la resistencia enconada que hallaron a su paso, provocó un recrudecimiento de los combates y la aparición de abusos, que por otra parte fueron amplificadas por la propaganda, la cual llegó a fabular con historias que se recreaban en los detalles escabrosos.

A estas alturas del conflicto, la guerra se había revelado en toda su crueldad. La moral corría peligro de desmoronarse, y ya no era posible acudir a métodos obsoletos. La propaganda se volvió más agresiva y vehemente. A esta propaganda, interesada en la exposición de los horrores cometidos por el enemigo para mover la conciencia de un público espantado ante tal relato, se le conoce como *propaganda de la atrocidad* (atrocity propaganda)⁶⁹

⁶⁹ Paula REQUEIJO REY, Carlos SANZ GONZÁLEZ, Carlos DEL VALLE ROJAS, “Propaganda norteamericana en la Primera Guerra Mundial: simplificación y deformación a través del cartel”, p. 35

La relación de los crímenes del enemigo llega a ser tan prolija en detallar las crueldades infligidas por el enemigo, que se pondrá en duda la calidad humana de este, pues tal ensañamiento es impropio del hombre.

En *Las Cruces de Madera*, después de celebrarse una ceremonia por los fenecidos en la anterior ofensiva, el protagonista se retira a una parte de la iglesia, donde hay una hornacina con un icono de la Virgen. A esta pide: “Protégenos de los *cara de perro*”, aludiendo a los alemanes. Los alemanes son degradados a animales, bestias a quienes se atribuye un apetito de destrucción incompatible con la racionalidad y un apego a los instintos más primarios.

El hecho de que el enemigo sea asimilado a una bestia, justifica su eliminación. Puesto que es un ser cuya humanidad se pone en entredicho, su eliminación física no es un asesinato, no entraña ningún problema de índole moral y el ensañamiento con él está justificado.⁷⁰

El alemán no solo es identificado con un animal voraz por su pretendida crueldad, sino que se traza un paralelismo histórico, entre los bárbaros, aquellos pueblos que arrasaron el Imperio Romano, y los alemanes del siglo XX, basándose en una dudosa relación de parentesco entre ambos pueblos. La propaganda establece una continuidad entre los romanos y los pueblos latinos que intervienen en la contienda —franceses, italianos—, los cuales participan de un sustrato cultural común. En el otro bando, los alemanes equivaldrían a los bárbaros, cuya única actividad consiste en el saqueo y la rapiña de las obras generadas por la civilización. No en vano, los alemanes son llamados *hunos* por los ingleses.⁷¹

Esta relación antagónica entre ambos pueblos fue muy debatida durante el enfrentamiento bélico. La intelectualidad se esmeró en definir la esencia de la patria, sobre todo en oposición al enemigo, que se consideraba la antítesis de la nación. Esta

⁷⁰ Esto queda muy bien resumido en una frase: “por un lado el combatiente deja de ser una persona civilizada, por el otro, el enemigo deja de ser humano”. A una persona civilizada, que actúa como civil en ausencia de la guerra, se le proscriben el homicidio. Por el contrario, dar muerte a un hombre está permitido siempre que sea dentro del contexto de un combate. E incluso en este, el ensañamiento es admisible. Lo que diferencia a un soldado de su correlato enemigo, es que éste lucha por una causa legítima, la supervivencia de la patria o la defensa de valores como la libertad. También su respeto por los indefensos, los civiles, los reos o los heridos. Mario DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ-PINILLA, “Ira, odio, rutina, dolor. La Primera Guerra Mundial en los testimonios directos.” p. 397

⁷¹ Salvador LÓPEZ ARNAL, “La Gran Guerra y los diversos y enfrentados avatares de la racionalidad poliética”, *Sociología histórica*, 4, (2014), pp.479-526, esp. p. 506

polémica entre intelectuales se había desarrollado en los decenios anteriores a la guerra, pero tuvo durante esta su momento de mayor efervescencia.

Francia se consideraba la depositaria de un legado invaluable de civilización, herencia de los pueblos grecorromanos. Como civilización, su mayor aportación se hallaba en la democratización, y su destino universal era conducir al resto de naciones al mismo estadio.⁷²

En cambio, los intelectuales alemanes identificaban el país con su producción artística. La *intelligentsia* denostó la política, pues consideraban que un hombre de letras no debía descender a la inmundicia de la demagogia y la charlatanería. Alemania se ensoberbecía por sus próceres. Hay quienes explican con este alejamiento del mundo de la cultura hacia la política el carácter antidemocrático de la sociedad alemana del siglo XX.⁷³

El hecho es que muchos de los protagonistas de las películas alemanas que aquí recogemos tiene relación con el mundo de la creación. Walter, el malogrado hijo de la familia alemana de *Remordimiento*, era violinista. Paul, el líder de la cuadrilla de jóvenes que se alista en *Sin Novedad en el Frente*, era un prometedor poeta, a juicio de su profesor. Incluso en *Cuatro de Infantería*, el apelativo de uno de los personajes, conocido como “El Estudiante”, del que por otra parte no sabemos nada más de su vida anterior a la guerra, nos revela una dedicación intelectual.

En *Verdún, visiones de historia*, los oficiales que trabajan en el Cuartel General están teniendo un momento de distracción. Uno de ellos está retirado en una mesa, pensativo y ausente. Se le acerca otro inquiriéndole. Este comparte con él sus temores hacia la nueva campaña, pues intuye que causará demasiadas bajas. Su interlocutor le reconforta, enseñándole una cita de Nietzsche: “La guerra y el coraje han logrado cosas más importantes que el amor al prójimo.”

⁷² Civilización deriva de *civitas*, ciudad, que engloba tanto a la ciudad como a su gobierno. Civilización es también la tercera fase de desarrollo cultural en la clasificación tripartita de Morgan (Salvajismo, Barbarie, Civilización), caracterizada, sobre todo, por la creación de una infraestructura estatal. Francia justifica su liderazgo en las ideas por su aportación a la política. Si la Grecia clásica patentó la democracia y Roma la república, Francia dismanteló el Antiguo Régimen con su Revolución.

⁷³ Salvador LÓPEZ ARNAL, “La Gran Guerra y los diversos y enfrentados avatares de la racionalidad poliética”, p.504

Esto nos habla tanto de la inclinación de los alemanes por las letras como del ánimo belicoso que inspira a los alemanes.⁷⁴ Este fundamento elevado de la nación alemana, cuyo espíritu está en la realización de las obras más sublimes, no puede atentar contra dichas obras, como ignominiosamente le acusa la propaganda de la Entente.⁷⁵

Alemania intentó apagar los fuegos creados por la propaganda aliada, aunque siempre ésta fue más efectiva. Como hemos referido respecto a la creación asumida por el estado de órganos de información que mantuvieran a los soldados y civiles informados sobre la marcha de la guerra, Alemania subestimó la importancia de los medios de comunicación de masas, y solo advirtió su poder de movilización cuando comprobó lo provechoso que estaba resultando para sus enemigos.

Por este motivo, la propaganda alemana tuvo que negar su responsabilidad en la comisión de crímenes que los aliados le imputaban. Para ello, intentó transmitir la idea de que sus soldados actuaban sin provocar desmanes, respetando las convenciones de la guerra y dispensando un trato impecable hacia los civiles que caían bajo su control.

En *Tropas de Asalto 1917*, los soldados, refugiados en sus trincheras del gélido invierno, oyen en tierra de nadie a un soldado francés moribundo y gimoteando. Conviene en rescatarle del frío y resguardarle. Ya dentro de la trinchera, ven que su estado es incurable. A pesar de todo, deciden que sus últimos minutos transcurran en paz, y, aprovechando que es Nochebuena, encienden las velas de un árbol de Navidad para que su agonía sea pacífica y cálida.

En la misma película, los soldados, encontrando cobijo entre las ruinas de un edificio pulverizado por las bombas, comparten su experiencia de guerra. Todos coinciden en que desean la paz, la reunión con sus familias y el cese de los bombardeos. Entonces uno de ellos interviene: “Pero ellos no quieren la paz”

⁷⁴ Este enfrentamiento entre dos modelos de pensamiento que cada enemigo representa, constituye una innovación respecto a guerras anteriores, en las que se dirimían cuestiones como la posesión de determinados territorios. Ahora lo que se pondrá en liza en el campo de batalla serán las ideas, aspectos incuantificables que convierten la guerra en algo mucho más virulento. Patricia KREIBOHM, “La Primera Guerra Mundial, una contienda de transición entre la Guerra Institucionalizada y la Guerra Total”, *Relaciones Internacionales*, 49 (2015), pp. 149-166, esp. p. 157

⁷⁵ Numerosos intelectuales alemanes suscribieron el Manifiesto de los 93, en que denunciaban la campaña de calumnias que creían Francia había promovido. Entre otras cosas decía que “pese a nuestro gran amor por el arte, que no puede ser superado por ninguna otra nación, debemos rechazar decididamente que el coste de salvar una obra de arte suponga una derrota de nuestros ejércitos”. S.a., “Manifiesto de los 93”, s.l., s.e., s.d. Recuperado de internet (<http://www.uv.es/Ivorra/Historia/SXX/Manifiesto.html>)

Como hemos dicho, esta película se produjo en los albores del período nazi. El revisionismo de la Gran Guerra es la bandera del nacionalsocialismo. Alemania, contrariamente a la imagen que proyectó Versalles, no fue la culpable de la guerra, y no ha sido una nación sanguinaria que deseara el derramamiento de sangre, sino que la culpa residía en los aliados. No solo los aliados desencadenaron la guerra, sino que la prolongaron innecesariamente, elevando la cifra de víctimas.

El régimen nazi intenta con esto, convencer sobre su buena voluntad. Las reivindicaciones de restitución de territorios alienados por Versalles son legítimas, y no responden a una voluntad expansionista. Las razones de los aliados fueron equivocadas, y por ello Versalles debe ser corregido.

4.3 El enemigo también es un ser humano

A pesar de este esfuerzo por desmentir las acusaciones de maltrato a la población civil o a los soldados rendidos, Alemania no pudo contrarrestar la convincente propaganda de la Entente. Los crímenes de los alemanes fueron tan divulgados que los franceses llegaron a mitificar a su enemigo y a caracterizarlo como un pueblo brutal y despiadado, enemigo de la civilización y que arrasaba todo cuanto veía ahí por donde pasara.

Esta imagen distorsionada y fantasiosa que tenían los franceses de los alemanes se vio aumentada por una realidad que introdujo la Gran Guerra; la mecanización del campo de batalla distanció a los enemigos, que una vez se vieron las caras en el cuerpo a cuerpo. El contacto entre ejércitos se hizo infrecuente. Por ello, una vez que se perdió esta cercanía, el campo de la desconfianza y el prejuicio quedó abonado.

Así pues, cuando se produce este encuentro entre personas de bandos distintos, ambos se sorprenden del parecido que guardan estos hombres, presentados por la propaganda como seres primitivos y desalmados. Es el caso de *Sin Novedad en el Frente*. En esta película, Paul se resguarda, en medio de una ofensiva, en un cráter abierto por las bombas. Al poco tiempo, un soldado francés desciende al cráter, encontrándole allí y reconociendo por su atuendo que se trata de su enemigo. Intenta reducirle, pero Paul se adelanta y hunde el cuchillo de su bayoneta en su vientre. El soldado muere tras una prolongada agonía. Paul se siente culpable, por lo cual se hace la promesa de auxiliar a la

familia del finado si consigue sobrevivir a la batalla. Paul proporciona al soldado agua. Registra sus enseres e identifica a este hombre. Le pone nombre. Ve que el hombre guarda una instantánea con su hija. Con ello, el soldado anónimo al que ha herido, adquiere vida propia. Ya no es el enemigo al que le enseñaron a odiar en la escuela; el enemigo al que le enseñaron a deshumanizar cuando llegó a las trincheras. Es un hombre como él. Hay una frase, que Paul dice en su soliloquio ante el cadáver del francés, que ejemplifica este cambio de parecer en cuanto los enemigos se conocen: “Cuando caíste aquí eras mi enemigo, y tenía miedo de ti. Pero solo eres un hombre como yo y te he matado.”

Algo muy parecido sucede en *Remordimiento*. Paul Renard es un ex soldado francés atribulado por la culpa que le produce el haber dado muerte a un soldado alemán. La película utiliza el *flashback* para retrotraernos al momento fatídico. En medio del combate, ambos soldados se cruzan. Paul es más raudo y dispara al alemán. Este estaba terminando una carta en el momento en que le sorprendió el francés. El alemán logra firmar su carta. Su mano temblorosa desliza el lápiz sobre el papel escribiendo su nombre, Walter. La carta delata la francofilia del finado. Este había vivido dos años en París, por lo que le resulta imposible odiar a los franceses, a pesar de la insistencia con la que sus dirigentes quieren convencerle de lo contrario. Cuando termina de firmar, expira.

Paul viajará a Francia para expresar a la familia de Walter su arrepentimiento por el crimen y para reconfortarlos, pero no tiene el suficiente valor, y le toman por un amigo de Walter de París, pues su prometida le había sorprendido visitando su sepultura. Paul permanecerá un tiempo en Alemania, y descubrirá que comparte muchas más cosas con Walter. Ambos pertenecen a un mismo ambiente acomodado, cosmopolita y refinado. Ambos tienen las mismas inquietudes por el arte, siendo los dos violinistas. Estas semejanzas acentúan el mensaje de que quienes participaron en la guerra, aunque lo hicieran desde bandos opuestos, tenían más similitudes que diferencias.

Durante la estancia de Paul en Alemania, la cerrada aldea, trastocada por la muerte de muchos de sus vecinos en la guerra, no será un ambiente acogedor para el veterano francés. Los alemanes guardan un hondo resentimiento hacia Francia. Paul hace una visita al doctor Holderlin, padre del difunto Walter. Interrogado por su proveniencia, Paul responde que es francés. Entonces la cordialidad se transforma en ira desbordada. El doctor llega a espetarle a Paul: “Para mí, cualquier francés es el asesino de mi hijo.”

La mala acogida de Paul en el pueblo alemán es similar a la de Joseph en *Cuatro hijos*. El protagonista emigra a Estados Unidos en busca de un futuro más próspero. Cuando llega, no tiene problemas en adaptarse a la cultura estadounidense. Se casa y tiene un hijo. Posteriormente, Estados Unidos entra en guerra con Alemania. El negocio del que es propietario, una tienda de productos típicos de Alemania, debe cambiar su orientación, pues todo lo alemán levanta sospechas.⁷⁶

Pero hasta los más infundados temores se disipan. En *Remordimiento*, la familia de Walter acaba acogiendo a Paul, pues todos deducen que la visita de Paul a la tumba de su hijo se debe a una amistad previa a la guerra, cuando este último estudiaba en París. Las aprensiones de la familia irán menguando, hasta el punto que los prejuicios que albergaba el doctor Holderlin hacia los franceses son vencidos. Holderlin forma parte de una sociedad de hombres unidos por su patriotismo y por la aversión que sienten hacia Francia, acrecentada por la pérdida de casi todos ellos de algún hijo en la guerra.

En una reunión, a Holderlin se le reprocha cobijar a un francés. Este realiza una furibunda defensa de la concordia entre ambos países. Resulta llamativo que poco tiempo antes Holderlin fuera un convencido antifrancés.

Y es que, como hemos dicho, la ausencia de contacto entre ambas naciones facilita la creación de prejuicios y la fijación de estereotipos. Ocurre que el descubrimiento del otro derriba fácilmente los tópicos que ensuciaban su relación. Con los soldados pasa cuando son capturados enemigos. Entonces, la *propaganda de la atrocidad*, que los tachaba de asesinos despiadados, pierde consistencia.

Es el caso de los dos oficiales franceses de *La Gran Ilusión* que, huidos de su cautiverio alemán, recalán en la choza de una aldeana. Esta no tiene reparos en acoger a los fugitivos, puesto que su difunto marido era soldado, y no diferencia entre soldados, sean alemanes o franceses. Pero uno de los prófugos teme que la mujer ponga en aviso a las autoridades, aunque, finalmente acaban quedándose un tiempo y estableciendo una relación amistosa. De hecho, el oficial Maréchal mantendrá un idilio con la joven viuda. Esta relación resultó polémica. La escena fue recortada por las autoridades nazis, que

⁷⁶ Los saqueos a negocios de propietarios de países enemigos fueron algo común en los años de guerra. Marc Ferro cita un noticiario francés de 1914 en el que las turbas destrozan los escaparates de la tienda de comestibles alemana Maggi. Como curiosidad, en el documento se puede ver a varias personas sustrayendo un bote de conservas. Marc FERRO, "El film, agente de la historia" en Marc FERRO: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 97-118, esp. p. 103

veían indigno que una mujer alemana cohabitase con un francés. Por otra parte, se ha acusado con posterioridad a Jean Renoir de rodar una película en la que los alemanes salen especialmente favorecidos. El benigno cautiverio al que son sometidos los franceses fue lo que más chocó, cuando ya la Gran Guerra empezó a desprenderse de sus rasgos *caballerescos* que imponían un trato decente hacia los reclusos.

Se ha achacado esto al *Espíritu de Vichy*, por el cual en la sociedad francesa había un ánimo favorable a la colaboración.⁷⁷ Esto se veía en el tono de reconciliación que desprende la película, lejano a una hostilidad con los alemanes. La mortandad catastrófica de la Gran Guerra desincentivó a los franceses a tomar parte en otro conflicto.⁷⁸

En definitiva, el cine nos permite conocer cómo actuó aquella maquinaria que despertó los odios de unos contra otros, sustentada primero en la educación y después en una propaganda cada vez más furibunda. El propio cine, en cuanto los estados comiencen a aparcarse sus diferencias a mediados de los años veinte, se mostrará cada vez más contemporizador con los antiguos enemigos, y empezará a incluir la interacción de los soldados con aquellos. Este *ellos* excluyente desaparecerá.

CAPÍTULO 5: VOSOTROS

5.1 Como un solo hombre

Como hemos hablado en el Capítulo III, la Guerra Total exige la cooperación de toda la nación en el esfuerzo bélico, tanto en el frente como en la retaguardia.

Por ello, los esfuerzos de movilización hubieron de atender también a la población civil, en vistas de que esta sacrificara su comodidad en pos de la victoria. Para mantener el ritmo de producción que garantizara los suministros al ejército, los trabajadores hubieron de intensificar sus jornadas, que se volvieron extenuantes. Por supuesto, el derecho a huelga se derogó. En esto actuaron los estados en connivencia con los

⁷⁷ Después del encumbramiento de Hitler al poder, se produjo en Francia una situación extraña; las críticas hacia Hitler fueron juzgadas inapropiadas y quienes las proferían acusados de belicistas. Se intentaba evitar la repetición de la guerra, aunque ello fuera contemporizando con el nazismo. Marc FERRO, “Las dos guerras mundiales: una comparación”, en Marc FERRO: *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, México, Siglo XXI ediciones, 2003, pp. 43-55, esp. pp.46-47

⁷⁸ Marc FERRO. “La doble acogida a La Gran Ilusión”, en Marc FERRO: *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 163-168, esp. pp. 167-168

sindicatos, que se aseguraron, como contraprestación, la codirección en el proceso de reconversión industrial que se abrió a fin de adaptar la economía a la coyuntura bélica.

El estado tomó el control de la economía. Los propagandistas del estado aseguraron que la guerra, con ello, se convertía en una aceleradora del cambio, puesto que, renegando del liberalismo, pero a la vez sin abrazar el socialismo, el estado asumía el rol de mediador entre los factores del proceso productivo, que de esta manera renunciaban al conflicto.⁷⁹

El estado, asistido por la propaganda de masas que comenzó a operar, estimuló a los obreros a trabajar con denuedo por la causa nacional, pues su trabajo era una continuación de la lucha de los soldados, ya que sin su empeño los soldados no podrían empuñar las armas con las que someter a los enemigos.

El dirigismo estatal tuvo como consecuencia la aparición de la escasez. Debido a las conscripciones, millones de campesinos y obreros tuvieron que abandonar sus empleos, lo que causó una caída pronunciada de la producción. El estado derivó los abastos a los soldados. Los dirigentes consideraron que era imprescindible mantener la moral de la tropa, cuya desafección podría ser más peligrosa para el país que el descontento popular, puesto que, a diferencia de estos últimos, los soldados iban armados. Además, creían que un soldado necesitaría un gran aporte de energía para luchar con eficacia.

Podemos observar la penuria que sufren los civiles en *Cuatro de infantería*. El protagonista, Carl, está a punto de entrar en su domicilio. A su paso, su madre le ve. Llevan 15 meses sin verse, pero la madre no puede detener al hijo y saludarle, puesto que perdería el turno que lleva guardando toda la mañana en una cola, ya que se ha impuesto el racionamiento.

⁷⁹ El llamamiento a la patria a combatir como un solo hombre prefigura el corporativismo, considerada “tercera vía” que supone una alternativa tanto al socialismo como al capitalismo. La teorización de esta idea se basa en que el estado es un cuerpo, mientras que las clases, trabajadores y empleadores, son los órganos de dicho cuerpo, que gozan de entidad propia a la vez que forman parte de un único organismo, cuyo fin unívoco es la supervivencia del sujeto. Los teóricos del corporativismo, idea con bastante predicamento en Entreguerras, tomarán la organización económica de la Gran Guerra como referente. Francisco BERNAL GARCÍA, “Corporativismo y Fascismo. Los sistemas de relaciones laborales autoritarios en la Europa de entreguerras”, *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 15 (2017), pp. 45-74, esp. p. 50

Además de la escasez y el dirigismo militar de la producción, los civiles también sufrieron los efectos más directos de la guerra: el bombardeo, los desplazamientos, evacuaciones y deportaciones.

Los combates tienen lugar en zonas próximas a asentamientos civiles. Estos lugares deben ser evacuados en cuanto el combate arrecia. Es lo que vemos en varias secuencias de *Verdún, visiones de historia*. En una de ellas, camiones de aprovisionamiento del ejército, se dirigen al frente para avituallar a los soldados emplazados en las trincheras. Se encuentran, en dirección opuesta, una larga fila de campesinos que se encaminan al interior del país, a resguardo de las bombas. Estos llevan todos sus pertrechos del campo; aperos, ganado...⁸⁰ En otra escena, un movilizado, que a la vez es campesino, ayuda a cargar el carro de su familia, de quien se separará en cuanto ésta emprenda la marcha.

A pesar de los avatares que sufren los civiles, los soldados reclamarán haber sido quien más esfuerzo y sufrimientos han aportado. Esto se acaba convirtiendo en una especie de distinción. Los soldados creían que el sacrificio patriótico que se les había exigido no era correspondido por el resto de la sociedad. Éstos se refieren despectivamente como *emboscados* a aquellos que logran, por medio de algún subterfugio legal, eximirse del servicio militar. Esto también incluye a los que están movilizados, pero formando parte de las guarniciones de las ciudades y no de las tropas del frente, los más expuestos a la muerte.

El momento de mayor indignación se produce cuando la tropa accede a un permiso. De vuelta al hogar, advierten que la gente ha olvidado la guerra, que las funciones teatrales y los espectáculos se han reanudado, que la gente vive indiferente ante la matanza que se está perpetrando a pocos kilómetros de sus ciudades... Sobre esto, nos sirve de ejemplo la experiencia de un soldado, que, de vuelta a casa con un permiso, asiste incrédulo a la falta de patriotismo de sus connacionales.

Aquí las gentes van a sus asuntos como si nada sucediera. La Avenida de la Ópera, el Bulevar de los Capuchinos, el de la Magdalena, la rue Royale y la plaza de la Concordia tienen su aspecto acostumbrado.

⁸⁰ La diferencia entre frente y retaguardia y entre población civil y militar disminuye. Esto también se relaciona con el nuevo concepto de guerra, alejada de atavismos morales como son el respeto a los no combatientes. Patricia KREIBOHM, "La Primera Guerra Mundial, una contienda de transición entre la Guerra Institucionalizada y la Guerra Total", p. 158

El césped está cuidado, los macizos de flores brillantes de colores frescos, los árboles tienen nuevas hojas que acaban de brotar y nunca han estado más hermosos.⁸¹

Un grupo de soldados vuelve del permiso en *Las cruces de madera*. Sus compañeros interrogan a uno sobre los ánimos en la retaguardia, y este responde que “a nadie le importa la guerra ya, solo a las viejas con hijos en el frente”. Esta frase se inscribe en el contexto de una conversación informal y despreocupada entre los soldados. Aunque no está exenta de amargura, parece que estos hombres se resignen al poco interés que despiertan. En todo caso, cuentan con su solidaridad de grupo para apoyarse.

Si el hecho de que los civiles se sustraigan del servicio militar ya provoca indignación entre los soldados, el que aquellos cuestionen el arrojo en la batalla del guerrero, cuando un civil responsabiliza a la tropa de un resultado adverso, resulta una afrenta irredimible.

Sobre todo, antes de que la guerra empezara a ser cuestionada y de las primeras grandes deserciones y motines, el ánimo patriótico contagiaba al pueblo. Las tertulias empezaron a versar sobre las tácticas y las estrategias. Una de estas tertulias se ve en la primera *Yo Acuso*. Marie Lazare comparte plática con sus amigos. En la mesa en que tiene lugar la reunión, despliegan un mapa, con las posiciones de los dos ejércitos representadas con las banderas de estos. En *Sin Novedad en el Frente*, Paul es invitado a charlar en un bar con unos vecinos. Estos solo hablan de la marcha de la guerra. Paul les expresa su disgusto, ya que lo menos que le apetece a su vuelta al hogar, es seguir amarrado a la guerra. Los civiles le exculpan, justificando su actitud en que está demasiado implicado, y que solo distanciado del combate se pueden visualizar todas las variables que entraña la guerra.⁸²

Esto también acusa un conflicto generacional. En *Remordimiento*, los viejos, todos ellos miembros de un club patriótico, departen en un restaurante acerca del visitante francés que la familia Holderlin ha acogido. Hacia este guardan cierta suspicacia y recelo. Cuando llega el doctor Holderlin, con ánimo de compartir mesa con sus viejos amigos, éstos le recriminan su actitud contemporizadora. Holderlin responde con afectación,

⁸¹ Marc FERRO, *La Gran Guerra. 1914-1918*. p. 302

⁸² Es a lo que alude en una carta un soldado francés hastiado por la guerra. El soldado desmiente que los alemanes sean despiadados, aunque deja abierta la posibilidad de que su cercanía con los alemanes, con los que comparte sufrimientos, pueda estar nublando su juicio. “Probablemente tendríamos que sentirnos más furiosos, y el que no lo hagamos quizá se deba a que nuestro entorno inmediato eclipsa sucesos que son realmente ultrajantes” Mario DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ-PINILLA, “Ira, odio rutina, dolor. La Primera Guerra Mundial en los testimonios directos”. p. 390

inculcando a los viejos por haber incitado a los jóvenes a matarse. Cuando está a punto de abandonar el local, un hombre con muletas se acerca a felicitarle. Es un veterano de guerra, y su peroración le ha emocionado. Esta culpabilización de las generaciones precedentes se traduce en un deseo de ruptura por parte de los jóvenes, una toma de conciencia sobre la necesidad de cambio, que suele desembocar en movimientos extremistas.

Pero, por encima de los exaltados, quienes más animadversión despiertan son los que se lucran con la guerra, entre ellos industriales que obtienen pingües beneficios por medio de suculentos contratos con el estado y que incluso firman con las potencias adversarias. Igualmente, los campesinos que aprovechan la escasez para incrementar sus ganancias son muy denostados.

En una escena de *Tropas de asalto 1917*, dos ingleses rinden un puesto avanzado alemán. Escrutan el lugar, encontrando colgado un cartel propagandístico, en el que aparece un orondo hombre con frac y bombín, al que se le define como especulador de guerra. Uno de los ingleses ríe, señalando que “son como nosotros”⁸³

Los hombres movilizados compartirán con el pueblo su desprecio hacia todos aquellos para los que la guerra supone una fuente de ingresos, cuya mera presencia desdice el llamamiento a todo el pueblo a soportar el peso de la guerra. Los soldados, formados en el vínculo indisoluble de la camaradería militar, no comprendían que algunos sujetos primaran el interés crematístico sobre la unidad patriótica.

5.2 El siglo de la mujer

Como hemos señalado en el apartado anterior, durante la guerra, las conscripciones y alistamientos provocaron un vaciamiento en la retaguardia. Los hombres pasaron a engrosar las filas de los ejércitos y surgió el problema de evitar el colapso en el aparato productivo de la nación, tan necesario para continuar con el esfuerzo de guerra que permitiera la consecución de la victoria.

⁸³ Al pie del cartel aparece el vocablo *Kriegsgewinnler*, que se traduciría como “beneficiario de la guerra”, y que califica, de manera peyorativa, a todos aquellos que abastecen al ejército y que por ello obtienen grandes ganancias. La observación del soldado tiene una connotación racista. Este fragmento es el más doctrinario del film, y el que mejor se adapta a la propaganda nazi ortodoxa. Los nazis usaron estos atributos físicos para caracterizar a los judíos. Por otra parte, la propaganda comunista usa formas idénticas para representar a la burguesía.

Antes del estallido de la guerra, imperaba la tradicional separación de espacios en relación a los sexos. El hombre ocupaba el espacio público, siendo trabajador en la fábrica, el campo o el despacho y desempeñando labores de mando. Por el contrario, la mujer era confinada al ámbito doméstico y su mayor aspiración era casarse y engendrar hijos. La mujer no era depositaria de la ciudadanía, aunque sí la transmitía, y no tenía libre albedrío, ni para escoger pareja ni para eludir el espacio doméstico o elegir un modo de vida alternativo.

Pero, en el nuevo contexto, aquel orden resultaba impracticable. Cuanto más duraba la guerra y más soldados se necesitaban para relevar a los caídos en combate, más problemática se volvió la cuestión de reemplazar a todos aquellos hombres que habían partido. El problema fue solventado acudiendo a las mujeres, que compaginaron a partir de ese momento el cuidado de los hijos con el desempeño de oficios destinados tradicionalmente a los hombres. El porcentaje de mujeres empleadas en las fábricas sobre el total de trabajadores llegó a ser del 40% en Francia.⁸⁴

Esto no llevó a la emancipación femenina. Más bien, se consideraba que esta situación era provisional y que cuando se restaurara la paz y los soldados volvieran a los hogares, las mujeres volverían a ejercer sus tradicionales roles. Pero, cuando la paz advino, las mujeres se negaron a seguir representando el mismo papel.

La participación de las mujeres en la guerra vino precedida por el sostenimiento de una lucha por el reconocimiento de los derechos políticos femeninos que provocó grandes conflictos con las autoridades, sobre todo en Gran Bretaña. Aunque las sufragistas consiguieron la atención mediática y que su lucha tuviera un importante seguimiento y fuera muy amplificadas, esto no se materializó en avances en su situación jurídica.

Pero en cuanto se desencadenó la guerra, un sector de las sufragistas se posicionó, incontrovertiblemente, al lado de las instituciones políticas en apoyo del esfuerzo bélico de Gran Bretaña. Pensaban que esta sería una oportunidad inigualable para ganarse la simpatía de las autoridades, que a la postre, acabarían reconociendo los derechos políticos de las mujeres como recompensa por su colaboración en momentos tan críticos.

Aceptar incondicionalmente la guerra y ponerse públicamente al servicio del Gobierno británico era una oportunidad única para abandonar la marginalidad política en

⁸⁴ Marc FERRO, *La Gran Guerra: 1914-1918*, p. 324

la que las había situado su impopular campaña de arrojar piedras y provocar incendios y adquirir una posición respetada en el centro de la escena nacional. (...) Y, para hacer justicia a su compromiso político, hay que reconocer que, sin duda, también sabían que hacerlo podría acercarlas a su gran objetivo de conquistar el voto femenino.⁸⁵

El cine bélico refleja este momento de transición, en el que, por una parte, la mujer representa estos roles asignados tradicionalmente a su sexo, pero a la vez la apertura que conlleva la guerra y la masiva afluencia de mujeres al trabajo hace que surjan nuevos arquetipos alejados del papel que se les había reservado.

Las mujeres del cine bélico se caracterizan por su relación dependiente respecto al varón. Se definen por su relación hacia él, pudiendo ser, fundamentalmente, madres o esposas. La madre es el arquetipo ideal de mujer. Dicho arquetipo se sustenta en el modelo del “ángel del hogar”. La mujer que lo representa es abnegada, sufrida y asexual. No se considera que esta mujer, madre o esposa, tenga deseo sexual, o más bien, su deseo sexual está circunscrito al marido y él es su único destinatario.

El papel de la madre es el más representado en las películas sobre la Gran Guerra. Normalmente la madre es sobreprotectora, y reacia a que su hijo se aliste. De hecho, esta actitud suele contrastar con la del padre. Mientras que el padre, henchido de orgullo porque su vástago viste el uniforme militar, aprueba la decisión filial, la madre reacciona con estupor a la noticia del reclutamiento. El ejemplo más elocuente es el de *Sin novedad en el frente*. En la escena inicial, el profesor dirige a los alumnos un persuasivo discurso que logrará que toda la clase se aliste en masa. Cuando habla de la inevitable separación de los hijos de sus padres que toda guerra conlleva, defiende que la patria está por encima de todo. Es entonces cuando un alumno imagina la reacción de sus padres —y de esta manera, anticipa lo que ocurrirá—. El hijo llega a casa orgulloso, luciendo su flamante uniforme. La madre, que se encontraba planchando, ve a su hijo aparecer y se encoge de espanto por lo que eso significa. El hijo, en respuesta a la reacción de su madre, se avergüenza y hace ademán de quitarse el uniforme. Inmediatamente después, aparece el padre, que, al ver a su hijo ceñido en el uniforme, desvela una amplia sonrisa.

Las reticencias de la madre a que su hijo se una a los combates significan una actitud inconsecuente y temperamental, lo que, para los hombres, justifica, su subordinación a la autoridad masculina. El hombre debe ordenar y la mujer obedecer, pues aquel tiene la virtud de analizar las situaciones sin que las emociones alteren su

⁸⁵ Adam HOSCHCHILD, *Para acabar con todas las guerras. Una historia de lealtad y rebelión. 1914-1918*, pp. 180-181

juicio, mientras que la mujer está condicionada por sus pasiones. Por ello, la guerra actúa como ritual de paso, ya que el niño, tutelado por su madre durante la niñez, pasa a estar, como adulto, bajo el dominio de la razón.⁸⁶

En *Sin Novedad en el Frente*, la actitud del padre, desbordante de alegría ante el alistamiento voluntario de su hijo, junto con el alegato del profesor, tenían otro significado bien diferente del de legitimación del orden androcéntrico. Más bien se quería subrayar la inconsciencia de unos padres cuyo nacionalismo exacerbado condujo a sus propios hijos al matadero, cuando se suponía que serían quienes les guiarían en su recorrido vital. Consecuentemente, el mensaje pacifista del film llevaría a concluir que la mujer es la única sensata en medio de aquella absurda carnicería.

Lo mismo pasa en *El Gran Desfile*. En dicha cinta, el protagonista es un joven frívolo hijo de un industrial que disfruta de las comodidades que le otorga su situación. Sus amigos, embebidos de las consignas nacionalistas, conversan con él, transmitiéndole la intención de sumarse a la contienda. La novia de Jim le anima a que se una a los combates. Además, su padre le lanza un ultimátum; la conducta de su hermano ha sido ejemplar. Este, trabaja en la fábrica del padre, y está haciendo turnos extraordinarios para producir suministros a los soldados a un ritmo más acelerado.

Jim, quien en un principio pensaba eximirse de la guerra, se ve sometido a una presión social inaguantable que le hace tener que alistarse para no ser tachado de cobarde, algo que le condenaría al ostracismo. Pero, al igual que pasaba en *Sin Novedad en el Frente*, es la madre, abnegada y sacrificada, la única que se opone a la separación del hijo.

En *Cuatro Hijos*, la madre ha sobrevivido a dos de sus retoños, que han caído en combate. Cuando se presenta un delegado del ejército en su vivienda requiriendo a otro hijo suyo, para compensar la merma del ejército tras las cruentas batallas, la madre se resiste a su reclutamiento, previendo la repetición del drama. Esta madre doliente, ya ha sufrido lo indecible por el óbito de sus otros hijos.

⁸⁶ “Desde que aparecen las primeras sociedades, incluso en muchos territorios de la actualidad, las actividades bélicas se identificaban con lo masculino. Se consideraba que el varón tenía mayor inteligencia, capacidad para el autocontrol, más fuerza física y mental. El hombre mandaba y la mujer obedecía, dentro y fuera del hogar” Graciela PADILLA CASTILLO, Javier RODRÍGUEZ TORRES, “La Primera Guerra Mundial en la retaguardia: la mujer protagonista”, *Historia y comunicación social*, 18 (2013), p. 195

Una de las escenas más trágicas de la película es aquella en que la madre recibe la notificación de la muerte de sus dos hijos, de manos de un cartero, en una carta de contenido estandarizado. Todas las cartas que notifican el deceso de un familiar, están remitidas por el Emperador, que lógicamente no elabora personalmente las cartas, sino que recurre a funcionarios que las componen atendiendo al mismo patrón. La carta, que transmite las condolencias imperiales, va inserta en un sobre con bordes negros, por lo que cuando llegaba el cartero, los receptores del sobre ya intuían el contenido del mismo, lo que hacía la idea de recibir uno de estos y la visita periódica del cartero algo temible.

En la simbología de la guerra, la madre devastada, que llora la muerte de su prole, simboliza a la patria, una madre que sufre la muerte de cada hijo, cada uno de ellos irremplazable, pero a su vez, una madre amenazada. La identificación de la patria con la madre incita a los soldados a luchar por ella. Es con esto, que el patriotismo obtiene un agarradero en la personalización a través de la madre.

Comoquiera que el nacionalismo en tanto que identidad colectiva descansaba en una idea relativamente abstracta, necesitaba, como toda gran creencia, unas representaciones concretas que lo respaldaran y lo fortalecieran.⁸⁷

La patria también se identifica con la figura de la novia del soldado, siempre y cuando la actitud de esta concuerde con los roles tradicionales de esposa fiel y desvivida por su marido. Esta mujer en el cine se adecua al arquetipo de mujer ingenua, asexuada y que juega un papel pasivo; es decir, es objeto de deseo del héroe protagonista. A menudo, la mujer le corresponde en su deseo, pero se lo pone difícil al hombre que la pretende. Entonces, se suceden escenas de galanteo sobre las que descansa el contenido humorístico del film en las que el hombre, que codicia a la mujer, intenta, desplegando su arsenal de técnicas de seducción, ganarse a la chica, a menudo cayendo en la ridiculez, para regocijo del público.⁸⁸

En *El Gran Desfile* la comicidad reside en la falta de entendimiento entre el soldado y su amante francesa. Esta, además, es impetuosa y decidida, y llega a abofetear al soldado debido a la avidez de este. Una constante de las películas bélicas es también el triángulo amoroso. Puede presentarse de varias formas. Una de ellas, es que hay dos soldados que se disputen el corazón de la fémina. El protagonista acaba siendo el

⁸⁷ Shlomo SAND. *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, p. 78

⁸⁸ “[el arquetipo de mujer ingenua] cuya función primordial era la de servir de premio que el guionista entregaba al «chico», al final de la película, para recompensar su valerosa actuación.” Román GUBERN, *Historia del cine*, p. 94

vencedor de este duelo, cuyo oponente no tiene ninguna posibilidad. El otro contendiente es un ser simple, que carece de atractivo físico y carente de inteligencia. Además, no suele profesar el amor por la codiciada dama que sí mueve a su competidor. El héroe suele ser inseguro, pero contra su pronóstico, la mujer se decanta por él.

Es esto lo que ocurre en *El Gran Desfile*. En esta, los camaradas de Jim intentan atraer a la muchacha, sin ningún resultado, ya que la tratan con brusquedad. En *El Sargento York*, York, Alvin es un agricultor que intenta extraer maíz de su yerma e insignificante parcela. Esta está situada en los márgenes de la aldea, en la ladera de una montaña, siendo el suelo rocoso e infecundo. York es una oveja descarriada, e intenta evadirse de su difícil existencia embriagándose con frecuencia. Bajo los efectos del alcohol, causa escándalo en el pueblo, ganándole mala fama entre los convecinos.

En una batida de caza junto a su hermano pequeño, la mirada de York se cruza con la de una muchacha, y queda inmediatamente prendado de ella. Después de la jornada de caza la visita, pero se encuentra con otro hombre que la pretende, y entre ellos acaba surgiendo una disputa enconada que roza en algunos momentos la violencia. El hombre con el que compite York por el corazón de la chica, posee rasgos físicos que no se adecuan al canon de belleza que se le presupone al héroe. Sufre sobrepeso y alopecia. El héroe, en cambio sintetiza en su persona tanto la plenitud física como una adscripción e identificación con los más altos valores.⁸⁹

Otra manifestación del triángulo amoroso, más conflictiva es aquella en que es la mujer, y no el hombre, la que se ve en la disyuntiva de tener que elegir a su compañero. Los dos hombres, por supuesto, albergan sentimientos hacia ella, pero esta se halla en una encrucijada difícil de resolver.

El caso paradigmático es el de las dos versiones de *Yo Acuso*. En la primera, la mujer Edith, está casada con François Laurin, un tipo brutal y primitivo. Esta poca sofisticación queda realzada por la principal afición del susodicho, la caza. En cambio, Jean Díaz, el amante de la mujer, es un poeta, imaginativo y absorto en sus escritos. Los dos hombres

⁸⁹ “Una de las características más importantes del mito cinematográfico es la transferibilidad, es decir, la posibilidad de transferir y referir el arquetipo ideal a una persona real y concreta y en especial al soporte físico del mito. [...] El actor o actriz aparecen para el fan revestidos de todas las cualidades y virtudes de los personales que han encarnado repetidamente en la pantalla: belleza, valor, inteligencia...” Ibid, *Historia del cine*, p.100

son antitéticos, y el adulterio de la joven Edith queda justificado por el maltrato que su esposo la inflige, y también por su naturaleza simple, en contraste con la lucidez de Jean.

En la versión de 1938 desaparece de François los malos tratos. El caso es que, cuando ambos son destinados al frente, abandonan su animadversión mutua, que muta en camaradería. Es el triunfo del espíritu de hermanamiento del frente por encima de cualquier disputa previa.⁹⁰

Aunque la mujer descrita en *Yo Acuso* se debata entre dos hombres, no llega a ser un contraestereotipo de la mujer ideal que representaba, por ejemplo, la muchacha francesa en *El Gran Desfile*. Este estereotipo femenino queda contenido bajo la definición de mujer *blanca*, “asociada a la virginidad, a la madre, a la princesa de los cuentos...”⁹¹

No obstante, otro tipo de mujer acaba reclamando su hueco en la pantalla. La Gran Guerra, con la ocupación por parte de las mujeres de los empleos que habían correspondido a sus maridos, contribuyó a que éstas empezaran a tener confianza en sí mismas. Por ello, al terminar el conflicto y reincorporarse los hombres a sus trabajos, se negaron a volver a los hogares y seguir desempeñando el rol tradicional al que eran confinadas.

Surge otro tipo de mujer, que reclama libertad sobre su propio cuerpo. Es una mujer que irrumpe en el espacio público, reservado a los hombres. Ya no se resigna al papel pasivo que se le asigna. Esto, chocará con las reservas de los sectores conservadores, que crean un arquetipo de mujer que deba provocar el rechazo de los espectadores y que sea un ejemplo de cómo una mujer no debería comportarse.

Es este el estereotipo de la *femme fatal*, llamada en el cine la *vampiresa*. La mujer así llamada, es seductora, tiene una vida sexual activa y usa la atracción que ejerce sobre los hombres como arma para obtener de ellos todo lo que sea, y una vez conseguido lo que se proponía, les abandona. No hace falta decir que este modelo del que se hace eco

⁹⁰ En la versión original, los antiguos competidores acaban declarándose la tregua al recibir la noticia de la desaparición de Edith. François, convencido patriota, ya se había alistado voluntariamente, mientras que el único aliciente para intervenir de Jean, refractario, es la desaparición de su amada. Esto es una clara alusión a la Unión Sagrada, Jean y François pasan a tener una gran complicidad al compartir las horas muertas de la estática guerra de trincheras evocando a su amada.

⁹¹ Estela BERNAD MONFERRER, Magdalena MUT CAMACHO, César FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine”, *Historia y comunicación social*, 18 (2013), p. 177

el cine es una exageración, y no respondía a una realidad, aunque se inspira en la incipiente liberación sexual de la mujer, la cual estigmatiza.

La *femme fatal* es un tipo recurrente en el cine sobre la Gran Guerra. Su aparición reiterada se justifica en la reprobación moral que los autores dedican a estas mujeres. La *femme fatal* es caracterizada siempre desde el punto de vista del hombre que ha caído en la tupida red de embustes que esta mujer perversa arroja. Pero esto también obedece al miedo que despertó entre los hombres movilizados la separación de sus mujeres. Los hombres temían que la falta de vigilancia propiciara el quebrantamiento de las obligaciones adosadas al matrimonio.⁹²

Una representación clara de esta mujer la podemos ver en *El Gran Desfile*. La novia formal de Jim, el protagonista, mantiene una relación clandestina con otro hombre. Esta incita a Jim a alistarse, creyendo con ello conducirle a la muerte, lo que la permitiría hincar el diente en su fortuna y a su vez regularizar su relación adúltera. Al final sus planes son truncados, pues Jim sobrevive y encuentra el amor verdadero, una mujer que responde al estereotipo admitido. El final representa el triunfo de la familia tradicional sobre la aquella en que la mujer deja de estar sujeta al hombre.

Hay ocasiones en que esta contravención del vínculo matrimonial está justificada por razones de índole material. Esto se ve en *Cuatro de Infantería*. En esta película, Karl, el protagonista, de vuelta en un permiso, encuentra a su joven esposa yaciendo con otro hombre. Ante esta inesperada imagen, el juicio de Karl se obnubila y encañona a la pareja adúltera con su fusil. Pero Karl logra dominarse y baja el arma. A continuación, pregunta al amante de su mujer sobre su procedencia. Es un hombre, que, como él, ha sido llamado a filas. Esta comunión de armas es lo que calma a Karl. Durante el resto de permiso, Karl se mostrará frío y distante con su mujer. Esta se disculpa constantemente entre sollozos, excusando su adulterio en que el hombre la facilitaba, periódicamente, comida.

Esta motivación económica para acceder a una relación sexual a cambio de un beneficio que palie la situación de desamparo provocada por la guerra se repite en *Sin Novedad en el Frente*. En una secuencia los soldados alemanes, se están bañando en un

⁹² La erosión del papel tradicional representado por el matrimonio y la familia había comenzado en la Gran Guerra, pero se extendió en la posguerra al momento en el que, a las mujeres, que habían saboreado su libertad, se les obligó a retomar sus obligaciones como fieles y diligentes esposas. Esto provocó una reacción conservadora. Esta planteaba el reforzamiento del papel de la familia tradicional, debilitada con el movimiento emancipador. La vuelta de la familia se convirtió en un eslogan. Por ejemplo, el lema de la Francia de Vichy fue “Trabajo, familia y patria”.

río. En ese momento aparecen tres muchachas francesas, y a pesar de las dificultades que encuentran para establecer comunicación, acuerdan reunirse con ellas al declinar el día. Entonces, estos soldados reaparecen y son invitados a entrar en su casa. Los soldados llevan provisiones, algo que las jóvenes reciben con alegría. No es que los soldados, concedores del estado de privación que viven los civiles, donaran de manera altruista sus víveres a aquellas vivarachas mujeres francesas, sino que, durante su encuentro matinal, habían llegado a un acuerdo tácito con ellas, a falta de un lenguaje común que pudiera establecer los términos del pacto.

El mensaje que nos están transmitiendo estas escenas es que la guerra llama a la inmoralidad y la corrupción de los valores. Las mujeres recurren a formas veladas de prostitución para procurarse su sustento, y los hombres, que no sienten el agujón de la conciencia, se aprovechan de esto.

5.3 La vuelta a casa

La prolongada y devastadora guerra terminó el 11 de noviembre de 1918. Parecía que aquella pesadilla había terminado para los millones de soldados que regresaron a sus hogares, pero las cicatrices de la guerra, tanto físicas como espirituales, siguieron haciendo mella en ellos. Millones de personas, que habían permanecido ajenas a la barbarie durante cuatro años, desconocedoras de la amplitud de la masacre, se encontraron con un ejército de desvalidos vagando por sus calles. Hombres que habían sufrido la amputación de algún miembro, y que quedaban impedidos para desempeñar los trabajos que desarrollaron antes de ser llamados a filas, apenas pudieron asumir el desembolso que suponían sus tratamientos, en un momento en que los sistemas de protección social aún estaban en estado embrionario.⁹³

En *Sin Novedad en el Frente*, algunos compañeros van a visitar a Franz, soldado que se encuentra tendido en una cama, convaleciente, después de haber sido alcanzado por una bomba. A Franz le han tenido que amputar una pierna. En tono confidente, se

⁹³ Un caso particular que hallamos en las fuentes es el de Albert Jugon, un desfigurado, cuyo tratamiento exige una delicada cirugía de reconstrucción facial de elevado coste. “A pesar de todo lo que me hagan, seguiré horriblemente desfigurado, y debilitado físicamente y la débil pensión que me ofrecerá me hará falta para permitirme la delicada atención que podré necesitar” Sophie DELAPORTE, “Retrato de Albert Jugon, «Carapartida» de la Gran Guerra”, *Sociología histórica*, 4 (2014), pp. 35-59, esp. p.47

sincera con sus compañeros: “yo quería ser guardabosques”. Franz es consciente de que el curso de la guerra ha trastornado toda su vida y ha desbaratado su futuro.

Un caso particular de incapacitados por la guerra lo constituyeron los llamados carapartidas (*gueules cassées*). Eran estos soldados cuyos rostros habían quedado desfigurados por el impacto de los proyectiles. A partir de estos heridos se desarrolló, en plena guerra, la cirugía facial. Los resultados distaban de ser óptimos, por lo que quienes pertenecían a esta categoría, quedaban marcados de por vida por sus cicatrices. Esto les suponía un hándicap a la hora de reintegrarse en la sociedad, por lo que, tanto heridos como esta clase de hombres, estigmatizados por las marcas indelebles en sus rostros, crearon nuevos espacios de sociabilidad, expulsados de los tradicionales.

Estas asociaciones proliferaron tanto entre los heridos como entre viejos camaradas. Son las llamadas sociedades de ex combatientes. Los soldados deploraban el olvido de las autoridades y la sociedad de su sacrificio. Reivindicaban una sociedad más justa, a imagen y semejanza de lo vivido en las trincheras, una mezcla entre compañerismo, camaradería y respeto y obediencia al orden y la jerarquía. Una de sus reivindicaciones más recurrentes fue la reevaluación al alza de las pensiones de guerra.

Especialmente los *carapartidas* se convirtieron en un símbolo del horror de la guerra. El cine mostró las terribles huellas dejadas por las bombas en las caras de estos soldados para subrayar su mensaje antibelicista. Es el caso de la versión sonora de *Yo acuso*. Entre todo el desfile de difuntos que aterroriza a los vivos, se encuentran algunos *gueules cassés*. Abel Gance usa primeros planos de los soldados muertos, en plena marcha, recreándose en sus rasgos deformes, obligando al espectador a mirarlos. Son estos planos un desafío, una apelación al espectador, al que insta a posicionarse

Todavía la guerra nos depara otro tipo de enfermos, los enfermos mentales. Los bombardeos de artillería que precedían las ofensivas producían un incesante fragor que martilleaba las mentes de los soldados y les impedía dormir, provocándoles graves trastornos. Esto sin olvidar las escenas atroces que estaban obligados a presenciar, la obligación de arrebatar vidas a sus semejantes y las condiciones deplorables de vida en las trincheras. Todo ello provocó la llamada *neurosis de guerra*. Estos eran episodios de demencia que impedían la comparecencia en la batalla. Los soldados perdían fortuitamente la razón, sin que se pudiera rastrear la causa y sin síntomas previos que pudieran prevenirla.

Los mandos se mostraron muy intransigentes, tachando a los que sufrían esta afección de cobardes. Pronto se instituyeron sanatorios, a cargo de psiquiatras, que tenían como fin recuperar al soldado para permitir su reincorporación a filas cuanto antes fuera posible.

Cobarde es la acusación que recae sobre el soldado Franz en *Sin Novedad en el Frente*. Incapaz de soportar por más tiempo el inextinguible sonido de las bombas y el ambiente opresivo del refugio tras varios días de continuo bombardeo, salta de las trincheras, resuelto a volver a su casa. Como era de esperar, es alcanzado al instante, muriendo a los pocos días.

Los ejemplos de millones de combatientes heridos y de aquellos cuya experiencia en la trinchera les ha hecho perder la cordura son los que llevan a la sociedad de posguerra a replantearse el sentido de aquel conflicto que habían vivido. Durante cuatro años creyeron ciegamente en las consignas patrióticas dictadas por los gobiernos, pero las consecuencias visibles en los cuerpos maltratados de los heridos inspiraron una nueva lectura.

El pacifismo surgirá en el Periodo de Entreguerras como un movimiento organizado, pues durante la conflagración mundial habían sido solo unos pocos personajes ilustres quienes elevaron la voz contra la sinrazón de la guerra.

Un primer pacifismo es el pacifismo institucional representado por la Sociedad de Naciones, organización instituida por iniciativa de Wilson que pretendía dar una solución pactada a los conflictos a través de sus instancias de arbitraje. Este pacifismo se puede apreciar en la segunda versión de *Yo Acuso*. Al final de la película, Jean Díaz invoca a los muertos para que estos conjuren la guerra que se está preparando. Los vivos huyen despavoridos ante la visión fantasmal. Después de que los caídos en Verdún se mantengan durante un tiempo en el mundo de los vivos sin intención de volver a sus sepulturas, los vivos entienden que la escalada bélica ha perturbado el descanso de los muertos. Para Abel Gance, la muerte de tantas personas, alcanzadas por las bombas, no fue en vano. Su sacrificio se justifica por servir estos como ejemplo de la barbarie infligida por la guerra. Si los estados reanudan la guerra, su muerte habrá sido innecesaria y la guerra no habrá servido de nada.

Por ello, los vivos se reúnen en los *Estados Generales Universales*, un trasunto de la Sociedad de Naciones, para anunciar, entre la gran ovación de los delegados, venidos

de todas las partes del planeta, la abolición de la guerra y el desarme total de los estados. La medida de la proscripción de la guerra recuerda al Pacto Briand-Kellog. Este pacto colmó de esperanzas a los pacifistas y penetró en el imaginario popular como el corolario de los esfuerzos pacificadores de la Europa de los años 20.⁹⁴

Otro pacifismo, diametralmente opuesto, es el que promueve el comunismo. El comunismo sostuvo que la guerra había sido un conflicto que libraron los obreros de distintos países, arrebatándose sus vidas, para engrosar los beneficios de terceros, los cuales dirimían un reparto de mercados y materias primas.⁹⁵

Este pacifismo emparentado con el socialismo puede observarse en *Tierra de Nadie*. Los protagonistas son cinco personas procedentes de distintos países, que debido al fuego cruzado en una batalla se esconden en un cráter en tierra de nadie. La dureza del fuego hace que no puedan salir del cráter a riesgo de ser acibillados por las balas, por lo que establecen una tregua mientras esperan reincorporarse a la línea.

Los soldados acaban confraternizando, y aunque la barrera idiomática les impida mantener conversaciones, establecen una precaria comunicación. Con ello concluyen que, por encima de las diferencias que los separan hay algo que los une, y es su pertenencia al estrato social obrero o popular. Ellos son los perjudicados por la guerra, enviados a morir por sus diferentes patrias, obligados a odiarse.

La primera mitad de la película es completamente muda. Carece tanto de diálogos como de letreros. A pesar de ello su comprensión es nítida, lo cual nos habla de ese conocimiento por encima de los convencionalismos del idioma. Entendemos la situación de los soldados, de quienes sabemos algo de su vida como civiles. El francés es un obrero fabril. Sus caracteres como obrero son inconfundibles. Lleva una gorra a todas partes y se desplaza en tranvía, el transporte popular por excelencia. El alemán es carpintero. La escena en que, acompañado de su mujer e hijo, recorre las calles en marcha hacia la estación de tren que le conducirá al frente, es un calco del cuadro *El Cuarto Estado*, de

⁹⁴ No hay que pasar por alto el nombre con el que bautiza Abel Gance a aquella utópica comunidad de naciones, los *Estados Generales Universales*, una alusión clara a los Estados Generales, cámara jerárquica cuya disolución marca el comienzo de la Revolución Francesa. Los vencedores de Versalles, que fueron quienes concibieron la SDN, crearon la institución reproduciendo en ella sus propios modelos. Los alemanes vieron en ello una intención de imponer unas costumbres exógenas, ajenas a los usos germanos.

⁹⁵ En realidad, la corriente bolchevique siempre fue contraria a la guerra, pero permaneció en minoría en el seno de la Segunda Internacional, organización que coordinaba las acciones de los partidos europeos insertos en ella. Cuando los bolcheviques obtuvieron el poder en Rusia, fundaron una nueva Internacional, que siguió sus postulados.

Giuseppe Pellizza da Volpedo. El judío es sastre, mientras que el negro francés es bailarín de claqué en una compañía de variedades, por tanto, perteneciente a un mundillo marginal. El único que vive en una situación desahogada es el inglés, cuya ocupación no se especifica. A juzgar por el apartamento en el que vive, lleno de libros, y sus modales refinados, parece que ejerce una profesión liberal, lo cual también lo incluye entre esos hombres de extracción popular.⁹⁶

Es decir, todos aquellos hombres aquí reunidos, pertenecen al pueblo llano. El llamamiento a una concordia de clase contra la burguesía es muy explícito. En un momento de la película, en que nos está hablando de la declaración de guerra, van apareciendo los distintos símbolos de los países —el águila imperial alemana, el águila bicéfala rusa, la facies francesa— a la vez que arengan oradores de dichos países. Esto nos habla de que los estados, a pesar de sus diferentes insignias y particularidades culturales, se guían por los mismos intereses, contrarios a los trabajadores, que instintivamente se unen.

A pesar de las diferencias observadas entre el pacifismo institucional y otro más subversivo de raíz marxista, ambos fueron desechados por una gran parte de los excombatientes, quienes se negaban a aceptar que su aguerrida lucha hubiera sido inmotivada. Preferían dejarse agasajar por los partidos de la extrema derecha, los cuales apelaban siempre a ellos, que, por otra parte, se sentían desplazados por una sociedad que rehuía el recuerdo de la guerra.

⁹⁶ Cabe mencionar el simbolismo de esta película: el judío es sordo y no se puede comunicar en ninguna lengua, lo que alude a esta falta de entendimiento entre los judíos y los países donde residían. La falta de una lengua propia también simboliza el conflicto de identidad judío, un pueblo sin patria. En cuanto al africano, su dominio de varias lenguas, por lo cual puede actuar de interlocutor, denota su carácter transnacional.

CONCLUSIONES

El cine de la Gran Guerra en Entreguerras no es homogéneo. Aunque éste había tenido sus primeras representaciones durante el propio conflicto, no fue hasta estas dos décadas que preceden a la Segunda Guerra Mundial cuando se desarrollaron todas sus temáticas, enfoques y visiones.

Entre 1918 y 1925, solo encontramos dos películas. Una de ellas es *Yo Acuso* (Abel Gance, 1919). No es inocente que un conflicto tan reciente y traumático sea desatendido por el cine. La guerra es concebida como una catástrofe, una plaga desatada por fuerzas insondables. La herida dejada por la guerra es tan grande y su impacto tan hondo que aún se está intentando digerir la magnitud de la catástrofe.

Para este período hemos contado únicamente con esta película, por lo que no ha sido fácil estudiarlo, aunque el silencio, es decir, la ausencia de representaciones, es elocuente. La tendencia de las producciones de estos años es hacia un cine de distracción. Esto demuestra la incapacidad de los europeos para enfrentarse a su propio trauma, la necesidad que sentían de mirar hacia el futuro y una situación cotidiana de necesidad que convertía al cine en una vía de escape más que en un medio útil para transmitir un mensaje.

Entre 1925 y 1929, Europa remonta en todos los aspectos. En el económico, impulsada por la apertura del crédito y la reestructuración de las contribuciones de guerra. En el campo exterior, la mejora de las relaciones exteriores anuncia una nueva época de entendimiento. El cine rehabilita al enemigo. *Cuatro hijos* (John Ford, 1928), por ejemplo, es una alusión al *melting pot* americano; la familia, desmembrada por la guerra, se reunirá en Estados Unidos, donde podrán tener un nuevo comienzo. Esta época expansiva se refleja en un cine bélico en el que coexistirá el drama humano con retazos de comedia.

1929 da inicio a la Gran Depresión, una crisis mundial que resquebrajó los fundamentos económicos, sociales y políticos de la sociedad liberal. Hay un creciente desencanto hacia la democracia, que se deriva en un auge explosivo de los movimientos extremistas. El cine no es indiferente a esta situación. La guerra se reescribe, inculcando a las democracias por haber permitido el derramamiento de sangre. Las ideologías de masas se filtran en las películas. *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1928), es un tratado marxista, con

la existencia de unos individuos que no pueden sustraerse de su adscripción a determinada clase, y cuyo origen social ejerce mayor influencia sobre ellos que su pertenencia nacional.

Estos trece ejemplos nos han servido para comprobar que el cine es un medio muy permeable a los discursos. No existe una sola película que aborde la Gran Guerra de forma desapasionada. El discurso siempre se infiltra entre las costuras del film. Esto nos enseña que el cine es un medio inapreciable para estudiar la época en la que se produce.

Pero las películas de la Gran Guerra, además de excelentes testigos del tiempo en que fueron hechas, son reconstrucciones históricas, aunque la época que estén tratando esté situada apenas unos años atrás. Puesto que sobre la Gran Guerra existe una documentación inabarcable acerca de acontecimientos, costumbres o uniformes, en este aspecto no hay peligro de que la representación sea fraudulenta.

También es fiable la representación de las mentalidades de los protagonistas. El haberse realizado las cintas en una época cercana a la contienda, asegura que el retrato de la juventud guarde semejanzas con la realidad de los jóvenes europeos de inicios del siglo XX.

Pero sin duda el aspecto más cuidado de estas películas es la representación de la vida en las trincheras, marcadas por las pésimas condiciones de vida e higiene y el hastío. Todas las obras que se adentran en el interior de estas estructuras, son encomiables por la minuciosidad y rigor con el que plasman este tipo de guerra. Esto se debe al gran despliegue mediático que siguió a la guerra. Los ejércitos contaron con sus camarógrafos y pasaron a controlar directamente la industria cinematográfica con un designio propagandístico. Tanto soldados como civiles pudieron mantenerse informados, a través de las proyecciones del curso de la guerra. Éstas escenas les mostraba cómo era la trinchera, de forma que en el imaginario colectivo de los europeos quedaron instaladas una serie de ideas sobre la Gran Guerra cuyo origen son estos primeros fotogramas.

Esta es la causa de que, a pesar de la diversidad de puntos de vista que se mantienen acerca de la guerra, la imagen de los soldados en aquellos profundos surcos permanece invariable. En el punto en que difieren las representaciones es en el del tratamiento de los oficiales. A medida que la situación política y social europea se descomponga, la crítica arreciará. Por el contrario, en la Alemania nazi, el respeto a la jerarquía se traduce en una

imagen idealizada de la relación entre los soldados y sus superiores. Es ésta una traslación del *Führerprinzip* a la trinchera.

Como vemos, el contexto penetra en las producciones de forma incuestionable. Con ello, el estudio de la ideología, la sociedad y las mentalidades de Entreguerras, se ve muy enriquecido por el aporte del cine. En cuanto a la historia del propio conflicto bélico, esto es más discutible, puesto que cuestiones como las causas o las responsabilidades se ven muy alteradas por la visión del realizador, del estudio o del estado que interfiere para promover la versión oficial. En todo caso, esto nos permite ver diacrónicamente, la evolución de las distintas corrientes de pensamiento que prevalecen en cada momento y que tienen opiniones distintas sobre la etiología de la guerra.

Otra de las cuestiones que nos planteábamos es hasta qué punto el cine sobre la Gran Guerra en Entreguerras influyó en el curso de la historia. Esta pregunta resulta difícil de contestar, puesto que la trascendencia de una película es incuantificable. En todo caso, las taquillas nos pueden dar una pista sobre su importancia, pero eso no significa que una película exitosa sobrepase el ámbito comercial y acabe por jugar un papel decisivo en determinada cuestión. Aunque sí es cierto que cada película va percutiendo sobre la opinión pública, de manera que una sucesión de películas con un mensaje similar y un alcance amplio, puede acabar con su asimilación por parte del colectivo destinatario.

En resumen, podemos hablar de que el contexto histórico es indisociable de la película. El cine como *fuentes* es algo patente. El cine como *representación*, por otra parte, también es útil. En este caso hemos de tener una serie de prevenciones para evitar considerar todo lo que vemos en pantalla más fidedigno por el simple hecho de que lo visual nos parezca más real. Incluso el cine documental es engañoso.

La cuestión cuya respuesta ofrece mayores dificultades es la del cine como *agente*, es decir, la capacidad de las películas para interactuar con la propia historia, dándole forma. El estreno de algunas películas se convierte en un verdadero acontecimiento, países como Alemania prohibirán la difusión de películas como *Cuatro de infantería* (1930), *Sin Novedad en el frente* (1930), o *La gran ilusión* (1937), conscientes de su potencial persuasor, aunque no se puede decir que una sola película sea decisiva, sino que coadyuva, junto al resto de la producción intelectual, a construir opinión.

BIBLIOGRAFÍA

LA GRAN GUERRA

—Marc FERRO: *La Gran Guerra, 1914-1918*, Madrid, Alianza Editorial, 2014

—Álvaro LOZANO: *Breve historia de la Primera Guerra Mundial: 1914-1918*, Madrid, Nowtilus, 2011

EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS

— Óscar SAINZ DE LA MAZA: *Breve historia de Entreguerras*, Madrid, Nowtilus, 2015

HISTORIA DEL CINE

— Román GUBERN, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989

—René JEANNE, Charles FORD: *Historia ilustrada del cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1947

b) Sobre el código Hays

—Alfonso Maximiliano RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN: “El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”, *Zer, revista de estudios de comunicación*, 39 (2015)

Relación entre el cine y la Gran Guerra

—Emilio G. ROMERO *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*, Madrid, T&B Editores, 2013

—Amparo GUERRA GÓMEZ, Isabel TAJAHUERCE ÁNGEL: “La Primera Guerra Mundial: belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano” en Julio MONTERO DÍAZ y María Antonia PAZ REBOLLO (coords.): *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, 1995

— Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Editorial Paidós, 1985

—Xavier PÉREZ, “Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930)”, *L’Atalante, revista de estudios cinematográficos*, 21 (2016),

— Shlomo SAND: *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2004

—Laurent VÉRAY, “Filmar la Gran Guerra: entre información, propaganda y documentación histórica”, *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 21 (2016)

La propaganda

—Gonzalo DURÁN LÓPEZ, “Colores de guerra. Carteles de la I Guerra Mundial”, *Revista Atticus*, 5, (2015)

—Paula REQUEIJO REY, Carlos SANZ GONZÁLEZ, Carlos DEL VALLE ROJAS, “Propaganda norteamericana en la Primera Guerra Mundial: Simplificación y deformación a través del cartel”, *Historia y comunicación social*, 18, (2013)

Artículos sobre las películas seleccionadas

- *Yo acuso (1919)*

—Quim CASAS: “J’accuse” La I Guerra Mundial y el cine. 1914-1918, *Dirigido Por...*, 446 (2014), pp. 56-57

—Mario LLORENS: “Abel Gance y las posibilidades de la experiencia estética después de la Gran Guerra”, *Forma: revista d’estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 13 (2016), pp. 79-94

- *Verdún, visiones de historia (1928)*

— Alexander TUSCHINSKI: *Verdun, visions d’histoire: a closer look at one of the first war-documentaries*, s.l.,s.e., s.d., Recuperado de internet (<http://www.alexandertuschinski.de/resources/VerdunPoirierAnalysisTuschinskiAlexander.pdf>)

- *Sin novedad en el frente (1930)*

—Marc FERRO: *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008

— Antonio José NAVARRO, “Sin novedad en el frente, Lewis Milestone (1930)”, *Dirigido por...*, 446 (2014), pp-64-65

- *La gran ilusión* (1937)

—Marc FERRO: “La doble acogida de la gran ilusión”, en Marc FERRO: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 163-168

La camaradería entre los soldados y la relación con los oficiales

— Mario DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ-PINILLA, “Ira, odio, rutina, dolor. La primera Guerra Mundial en los testimonios directos.”, *Sociología Histórica*, 4 (2014), pp. 349-401

—Sophie DELAPORTE, “Retrato de Albert Jugon, «Carapartida» de la Gran Guerra”, *Sociología histórica*, 4 (2014), pp. 35-59

La guerra total y la industrialización de la guerra

—José Luis COMELLAS: *La Guerra Civil europea (1914-1945)* Madrid, Rialp, 2010

—Alan KRAMER, “Asesinatos en masa y genocidio entre 1914 y 1945: un intento de análisis comparativo”, *Ayer*, 76 (2009)

—Patricia KREIBOHM, “La Primera Guerra Mundial, una contienda de transición entre la Guerra Institucionalizada y la Guerra Total”, *Relaciones Internacionales*, 49 (2015), pp. 149-166

— Nicolás SÁNCHEZ DURÁ: “Todos muertos. La Guerra Total imaginada”, en Robert MARTÍNEZ CANET (coord.): *Guerra en la ciudad*, Valencia, Diputación de Valencia, 2007, pp. 45-77

—Jorge VERSTRYNGE ROJAS, “El sistema de guerra de la sociedad industrial.”, *Revista española de investigaciones sociológicas*, 1 (1978), pp. 105-144

Nacionalismo y relaciones internacionales

—Francisco BERNAL GARCÍA, “Corporativismo y Fascismo. Los sistemas de relaciones laborales autoritarios en la Europa de entreguerras”, *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 15 (2017), pp. 45-74

—Marc FERRO, “Las dos guerras mundiales: una comparación”, en Marc FERRO: *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, México, Siglo XXI ediciones, 2003, pp. 43-55

—Salvador LÓPEZ ARNAL, “La Gran Guerra y los diversos y enfrentados avatares de la racionalidad poliética”, *Sociología histórica*, 4, (2014), pp.479-526

El pacifismo

—Adam HOCHSCHILD: *Para acabar con todas las guerras: una historia de lealtad y rebelión 1914-1918*, Barcelona, Península, 2013

La mujer

—Estela BERNAD MONFERRER, Magdalena MUT CAMACHO, César FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine”, *Historia y comunicación social*, 18 (2013), pp. 169-189

—Graciela PADILLA CASTILLO, Javier RODRÍGUEZ TORRES, “La Primera Guerra Mundial en la retaguardia: la mujer protagonista”, *Historia y comunicación social*, 18 (2013), pp. 191-206

LITERATURA DE FICCIÓN

— John DOS PASSOS, *Iniciación de un hombre:1917*,s.l.,s.e.,s.d. Recuperado de internet:([http://assets.espapdf.com/b/John%20Dos%20Passos/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20\(8687\)/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20-%20John%20Dos%20Passos.pdf](http://assets.espapdf.com/b/John%20Dos%20Passos/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20(8687)/Iniciacion%20de%20un%20hombre_%201917%20-%20John%20Dos%20Passos.pdf))

—Erich MARÍA REMARQUE: *Sin Novedad en el Frente*, Barcelona, Edhasa, 2014

