

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El cine bélico y la "generación de la violencia". La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral

Autor/es:

Jiménez de las Heras, José Antonio

Citar como:

Jiménez De Las Heras, JA. (2006). El cine bélico y la "generación de la violencia". La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral. Nosferatu.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41472>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

El cine bélico y la “generación de la violencia”

La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral

José Antonio Jiménez de las Heras

Lehen Mundu Gerraren astinduak ez zuten ia inor epel utzi, gatazka amaitu eta urte batzuen buruan gerra-zinemak gogoraziko zigun bezala. Bigarrenekoak, berriz, hain bortitza izaki, Frantziako Iraultzan sortutako idealak birrindu eta posmodernitatea sorrarazi zuten eta, gainera, ondorioak, berehala nabaritu ziren gerra-zineman, artean gatazka ia bero zela, motz eta luzerako haren ondorioak apenas sinesgaitzak bailitzan.

Uno rojo, división de choque



Antes de entrar en materia creo que se impone una reflexión respecto al concepto de "generación de cineastas". Como toda clasificación o taxonomía la agrupación de una serie de cineastas en torno a una generación no deja de ser un tanto arbitraria. Así la llamada "generación de la violencia" reúne a un reducido número de cineastas, fundamentalmente Sam Fuller, Robert Aldrich, Don Siegel, Richard Fleischer y Nicholas Ray, a los cuales se podría unir, de manera harto discutible, Richard Brooks, que comienza su carrera como director al tiempo que estos. La característica principal de esta generación sería, aparte de que sus carreras como realizadores cinematográficos se inicien alrededor de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, el que en sus obras haya un factor común del cual toma el nombre dicha generación: un tratamiento novedoso y descarnado de la violencia como elemento central de su discurso filmico. Sin embargo, los orígenes y formación de cada uno de ellos resultan sumamente heterogéneos.

Ray y Fuller, los más mayores del grupo, que llegan a la dirección bien entrada la treintena, van a tener un acceso a la profesión muy diferente al resto. Fleischer o Siegel aprenden desde abajo el oficio como montadores integrados en la industria y Aldrich lo hace como ayudante de dirección de Milestone, Rossen, Zinnemann o Wellman. Sin embargo, Fuller hará sus primeras armas en el periodismo de sucesos y más tarde como escritor de novelas, lo que le permitirá viajar a Hollywood para empezar a escribir guiones (1). Por su parte, Nicholas Ray tendrá una formación más cercana a gente como Rossen, Huston o Welles, como autor y director teatral participando plenamente en la Work Progress Administration de Roosevelt dentro del llamado Federal Theatrical Project. Unido directamente a lo anterior vamos a encontrar, en el terreno ideológico, diferencias significativas entre los realizadores de esta generación. Así Aldrich va a tener una formación y posiciones (al menos en sus inicios) bastante cercanas al partido comunista (significativamente el final de su carrera como ayudante de dirección está íntimamente unida a Enterprise, productora oficiosa del partido comunista en Hollywood, dirigida por dos de sus máximos representantes como eran John Garfield y Bob Roberts, junto al guionista y luego director Abraham Polonsky). Una posición muy cercana a la del propio Ray, formado intelectual y profesionalmente, como se ha señalado, en los programas culturales de izquierdas de la administración Roosevelt, lo que justifica la impronta izquierdista de buena parte de su filmografía. Por el contrario Siegel, que empieza dentro del género negro y con películas de cierto contenido social, se irá progresivamente derechizando, hasta el punto de terminar justificando la violencia, más la individual que la institucional, como

resolución de los conflictos personales y sociales: baste para ello recordar las películas realizadas para Eastwood (entre ellas las correspondientes al personaje de Harry, el sucio), con quien mantendrá una estrecha y larga colaboración. O el propio Fuller, cuyo furibundo anticomunismo se irá matizando con los años, de la misma forma que lo hará, a pesar de que él mantenga lo contrario, su fascinación hacia la guerra y la violencia (2).

Con todo lo anterior, el factor que ciertamente une a estos cineastas es el de la violencia (unidos a su vez con otros cineastas fuera de esa generación, pero que comparten esencialmente esa preocupación/obsesión común) (3). Una violencia que si bien estaba ya presente en el cine norteamericano —como lo está y mucho en todo el cine social, de gánsteres o no, producido por la Warner— va a recibir ahora un tratamiento completamente diferente y va a tener unas raíces bien distintas. Si durante los años treinta la violencia en la pantalla es fruto de una situación social injusta, y se mira como un reflejo de dicha situación, o bien va a ser la reacción necesaria e ineludible en la lucha contra el fascismo —algo en lo que se van a basar algunas de las mejores películas bélicas de propaganda de los años cuarenta—, la violencia que van a mostrar ahora estos cineastas, sin perder su raigambre social, va a tener una raíz mucho más psicológica e individual que aquella.

La violencia que muestran Aldrich, Fuller o Ray —por centrarnos en los tres cineastas más importantes de dicha generación— proviene de un desequilibrio y un temor que se canalizan a través de la paranoia y la inseguridad de unos individuos, que no representan otra cosa que la enfermedad moral de una sociedad que se esfuerza por mantener una apariencia de normalidad tras la segunda carnicería mundial en apenas treinta años. La sociedad de la posguerra, tan aparentemente confiada y normal, se va a ver sacudida por una subterránea, pero poderosa, corriente de temor, cuyos protagonistas van a ser el desarrollo de la energía nuclear (y su consiguiente potencial amenazador) y la Guerra Fría. El inicio de esta (y del rosario de conflictos locales que inaugurará la Guerra de Corea) va a situar a la sociedad norteamericana al borde de la paranoia absoluta y el desequilibrio psíquico, cuyo mejor correlato está en el furor anticomunista de una sociedad que sacrifica sus propias libertades civiles en nombre de una seguridad supuestamente amenazada (una amenaza que se alienta y agiganta desde los poderes públicos como elemento de control). Ante este panorama y con el HUAC (House of Un-American Activities Committee) en plena desmantelación ideológica del cine norteamericano, no resulta extraño que la crispación de la sociedad se vea reflejada en el cine de la generación que comienza su andadura con la década de los cincuenta. De la misma



forma que una vez superada la necesidad de la propaganda antifascista, el cine mirará el conflicto bélico reciente –y, por extensión, todas las guerras– con una visión muy diferente de la aportada hasta ahora.

Si la Gran Guerra no comienza a tener reflejo en la pantalla hasta pasado bastante tiempo del final del conflicto –siendo además este un reflejo limitado–, con la segunda contienda mundial va a ocurrir todo lo contrario, tanto en la forma en que se proyecta sobre la pantalla como en el número de películas dedicadas a esta. Milestone inauguró con su magnífica **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, 1930) un discurso antibelicista centrado en el primer conflicto planetario, de profunda raigambre humanista, que sabe combinar la mirada directa al horror de la guerra con un lirismo propio sólo de los grandes cineastas. Y con la misma convicción Milestone se sumará a la lucha contra el nazismo –al igual que la gran mayoría de los cineastas de Hollywood (4)– produciendo películas de propaganda tan excelentes como, por ejemplo, **Edge of**

Darkness (1943), una película sobre la resistencia noruega escrita por Robert Rossen (excelente guionista y no menos excelso realizador) que manteniendo las mismas constantes estéticas –y en cierta forma éticas (5)– que **Sin novedad en el frente** apuesta claramente por la acción bélica como único medio de acabar con el nazismo. Pero desaparecido el enemigo común a combatir, el fascismo, o, yendo aún más lejos, reconvertido a una fórmula casera tan bien representada por el HUAC y los poderosos sectores ultra conservadores de la sociedad norteamericana, la visión sobre el conflicto y sobre la guerra en general va a cambiar radicalmente.

Si hasta el momento, y con todas las matizaciones que pudieran hacerse, la guerra era el territorio de las grandes gestas, del valor más allá del deber y del temor, Ray, Aldrich y Fuller lo van a transformar en el territorio de la pesadilla, tanto física como moral. El héroe va a quedar, durante la década de los cincuenta, literalmente aniquilado por un nuevo protagonista bélico del cual la guerra es capaz de extraer



lo peor y de rentabilizarlo para la mejor consecución de los objetivos bélicos. El miedo, la paranoia, el desequilibrio psíquico y el sadismo más extremo van a ser los nuevos atributos del “héroe” bélico.

Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la única película bélica firmada por Nicholas Ray, **Bitter Victory** (1957). La acción se inicia sobre los títulos de crédito, donde unos soldados formados para la instrucción pasan por delante de unos maniqués dispuestos a tal efecto: Ray compara a estos soldados (simple y pura “carne de cañón”) con esos maniqués, peles estáticas y sin voluntad tan dispuestos al sacrificio como los propios soldados —una comparación que se prolongará sobre el oficial interpretado por Curd Jürgens, el mayor Brand, al que su oponente, el capitán Leith (Richard Burton), comparará con “un muñeco de trapo” dispuesto tan sólo al efecto para portar medallas sobre su pechera—. La película, rodada en blanco y negro, atrapa a sus protagonistas en espacios angustiosos y cargados de oscuridad (aunque sea en la inmensidad del desierto, el espacio resulta siempre asfixiante gracias al gran trabajo de iluminación del film); unos espacios que no son sino un correlato de la asfixiante oscuridad moral de casi todos los personajes. Brand y Leith rivalizarán por el amor de la esposa del mayor, Jane (Ruth Roman), y antigua prometida de Leith (el personaje de Roman es el único decente de todo el film,

como solía ser la norma de las películas de Ray respecto a los personajes femeninos). Una rivalidad por la cual Brand no dudará en dejar morir a Leith (permitirá que el escorpión que ha estado a punto de picarle a él acabe con la vida de Leith, en un acto de agresión pasiva que da la medida de la indignidad moral del personaje y de su cobardía, al ser incapaz de ser él mismo quien acabe con la vida de su subordinado). La película, llena de frases significativas —Brand, después de matar por primera vez, dirá: “*Así que matar era tan fácil*”—, le pone difícil al espectador la elección entre sus dos protagonistas: Brand es un cobarde, incapaz de matar cuerpo a cuerpo (con la débil justificación de que eso es un asesinato), pero que no siente ningún reparo ante las muertes que se producen a distancia. Leith, por el contrario, es salvado por su lucidez, pero detrás de su frialdad aparente se esconden unos claros impulsos psicopáticos y sádicos que le resultan difíciles de reprimir (el personaje se confesará en una frase memorable, tras rematar a un enemigo y ser incapaz de hacerlo con uno de sus compañeros, el cual terminará igualmente muriendo: tras subir una duna con el cuerpo de su compañero muerto y consciente de la inutilidad de su gesto, Leith le espetará a su guía y amigo árabe: “*I kill the living*”).

No menos horrible es el paisaje humano que dibuja Fleischer, el más desideologizado de todos los miem-

bros de la generación, en su película **Los diablos del Pacífico** (*Between Heaven and Hell*, 1956). Escrita por el novelista Harry Brown (6), la película incluye un cierto mensaje antibelicista, al tiempo que un modesto intento de reflexión sobre la lucha de clases (uno de los mejores momentos del film es servido por Fleischer cuando sigue con su cámara al horrorizado soldado interpretado por Robert Wagner, que baja desesperado una colina tras haber matado por primera vez en su vida). Dejando a un lado estas aportaciones, dos van a ser los nombres propios que, dentro de la generación de la que estamos hablando, ocupen un lugar destacado como creadores dentro del cine bélico.

Robert Aldrich y Samuel Fuller van a ser los dos autores que aporten un mayor número de películas bélicas dentro de los citados al inicio. Igualmente van a ser los dos que con mayor convicción desarrollen un discurso coherente dentro del género bélico. Desde posturas diferentes ambos autores van a saber traducir a la perfección ese paisaje de pesadilla que es el campo de combate. Aldrich que, inclusive en *westerns* como **Veracruz** (*Veracruz*, 1954) o **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972) (7) sitúa en el centro temático a la guerra y el combate, va a mantener un discurso absolutamente coherente entre todas sus películas bélicas: para el director las guerras las hacen con mayor eficacia, y las ganan, los asesinos y los psicópatas (8). De la misma forma, Aldrich mantiene película tras película la convicción de que la guerra explota lo peor del ser humano. Así en **Attack!** (1956) el retrato que el director hace de los oficiales al mando no puede ser más desolador: cobardes, borrachos y corruptos resultan el peor ejemplo para una tropa ya de por sí propensa a los excesos. En un sentido diferente, pero no menos desolador, **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970) —en original “demasiado tarde

Attack!



para ser héroe”, en referencia al inútil gesto final del personaje interpretado por Michael Caine, que no le redime en absoluto de su miseria moral— demuestra el absoluto individualismo del ser humano en medio de un conflicto bélico y cómo su única preocupación es la de salvar su vida, aun a costa de las de sus compañeros y sus mandos (en la película los personajes roban a los muertos, traicionan, se regodean en su cobardía, especulan con matar a sus propios oficiales en un catálogo de los comportamientos más despreciables del ser humano). Y, finalmente, en **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967), la más popular película de guerra de Aldrich —y con la anterior la mejor de sus películas bélicas—, el director lleva al extremo sus planteamientos anteriores: sólo un pelotón de desesperados (violadores, asesinos, rateros o, sencillamente, psicóticos de variada ralea) serán capaces de llevar a cabo una misión suicida para su propio ejército. A pesar de algunas debilidades propias del cine de Aldrich —la más destacada su recurso al efectismo más fácil y ramplón—, la película termina demostrando que este pelotón de desechos humanos pueden llegar a ser mejores que algunos de sus propios y respetados oficiales: véase el personaje del general interpretado por Robert Ryan, un excelente actor, nunca suficientemente alabado,



Doce del patíbulo



uno de los más fidedignos retratos de la podrida mentalidad militar que nos haya dado el cine (9).

El director que cierra este breve repaso no podía ser otro que el excesivo, brillante e irregular Samuel Fuller. Mal que le pese, su opinión sobre la guerra sí parece haber variado con los años: como Aldrich, y más aún que este, gusta de situar sus ficciones en un ambiente bélico: véase *Yuma* (*Run of the Arrow*, 1956), de la cual retomará su idea central para *Uno rojo, división de choque* (*The Big Red One*, 1979) o *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, 1955), cuyos protagonistas son todos soldados del ejército norteamericano (10). Mientras *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1950) o *Fixed Bayonets!* (1951) son películas que demuestran una clara fascinación por el combate y la violencia inherente a él, la última película bélica de Fuller —y la mejor de todas ellas— va a buscar una reflexión más honda sobre la experiencia de combate y sobre el dolor que esta deja en el ser humano: no me olvido de la brillantez visual de *Invasión en Birmania* (*Merrill's Marauders*, 1962), con el famoso combate físico y angustioso en el interior del laberinto, pero incluso el propio Fuller renegaba de ella al haber sido manipulada por el productor. Va a ser, por tanto, en *Uno rojo, división de choque* donde Fuller dé la verdadera medida de su cine de guerra, quizá por el hecho del componente autobiográfico al contar (adaptándolo al cine,

por supuesto) su propia experiencia durante la Segunda Guerra Mundial. La película es como el propio Fuller: excesiva y caótica. Un caos fomentado por los serios cortes sufridos en el metraje original (el montaje de Fuller duraba seis horas, siendo reducido drásticamente a dos y habiéndose restaurado recientemente una copia con casi tres horas de duración). Así, la película tiene una estructura itinerante —transcurre al menos en cuatro frentes diferentes— y aparentemente inacabada, de episodios sueltos, que le da un aire de cierta libertad y anarquismo que termina jugando a su favor. Como es habitual en el cine de Fuller la película se recuerda por su poderosa concepción visual y por la fuerza de sus situaciones: el combate a los pies de un enorme Cristo de cuencas vacías (en lo que parece casi una referencia buñueliana) resume a la perfección el horror de la guerra, de un mundo que se desintegra ante los ojos de una deidad ciega (igualmente resulta difícil de olvidar, para todo aquel que lo haya visto, el episodio del soldado que pisa una mina y tras acercársele el personaje de Lee Marvin para comprobar que está vivo, le informa que esas minas están pensadas no para “matarte, sino para castrarte”, y cogiendo uno de sus testículos, arrancado de cuajo por la mina, se lo muestra gráficamente tirándolo después con absoluta displicencia mientras le dice: “No te preocupes, aún te queda otro”). Y sin ninguna duda es el propio Fuller el que nos ofrece el mejor epílogo posible para

este breve recorrido, gracias a la frase que cierra su película definitiva sobre la guerra: “*El único honor de la guerra es sobrevivir*”.

NOTAS

1. Respecto a sus inicios, y en una opinión que no podemos dejar de compartir, el propio Fuller decía que “*yo creo que nunca he dejado de ser reportero. Primero reportero en periódicos, luego reportero en novelas y finalmente reportero en películas. Pero lo común en todas las ocasiones era lo de reportero. Además estoy convencido de que lo que es bueno para un reportaje es bueno para una película. Lo único que cambia es el material que utiliza cada uno, que es muy distinto, y ahí la ventaja del cine es innegable, por lo que mi evolución tenía que llevarme inevitablemente al cine*”. Antonio Castro, *Miradas sobre el mundo*, Asociación Cinéfila Re Boss, Cáceres, 1999.

2. Una fascinación hacia la violencia que se hará más ambivalente con los años, pero de una ambigüedad nada calculada en sus inicios, y que se entrecruza con la concepción del cine que tiene el propio Fuller y que expresaba mediante su personaje en la película *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), de Godard, al decir que para él el cine “*es un campo de batalla, tiene que estar habitado por amor, acción, odio, violencia, emoción y muerte*”. Una definición que cuadraría absolutamente con lo que se supone es la propia experiencia de combate que tan bien conocía Fuller.

3. Pienso esencialmente en Stanley Kubrick y Sam Peckinpah, dos autores que, aunque separados por la edad y el comienzo de sus carreras de los cineastas que componen la generación de la que estamos hablando, tienen, entre otros muchos, el tema de la violencia y la reflexión en torno a ella como eje central de su cine. Como también lo tienen los cineastas de la generación inmediatamente posterior, la de la televisión, en donde filmografías como las de Arthur Penn, John Frankenheimer o la del propio Peckinpah, cuyo nombre podría unirse a esta generación, están vertebradas en torno a esta cuestión.

4. Integrados en lo que se conocería como la HWM (Hollywood Writers Mobilisation). Esta, tal como señala Nancy Lynn Schwartz en su libro sobre el sindicato de guionistas, se formó tras el ataque a Pearl Harbor como un organismo paralelo al Screen Writers Guild. Disponían de oficinas y ofrecían mítines, pero no tenían unos estatutos como los que poseía el sindicato. Sólo después de su constitución se envió a Washington una delegación para poner a disposición del gobierno a todos los escritores pertenecientes al Guild, que como Schwartz indica “*estaban dispuestos a hacer cualquier cosa que pudieran para apoyar el esfuerzo de guerra, desde escribir espectáculos para los campamentos militares hasta redactar discursos políticos*”. Nancy Lynn Schwartz, *The Hollywood Writers Wars*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982, pág. 181. Una actitud muy diferente a la que va a mantener esta nueva generación de cineastas durante la década de los cincuenta (y posteriores) respecto al reciente conflicto bélico.

5. Milestone, convencido antifascista, es capaz de exponer en la película con total ecuanimidad puntos de vista diversos, algunos incluso con los que no está en absoluto de acuerdo, lo que hace del film el más complejo panfleto propagandístico que haya podido ver.

6. Autor de la excelente novela *A Walk in the Sun* (1946) –basada en sus propias experiencias en combate–, que sirvió de base para la película de Milestone escrita por Rossen. Brown colaboraría de nuevo con Milestone en otra excelente película, *Arco de Triunfo* (*Arch of Triumph*, 1946), basada en la novela de Remarque (escritor claramente antibelicista).

7. Que contiene una de las más sobrecogedoras escenas bélicas (pues así la podríamos definir) que el autor recuerde: un pequeño destacamento del ejército que ha de proteger a una mujer es atacado por los apaches. Uno de los soldados, viendo que no tienen escapatoria, dispara primero sobre la mujer y después se suicida metiéndose el cañón de la pistola en la boca, para evitar así una muerte atroz torturado por los indios.



Invasión en Birmania

8. Lo que nos hace lamentar que no fuera él quien adaptara la magnífica primera novela de Norman Mailer *Los desnudos y los muertos* (Anagrama, Barcelona, 1998), cuya idea central es la misma que mantiene Aldrich en sus películas, en lugar de ser adaptada por un Walsh muy lejano de la sensibilidad y planteamientos de Mailer.

9. Película que además nos deja una de las ideas más terriblemente sádicas vistas en pantalla: encerrar a un grupo de personas y asesinarlas eficazmente por el método de achicharrarlas vivas con gasolina, utilizando granadas de mano para encender esta.

10. Película que, por cierto, comienza con un robo de estilo militar muy similar al de *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949) y que mantiene muchos e íntimos puntos de contacto con esta.