

# La II Guerra Mundial y el cine bélico

José Manuel Azcona  
*Universidad Rey Juan Carlos*  
Juan Carlos Vinuesa  
*UNED*

## 1. PROPÓSITO

La intención de los autores de esta comunicación es mostrar la interconexión que ha habido entre el mayor drama bélico que la humanidad ha conocido (la Segunda Guerra Mundial) y el cine de género que esta contienda produjo, que, sin duda, ha sido bien prolífico y que, de forma habitual, obtiene gran triunfo de taquilla y crítica. Nos hemos centrado en el cine británico y norteamericano, evidentemente el más nutrido y el de mayor difusión, aunque hemos hecho dos incursiones en la filmografía alemana y japonesa. Hacemos mención especial de aquellas cintas que tratan sobre el holocausto y que ilustran aún con mayor dramatismo –si cabe– hasta dónde es capaz de llegar el ser humano en su afán autodestructivo, con su total crueldad y con la creación de toda una industria de muerte y asesinato.

La primera parte de la comunicación incide en las líneas generales del origen de la Segunda Guerra Mundial, así como de la trayectoria de la misma, para encuadrar el altísimo número de muertos por nacionalidades. A continuación, se incluyen las películas que los autores han seleccionado desde los inicios de la guerra mundial de 1939-1945 hasta las últimas y más recientes producciones. Se han hecho tres grandes apartados. El primero versa sobre las creaciones filmicas en el tiempo mismo del drama bélico. El segundo, se centra en la posguerra y en el tercero se tratan aquellas películas que, bajo

la influencia del cine producido a raíz de la Guerra de Vietnam, vieron la luz (sobre todo en USA).

El tono propagandístico de todos los contendientes fue la nota dominante durante la contienda, en otro tipo de películas primó la simple narrativa de los hechos y, en un tercer ámbito, películas de género bélico, y por tanto dramático, incluyen un profundo mensaje antimilitarista, antiguerra, mientras procuran ensalzar el ámbito bondadoso de los seres humanos a través de la narrativa de las barbaridades que toda confrontación bélica conlleva.

El cine de género bélico tiene gran aceptación popular en toda época, y más allá de su utilización política, lo cierto es que las cintas con ambientación en la Segunda Guerra Mundial siguen consiguiendo recaudaciones millonarias, tal y como se demuestra con los últimos títulos producidos y que se incluyen al final de este escrito.

Otra cuestión interesante de analizar es el ajuste empírico de estas películas a los hechos históricos, tal y como sucedieron. Lo cierto es que las cintas más serias –en nuestra opinión– son aquellas que se alejan temporalmente de la guerra, es decir, aquellas que se distancian de la justificación del conflicto y sus consecuencias por los vencedores o vencidos. La mayor tecnología creativa de nuestro tiempo, la longitud temporal entre 1945 y los arranques del siglo XXI y un más amplio conocimiento de lo soñado y acontecido entre 1939 y 1945 hacen el resto. Todo ello, sin olvidarnos de las exigencias de un público cada vez más exigente y mejor preparado sobre este aciago tramo de nuestra historia actual.

La victoria de los Aliados ejercerá, sin duda alguna, notable influencia a la hora de mostrar a víctimas y verdugos, a vencedores y vencidos, a provocadores del conflicto armado y a aquellas otras naciones que sufrieron la invasión alemana. Habrá que esperar a la producción más próxima para ubicar en la misma balanza del sentimiento humano a unos u otros contendientes (nos referimos al campo de batalla), aunque no es menos cierto que la creación industrial de fábricas de asesinato masivo que construyeron los nazis (campos de concentración) hacen bascular hacia ellos otra balanza, la de la crueldad del mayor genocidio que ha conocido la historia de la humanidad.

## 2. EL MUNDO EN ARMAS, PROPAGANDA BÉLICA Y FOTOGRAMAS

Bajo la influencia de teóricos como Sorel, Paret o D'Anunzio surgió con fuerza una ideología en los años veinte del siglo pasado, y que anclaba sus primeras raíces en el marxismo, sistema del que eliminaba la lucha de clases y el método revolucionario para la obtención del poder. Nos estamos refiriendo, obviamente, al fascismo. Esta fórmula política respetaba el capitalismo pero limitaba sobremanera la empresa privada, dándole al Estado un papel primacial en la organización productiva y en la distribución de bienes y servicios. Creía el fascismo en el gobierno de los más capacitados, anulaba el pluripartidismo y repudiaba el dogma liberal, al igual que el marxista. Por ello, la ideología fascista se tornaba totalitaria y al igual que el ideario comunista, propugnaba y se creía con derecho a expandir esta revolución por todo el planeta, bien por persuasión, bien por la fuerza de las armas. El fascismo prendió pronto en Italia, España, Alemania, Rumanía y Hungría pero también en países como Francia, Reino Unido o Bélgica –por citar algunos ejemplos– cosechó importantes bolsas de seguidores. Así pues, entre estos dos totalitarismos ideológicos (comunismo-fascismo) se debatía el presente de Europa, mientras la crisis bursátil de 1929, que se inauguró en Nueva York, hacía verdaderos estragos en las economías occidentales, contribuyendo al descrédito total y generalizado de los regímenes liberales pluripartidistas y constitucionales que estructuraban la vida política occidental desde el siglo XIX<sup>1</sup>.

Varias fueron, sin duda, las circunstancias que precipitaron el camino hacia la II Guerra Mundial. Las razones inmediatas debemos buscarlas en las iniciales pretensiones de la Alemania nacional-socialista (nazi) por anexionarse la región de los Sudetes en Checoslovaquia en 1939. Téngase en cuenta que Hitler estaba en el poder en Alemania desde 1933.

1. Sobre la cuestión ideológica que precipitó el avance hacia la segunda contienda mundial y que dividió a Europa entre gobiernos totalitarios y democracias parlamentarias junto a la dictadura personal de Stalin, véanse los siguientes títulos que consideramos de interés: E. Wiskemann, *La Europa de los dictadores*, Madrid, 1976; R. Paró, *Los orígenes del fascismo*, Madrid, 1985; Y. Duzand, *Les causes de la Deuxième Guerre Mondiale*, Paris, 1992; C. Koonz, *La conciencia nazi: la formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona, 2005; B. Koehn, *La resistencia alemana contra Hitler (1933-1945)*, Madrid, 2006; A.A. Kallis, (ed.) *The fascist reader*, Londres, 2006. Y también: F. Kersaudy, *De Gaulle y Churchill*, Buenos Aires, 2004; Z. Medvedev, M. Roy, *El Stalin desconocido*, Barcelona, 2005.

La anexión de Austria en 1938, antecedente de la de los ya referidos Sudetes, fue auspiciada por una parte bien significativa del pueblo austriaco ya que fue, efectivamente, refrendada por un masivo plebiscito. Piénsese que un pilar fundamental del dogma fascista es el ultranacionalismo y Adolf Hitler pretendía la vieja realización del sueño alemán desde su creación como Estado-nación en la década final del siglo XIX: una Gran Alemania con población étnicamente homogénea en base a un pangermanismo etnicista<sup>2</sup>. Por ello, la unión de Austria a la Alemania nazi en 1938 no suscitó mayores oposiciones, ni siquiera por parte de Italia que venía tutelando una parte de este territorio centroeuropeo. El primer problema real se dio en la antigua Checoslovaquia, cuando este país se negó a ceder al Reich alemán la estratégica área geográfica de los Sudetes porque esta región formaba frontera natural con Alemania. Además, era rica en yacimientos minerales y contaba en Pilsen con la mayor fábrica de armas y municiones de toda Europa Central y Oriental.

Pese a las buenas intenciones del premier británico Neville Chamberlain por generalizar unas relaciones internacionales basadas en la paz y en la no agresión entre naciones, Adolf Hitler se empeñó en sus propósitos. Al final, toda Europa Occidental secundó las tesis de Francia y Reino Unido y en la Conferencia de Munich (septiembre de 1938) se acepta la comentada anexión de los Sudetes checos. El gobierno nazi, no contento con esta solución, invadió Checoslovaquia en marzo de 1939, creando un protectorado de corte fascista en Bohemia y Moravia y organizando la República Independiente de Eslovaquia (de población eslava y, por tanto, no germánica) que, en adelante, actuaría como nación satélite del III Reich. Parece obvio pensar que para realizar la descrita adhesión forzosa, la Alemania de Hitler venía realizando un esfuerzo bélico de rearme de proporciones desconocidas, igual que hizo la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) al este de Europa. Mientras esto sucedía en el corazón del Viejo Continente, la Guerra Civil Española (1936-1939) ya se había mostrado como un escenario de lucha a escala reducida. Así, el bando republicano contó con el apoyo de las Brigadas Internacionales, de ideario fundamentalmente comunista y antifascista, y el bando nacional contó con la ayuda del fascismo internacional, y especialmente

2. Sobre la Alemania contemporánea, el autor que mejor ha tratado la cuestión es, en nuestra opinión, J.R. Díez Espinosa. Para utilizar los trabajos de fechas extremas sobre la materia incluimos: *La crisis de la democracia alemana: de Weimar a Nuremberg*, Madrid, 1996; y *El laberinto alemán: democracia y dictaduras (1918-2000)*, Valladolid, 2002. En colaboración con R. Martín de la Guardia, véase *Historia contemporánea de Alemania (1945-1995)*, Madrid, 1998.

con el sustento táctico de Italia y Alemania. Ni que decir tiene que quienes luchaban en este lado eran profundamente antimarxistas<sup>3</sup>.

Surgió otro conflicto entre Alemania y Polonia por la ciudad libre de Danzig, reclamada por aquélla, y por la solicitud germana de construir una autopista extraterritorial, a través del «corredor polaco», que permitiera enlazar las dos partes en que había quedado dividida Prusia como consecuencia del tratado de Versalles. Polonia, apoyada por Francia e Inglaterra, rechaza la petición en términos destemplados, que irritan aún más al irascible Hitler, cuyas exigencias se extienden ahora a reclamar todo el corredor polaco, pretextando que la mayoría de la población era de raza y lengua alemanas. Inglaterra y Francia reaccionan garantizando la integridad territorial de Polonia<sup>4</sup>. Mientras tanto, Alemania, ya había firmado el «Pacto de Acero» con Italia (mayo de 1939), que se concluye con un tratado secreto de no agresión con Moscú y de eventual reparto del territorio polaco (agosto de 1939). El camino quedaba expedito para el ataque alemán a Polonia, que se inicia el 1 de septiembre. Francia e Inglaterra, haciendo honor a sus compromisos, declaran la guerra a Alemania (3 de septiembre). Fueron vanos los esfuerzos de Roosevelt y Pío XII<sup>5</sup>, entre otros, para mediar entre los beligerantes y llegar a un arreglo pacífico. Como consecuencia de la contienda, el mundo se dividió en dos bloques:

- Los Aliados: EE.UU., Inglaterra y la Commonwealth, Francia, Bélgica, Holanda, Polonia, Checoslovaquia, Noruega, Yugoslavia, Grecia y todas las colonias en África y Asia que pertenecían a las potencias europeas. La URSS y China los apoyaron.
- El Eje (de ideología fascista): Alemania (cuya obsesión era dominar Europa), Japón (que quería controlar el Oriente, especialmente Corea y

3. Por poner un solo ejemplo de lo que se viene publicando al respecto, véase: E. Pons, *Republicanos españoles en la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, 2003.

4. Véase, al respecto, H. Bogdam, *Historia de los países del Este*, Buenos Aires, 1997; y C. Messinger, *The Second World War in the West*, Londres, 1999.

5. No fue muy acertada la participación del papa Pío XII a la hora de luchar contra el exterminio de los judíos, como comentaremos después sobre la película de Costa-Gravas «Amén». También conviene la lectura de C. Bitner, J.K. Roth, *Pope Pius XII and the Holocaust*, Nueva York, 2002; y P. Blet, *Pío XII y la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, 2004.

China), Italia<sup>6</sup> (el norte de África), Austria, Rumania, Eslovaquia, Hungría y Bulgaria (las cuatro últimas pretendían conseguir anexiones territoriales en el centro de Europa) y Finlandia (que quería controlar el Báltico).

Todos los países de la alianza totalitaria tenían ansias imperialistas, especialmente Alemania. El régimen de Hitler se preparó para la conquista del mundo, para la supervivencia de su país, para hacerse con mercados, para así colocar sus productos y conseguir materias primas de las que carecía. La guerra trajo consigo cincuenta millones de muertos aproximadamente. La destrucción de Europa fue única, nunca anteriormente vista, y las naciones salieron de la guerra totalmente destruidas.

El pacto de no agresión germano-soviético del 23 de agosto de 1939 fue firmado en Moscú por el Comisario de Asuntos Exteriores de la URSS, Molotov, y por el ministro de Asuntos Exteriores alemán, Ribbentrop. Ambos países, sin embargo, pudieron tener razones basadas en salvaguardar cada uno de ellos sus propios intereses. La URSS mostraba una evidente desconfianza hacia todas las democracias liberales europeas, ya que en cualquier momento se podían aliar contra este país. Era un temor inconsciente, pero que no dejaba de merodear en las mentes de los estadistas rusos. Por otro lado, la Unión Soviética no podía permanecer impasible, ni siquiera aunque lo hubiera deseado, ante la cascada de acontecimientos que se avecinaban. Tenía, pues, dos alternativas, una de ellas era unirse a los Aliados contra Alemania, es decir, a Francia y a Gran Bretaña. París, realmente, deseaba esta alianza pero Londres desconfiaba de la URSS. Así llegamos a la conclusión de la enorme falta de cohesión y cooperación que existía entre los propios aliados, lo cual era una realidad si tenemos en cuenta la escasa unión que había momentos antes del conflicto en el plano político, diplomático y militar, entre estos países. Que, sin embargo, sí tenían claro que militarmente eran inferiores de forma absoluta tanto ante el potencial soviético como ante la fortaleza germana. Cuando Moscú rechazó unirse a Francia y Gran Bretaña optó por la solución «menos mala» desde su propia perspectiva, la URSS buscaba una postura de neutralidad efectiva ante el expansionismo

<sup>6</sup> Para describir la participación italiana en la génesis del orden fascista y la contienda mundial: R. Ben-Gurion, *Fascist modernities. Italy 1922-1945*, Berkeley, 2001; G. Chirca, *Le profidenza del regime: storia dell'ups durante il fascismo*, Bologna, 2004; R. Felice, *Mussolini l'alleato. 1940-1945*, Turin, 1997; M. Knox, *Hitler's Italian allies*, Cambridge, 2000.

militar alemán hacia el este de Europa. De paso, le dejaba manos libres para intentar recuperar los territorios de Bielorrusia y Ucrania (en poder de Polonia) y que Moscú reclamaba como propios. Por otra parte, la Unión Soviética se veía amenazada por Japón, que pedía las islas Kuriles y Sajalin para ampliar su propio espacio vital.

Japón había desarrollado en la década de los veinte, pero especialmente en la de los treinta, un fascismo de tintes totalitarios verdaderamente dramáticos y que estaba liderado por el propio emperador Hiro-Hito. Desde la revolución Meiji (1868), Japón se había convertido en un país moderno y su potencial industrial había crecido de forma extraordinaria, e incluso una parte bien importante de su sector secundario se había orientado a la actividad bélica, por lo que, en 1931, había procedido a la conquista de Manchuria en China. Japón pregonaba su superioridad étnica, histórica y económica y reivindicaba también su propio espacio vital<sup>7</sup>. A la vez, su poderosísima maquinaria industrial precisaba de constante suministro petrolífero que Tokio consiguió invadiendo las Indias Orientales Holandesas (Indonesia) en 1941. El 7 de diciembre de este año, la aviación japonesa lanzó un ataque sorpresa (que fue un verdadero éxito militar) con el fin de destruir la flota naval británica en el Pacífico, y que se ubicaba en Singapur, y la norteamericana que estaba en Pearl Harbor (Hawaii). A la vez, los ejércitos de tierra invadían Filipinas y las colonias británicas en el sudeste asiático.

Podemos considerar que la II Guerra Mundial fue realmente global en la expansión geográfica de sus escenarios. Así, los campos de batalla estuvieron repartidos entre Europa, Asia, África y en menor medida por América Latina y Oceanía. Las batallas navales se extendieron por encima y por debajo de los océanos Atlántico, Pacífico e Índico. Por primera vez, los ejércitos admitieron en sus filas a las mujeres aunque, fundamentalmente, en tareas de apoyo a la economía de guerra o en quehaceres sanitarios. Destacaremos también la lucha interior en numerosos países ocupados por tropas foráneas fascistas para liberarse de su yugo, así como los extraordinarios avances técnicos puestos

7. La gestación del fascismo en Japón tuvo en el emperador Hiro-Hito a uno de sus principales protagonistas, tal y como se ve en el trabajo de B. Rossi, *Hiro-Hito*, Barcelona, 2005. Sobre la actividad de los famosos kamikazes recomendamos el ensayo de A. Axell, H. Kase, *Kamikazes. los pilotos suicidas japoneses en la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, 2004.

al servicio de la maquinaria de guerra. De esta manera, la movilidad de los ejércitos, gracias a la rápida tracción mecánica, se hizo de forma muy ágil. La aviación no sólo sirvió para bombardear ciudades de retaguardia y castigar a poblaciones civiles, sino que se utilizó con profusión apasionada en propias batallas aéreas, o aeronavales. Además, claro está, de usarse para destruir zonas de vanguardia bélica o transportes e intendencias enemigas. Por esta razón y como el lector puede deducir, la mortandad ante la población civil aumentó a 6 de cada 10 decesos, hecho también verdaderamente inusual en conflagraciones anteriores<sup>8</sup>.

El avance del ingenio bélico creó armas de poderosísimo alcance y capacidad destructiva que contribuyeron, aún más, a ampliar los sufrimientos de la sociedad civil y de los propios ejércitos contendientes, pese a los loables esfuerzos por humanizar este drama que realizó la Cruz Roja Internacional<sup>9</sup>. No hemos de olvidar aquí la práctica llevada a cabo por los alemanes de exterminio masivo de 6.5 millones de judíos, gitanos, eslavos y disidentes políticos, como fórmula macabra y novedosa de muerte en serie, por procedimientos verdaderamente industriales de asesinatos en masa con gas letal y hornos crematorios<sup>10</sup>. En los primeros años las victorias alemanas y japonesas destrozaron el antiguo equilibrio de poder mundial. Para empezar, los habitantes y los recursos de los territorios conquistados quedaron bajo el yugo total de estos dos imperios, mientras que se eliminaban antiguas fronteras y derrocalan gobiernos establecidos legalmente con anterioridad. Tanto el fascismo alemán como el japonés buscaron partidarios entre los pueblos conquistados para el ejército y la administración, iniciativa que tuvo notable éxito y que proporcionaba sustento a las fuerzas de ocupación alemanas o niponas, y que añadió una nueva palabra al vocabulario de la guerra: «colaboradores», que por cierto iban a sufrir a posteriori una profunda represión. Según la guerra se acercaba a su final fue apareciendo una nueva frontera que dividía las tierras liberadas del fascismo por las tropas soviéticas de aquellas otras que reconquistaban los norteamericanos y sus aliados.

8. Consideramos imprescindible la inclusión del trabajo de J. Bourke, *La Segunda Guerra Mundial: una historia de los crímenes*, Barcelona, 2002.

9. A este respecto, véase J. Cronwell, *Los científicos de Hitler: ciencia, guerra y el pacto con el diablo*, Barcelona, 2005.

10. Como podrá comprobar el lector, en la bibliografía final incluimos numerosos títulos acerca del holocausto y genocidio practicado por el ejército alemán en los territorios bajo su ocupación, pues es —precisamente— este capítulo de la guerra uno de los que más ha llamado la atención de los historiadores contemporáneos.

La paz, por tanto, al igual que las circunstancias que la precedieron, se iban a parecer bien poco a las de la Primera Guerra Mundial.

El conflicto armado mundial tuvo dos etapas bien diferenciadas. La primera, entre 1939 y 1941, se desarrolló fundamentalmente en Europa o en áreas periféricas, y fue favorable a las potencias del Eje fascista. Pero, a partir de 1942, la fortuna cambió para Alemania y la guerra alcanzó entonces dimensiones realmente mundiales, tanto en el Pacífico como en el Atlántico, como en tierra firme del Viejo Continente, de Asia o África.

En resumen, cuatro fueron los principales escenarios de la guerra: Europa noroccidental, donde los actores fueron alemanes, franceses y británicos, a los que se sumaron luego los norteamericanos, con despliegue masivo de la aviación, fuerzas navales y blindados; África del Norte, donde combatieron británicos, italianos y alemanes, con posterior incorporación norteamericana, y en la que los blindados, las armas pesadas y la aviación fueron los protagonistas; Europa Oriental, donde alemanes y soviéticos desarrollaron una guerra sin cuartel con grandes batallas de desgaste y gran despliegue de recursos materiales (tanques y artillería) y humanos (infantería); el Pacífico y el Sudeste asiático, zona en la que se libró básicamente un duelo entre americanos y japoneses, cuyo mayor protagonismo correspondió a las fuerzas aeronavales. Tanta conflagración, tanta locura bélica, tan profunda capacidad de destrucción tuvo unos resultados de mortandad verdaderamente increíbles y que podemos cifrar, según las consideraciones más razonable, en torno a los cincuenta millones de muertos y unos treinta y seis millones de heridos.

Claro que aquí no incluimos las muertes que, tras la contienda, se produjeron como consecuencia de las penalidades alimenticias de la etapa bélica, unidas a las múltiples enfermedades que se generaron entre 1939 y 1945 por las malas condiciones higiénico-sanitarias del momento, pues si mala es la guerra, peor es la posguerra. No debemos desdeñar, tampoco, las ejecuciones posteriores como consecuencia de las depuraciones de responsabilidades al llegar la paz.

Cuadro 1. Pérdidas humanas - Segunda Guerra Mundial

Países	Soldados	Población civil	Total
Alemania	4.140.000	3.080.000	7.220.000
Austria	170.000	24.000	194.000
Italia	390.000	166.000	556.000
Aliados occidentales	610.000	690.000	1.300.000
Estados Unidos	229.000	---	229.000
Europa Suroriental	680.000	3.810.000	4.490.000
Polonia	320.000	4.200.000	4.520.000
Unión Soviética	13.600.000	6.700.000	20.300.000
Japón	1.200.000	600.000	1.800.000
Asia	6.400.000	6.400.000	12.800.000
Desaparecidos			3.000.000
Heridos			36.000.000

El 1 de octubre de 1939, un grupo de soldados alemanes quedan inmortalizados al arrancar las barreras que marcaban la línea fronteriza entre Alemania y Polonia, lo que marcará el inicio de la invasión de Polonia por parte de Alemania, iniciándose la II Guerra Mundial. Esta imagen, que todos recordamos, forma parte de otras que fueron tomadas durante los años que duró el conflicto. Después de Polonia, se filmó sobre el gueto de Varsovia, Stalingrado, Guadalcanal, Midway, Normadía, Iwo Jima, batalla donde se sacó una de las imágenes más famosas de la guerra, la colocación de la bandera en la cima del monte Suribachi, y que ha dado lugar a la última película bélica *Flags of father's*, dirigida por Clint Eastwood y producida por Steven Spielberg. Después de Iwo Jima, vinieron Berlín y, por último, las ruinas del observatorio de Hiroshima, como testigo mudo de la barbarie.

De forma independiente a estas imágenes que responden al trabajo de fotógrafos legendarios, como Robert Capa, y lejos de la primera línea, es decir, en la retaguardia, los países en conflicto ven la posibilidad de usar una nueva «arma». Así, descubren las grandes posibilidades del cine, ese invento creado por los hermanos Lumière, como un agente propagandístico y político de nuevo cuño,

que no sólo será usado contra el enemigo, sino como una herramienta de elevar la moral de la población. Alemanes, rusos, ingleses y especialmente americanos, ponen sus estudios al servicio de la causa. Directores y actores se colocan el uniforme y hasta Walt Disney viste de caqui al ratón *Mickey*. Las actrices actúan de forma desinteresada en galas benéficas con el fin de vender bonos de guerra. Una sonrisa, un llanto visto en la pantalla, pueden causar más destrozos que un bombardeo. Ford y Capra se alistan en el ejército y pondrán todo su buen hacer para la serie *Por qué combatimos* (*Why the fight*, 1942-1945), producida por el Departamento de Guerra americano. La Unión Soviética denunciará la barbarie nazi, los alemanes rodarán panfletos antiamericanos, anticomunistas y antisemitas. Los italianos filmarán voluptuosas películas históricas que ensalzan el fascismo. Ahora bien, durante los años de guerra, los Aliados ganaron en este frente, especialmente porque la producción americana fue extraordinaria. Y no digamos en la posguerra, donde el éxito estadounidense y británico en la filmografía bélica fue abrumador.

En septiembre de 1939, los cines en Inglaterra cierran sus puertas por temor a las incursiones aéreas alemanas, aunque poco después el gobierno británico cambió esa decisión de forma casi inmediata, como una aportación más para mantener la moral de la población. Puede resultar curioso, que en plena guerra, ésta favorezca el desarrollo de la industria cinematográfica inglesa, que hasta ese momento estaba pasando por una seria crisis, pero así fue. Durante los años de la contienda, la asistencia de público a las salas no decreció en ningún momento.

La primera película de la producción aliada a tener en cuenta –especialmente porque fue ideada al día siguiente de invadir los alemanes Polonia– fue la cinta titulada «El león tiene alas» (*The Lion has wings*, 1939), producida por Korda, que al final tuvo que poner dinero para acabarla. Otra película, no especialmente bélica en el sentido estricto del término es «Enviado especial» (*Foreign correspondent*, 1940), dirigida por Alfred Hitchcock, después de la legendaria *Rebeca* y producida por Selznick. Esta película es la historia de un corresponsal americano en Londres que descubre una trama de espionaje nazi. Esta producción iniciará las películas de tramas ambientadas durante la II Guerra Mundial, y mantiene un claro mensaje propagandístico, que Hitchcock dirigió, como «Sabotaje» (*Saboteur*, 1942) y «Náufragos» (*Lifeboat*, 1944). «Enviado especial» es una extraordinaria película con un inicio magnífico, el asesinato bajo la lluvia, teniendo la historia un suspense mantenido como en la persecución que *Joel*

*Mc Rea* sufre a manos de un asesino profesional –interpretado por Edmund Gwén–, actor que años después interpretaría al bonachón físico nuclear, que todo el mundo busca, pero que nadie encuentra porque está en un pueblo español llamado *Calabuch*. El tono propagandístico de la película queda manifiesto al final cuando nuestro heroico corresponsal transmite su crónica en medio de una incursión aérea alemana.

El año 1942 es crucial para que la producción bélica. Así pues, uno de los títulos emblemáticos de la producción británica, donde la ficción se mezcla con lo puramente documental, es «Sangre, sudor y lágrimas» (*In wich we serve*, 1942). Excelente film, dirigido conjuntamente por David Lean, director de *El puente sobre el río Kwai*, y por el polifacético Noel Coward, dramaturgo, escritor, director, actor y músico que escribiría el guión, al tiempo que se guarda para sí uno de los papeles protagonistas. Otro de los papeles protagonistas sería para el actor John Mills, en un reparto en el que estaría un jovencísimo Richard Attenborough. Película que aúna toda la moral de resistencia contra el enemigo y está narrada en *flash back*, contando la historia del destructor *HMS Torrin* tras ser torpedeado, donde el capitán (Noel Coward) y dos tripulantes recuerdan su existencia dentro de la armada británica, así como su vida familiar y afectiva, agarrados en una lancha de salvamento en las costas cercanas a Alejandría. También en esta línea Charles Frend rodó «San Demetrio London» (*San Demetrio London*, 1943), basada en una historia real de este petrolero torpedeado e incendiado. Carol Reed, director de *El Tercer hombre* realizó en 1944 *They way ahead*, extraordinario fresco que muestra la pesadez del servicio y que, por causalidad, se estrenó el mismo día que los Aliados desembarcan en Normandía.

El cine británico durante los años de guerra desarrolló una producción documental, donde sobresalió especialmente el director Humprey Jennings, que dirigió títulos tan estimables como «Fires were started» de Humprey Jennings<sup>11</sup> (1943), cinta que homenajeaba al cuerpo de bomberos londinense.

11. En la posguerra, en el cine inglés surge un movimiento que hace renacer la extraordinaria escuela de cine documental inglés. Así, al tiempo que los aviones británicos bombardean el territorio egipcio con motivo de la crisis de Suez, surge el «Free Cinema» que trabajaba con formatos de 16 ó 35 milímetros, tomando el relevo de John Grierson, basándose éste en Dziga Vertov y su «cine-ojo». En 1961 surgió en Francia el *cineéma vérité*, cuando el etnógrafo francés Jean Rouch realiza el film *Chronique d'un été* (1961).

El cine documental tuvo especial valor cuando Leni Riefenstahl, dirigió «Olimpia» (*Olympia-Test der Schönheit*, 1938), durante las olimpiadas de Berlín en el año 1936 y las filmaciones de los congresos nazis de Nuremberg, que dieron lugar a su película «El triunfo de la voluntad» (*Triumph des willens*, 1934). Fuera de que en la actualidad nadie discute su valía cinematográfica, es necesario decir que sólo y exclusivamente se pueden valorar de esta manera estas dos películas propagandísticas, ya que la ideología transmitida por las mismas es de tal bajeza que su propia directora se desmarcó –aunque de forma ambigua– hasta el día de su muerte de esa ristra de valores del fascismo alemán que transmitían estos documentales propagandísticos<sup>12</sup>.

Si Leni Riefenstahl se ocupó en la Alemania nazi de reflejar cinematográficamente y a través del cine documental el nazismo, especial importancia tiene el hecho por el cual el Departamento de Guerra americano decide, bajo la supervisión del general Marshall, crear la serie documental *Porqué combatimos* (*Why the fight*, 1942-1945), siendo el máximo responsable Frank Capra, que es nombrado coronel, siendo el encargado de filmar los combates de infantería. John Ford, con el cargo de comandante –llegó a tener el grado de contralmirante– se une a la armada. William Wyler, con el galón de mayor será destinado a las fuerzas aéreas. Los tres grandes de Hollywood se visten de caqui. Ford<sup>13</sup> dirigirá en 1942 tres películas: *Canal Report*, *The battle of Midway* y *Torpedo Squadron*. Al año siguiente dirigirá *December 7<sup>th</sup>*, sobre el ataque japonés a *Pearl Harbour*, que el Departamento de Guerra y la Armada estadounidense mutilan sin compasión, al eliminar más de la mitad del metraje original. William Wyler rodará metros y metros de película sobre ataques aéreos y bombardeos. Por otro lado, estos metros que William Wyler filmó, fueron usados parcialmente por Michael Caton-Jones para su película *Memphis Belle* (1990), que narra la última misión de esta fortaleza volante, después de veinticuatro acciones bélicas anteriores.

El mismo William Wyler dirigió en 1942 la película *Sra. Miniver* (1942), auténtica narrativa emblemática por dos cuestiones esenciales. En primer lugar, es una elaboración especialmente pensada para el público americano, para que éste se concienciase del esfuerzo titánico de la resistencia británica por las incursiones

12. Véase a este respecto M. E. O'Brien, *Nazi cinema as enchantment: the politics of entertainment in the Third Reich*, Woodbridge, 2006.

13. Para más información, véase J. McBride, *Tras la pista de John Ford*, Madrid, 2004.

alemanas, especialmente cuando la heroína de la película *Greer Garson*, en una secuencia para el recuerdo, suelta una bofetada fenomenal a un aviador alemán que no tiene más ocurrencia que amenazar a la protagonista, al tiempo que le alecciona sobre la inmediata victoria de la Alemania nazi. Ganadora de seis Oscar, a lo que Wyler como todos recordarán siempre estuvo acostumbrado, la película supuso el éxito taquillero más importante del momento.

Más allá de reflejar la vida bajo las bombas, hemos de reseñar el cine de compromiso político. Empezaremos con el director ucraniano Anatole Litvak con su película dirigida en 1939: *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of nazi spy*, 1939). Escribía Joaquim Ramoguera, que lo peor que pudo hacer Hitler fue ponerse el bigote de Charlot. *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940), es el resultado de la obsesión que Charles Chaplin tuvo por el dictador alemán, siendo una obra completamente personal del genial cómico, que junto a *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1935) expresan su compromiso político. Chaplin, entusiasta defensor de la apertura del segundo frente, deja en esta película el traje de *Charlot* para ponerse en la piel de dos personajes: del barbero judío –que vuelve a su casa que se ha convertido en el *gueto* judío– y del implacable dictador Adenoid Hynkel, director de Tomania, donde *Charlot* hace una parodia delirante de las formas de *Hitler* en los discursos. Esta sátira feroz contra el nazismo alcanza el máximo clímax en el discurso final que cierra la película, cuando después de invadir Osterlich, el barbero judío que es confundido con Hynkel es obligado a pronunciar un discurso, que se convierte en un alegado a favor de la libertad y del fin de la tiranía. Pero no es el barbero judío quien pronuncia el discurso, es Charles Chaplin quien habla en *primer plano* y a *contracampo*, empezando su arenga de esta manera:

Lo siento, pero no quiero ser emperador. Ese no es mi oficio. No quiero gobernar ni conquistar a nadie. Me gustaría ayudar a todo el mundo si es posible, a los judíos, a los gentiles..., a los negros, a los blancos...

Paulette Godard está bellísima, *Garbaje*, el asistente pasa por un perfecto *Goebbels* y *Benzino Napoloni*, interpretado de forma perfecta por Jackie Oakie, es un divertidísimo Mussolini. *El gran dictador* es la primera película sonora de *Chaplin* en el año 1940, proyectada en unos Estados Unidos que no acogieron precisamente bien la cinta. Doce años después de estrenarse, Charles Chaplin

abandona Norteamérica, país al que ya no regresaría, perseguido por la histeria *macarthysta*<sup>14</sup>.

Ernst Lubitch, director de comedias como *El pecado de Chuy Brown*, *El diablo dijo no* o *Ninotchka* aporta su granito. *Ser o no ser*<sup>15</sup> (*To be or not be*, 1942) es una magnífica y divertidísima sátira antinazi que traspasa lo meramente propagandístico. Cuenta la historia de una compañía teatral polaca liderada por María (Carole Lombard) y Joseph Tura (Jack Benny), que se encuentra preparando la obra *GESTAPO*, pero al invadir Polonia los nazis, la compañía tiene que desistir y representar *Hamlet*. Con escenas antológicas, como el inicio del monólogo, lo cual aprovecha un avispado aviador para ir al camerino de Carole Lombard, —tristemente desaparecida poco después, en un trágico accidente de avión cuando volvía de vender honos de guerra— que luce extraordinariamente en el papel, al igual que Jack Benny. Pero si el *thriller* y la comedia servían de apoyo, el melodrama, que aportó grandes títulos como la Sra. Miniver con ligeros toques de cine negro en este caso, también se usaba como propaganda. Así nos encontramos en una *Casablanca* con nazis por todas partes, con románticos que a pesar de todo nunca han dejado de serlo. *Casablanca* (1942), se presenta como la última puerta abierta para gente desesperada en busca de un visado. Corazones rotos, mujeres que vuelven a aparecer: «¿Por qué de todos los cafés del mundo, ha tenido que venir al mío?». Mujeres bellas con lealtades divididas. Resistentes que cantan a coro *La Marsellesa* para acallar a los nazis fantoches. Policías corruptos que juegan un doble juego. Todo esto y más es la película que Michael Curtiz dirigió a su pesar y que especialmente por su reparto se convirtió en leyenda. Nunca los hermanos *Warner* estuvieron tan cerca de la apoplejía, ya que nin-

14. Perseguido por el director del FBI, Edgar H. Hoover, se le niega el visado. Su compromiso político, le trajo la dura persecución a que fue sometido por la prensa propiedad de *William Randolph Hearst* que atacó de forma despreciable su vida privada. La última película americana de Chaplin es *Monsieur Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1946), inspirada en un argumento de *Oscar Wilde*, que esboza el retrato de un atildado asesino —interpretado por el mismo Chaplin— y que expone cómo aquel buen padre de familia asesina a doce mujeres para mantener su fortuna a los suyos. Película amarga que dará luz a las terribles contradicciones de la posguerra. *Para el general Von Clausewitz —declarará Chaplin— la guerra era la continuación de la política, por otros medios. Para Verdoux, el crimen es la continuación de los negocios, para métodos diferentes.* Chaplin abandonará Hollywood y regresará exclusivamente para recoger el Oscar honorífico. La sala puesta en pie, rindió un sentido homenaje a uno de los hombres más importantes de la historia del cine universal. Muy diferente fue la entrega a *Eli Kazan* —integrante de los Diez de Hollywood—, donde muy pocos asistentes se levantaron cuando éste fue a recoger el Oscar. La defecación de *Eli Kazan* todavía es recordada como una de las actitudes más vergonzosas del *macarthysto*. Es interesante la consulta de *Ch. S. Chaplin, Al rido*, Barcelona, 1995.

15. Véase, H.G. Weinberg, *El tigre Lubitch*, Barcelona, 1980.

guno de los participantes de la película tuvieron confianza en ella –el final no se dispuso hasta el fin del rodaje–, pero he aquí que la Academia le concedió el Óscar a la mejor película, mejor director y mejor guión, y eso que los actores *a priori* rechazaron el libreto en su totalidad. Ingrid Bergman luce bellísima y para Humphrey Bogart supuso un espaldarazo en lo que concierne a su carrera como actor, que se refrendaría con *Tener y no Tener* de *John Huston*.

Pero a pesar de barberos judíos, compañías de teatro, etc., hay hombres que luchan en el frente. Francia está ocupada. Inglaterra sufre las incursiones alemanas y Estados Unidos entrará en guerra después de que Japón deje la base pacífica norteamericana *Pearl Harbour* destrozada. Intelectuales, músicos, dramaturgos, actores y directores de cine, viendo el panorama que estaban tomando las cosas, abandonaron Alemania. En el caso de Fritz Lang, después de su cita con *Goebbels* y que éste le dijera: -yo digo quién es judío y quién no-, coge un tren nocturno que le lleva a París. Fred Zinneman, también huyó, al igual que Billy Wilder, que en 1943 dirige *Cinco tumbas al Cairo* (*Five graves to Cairo*, 1943), ambientada en el frente norte de África. *Erich von Stroheim* interpreta al mariscal Erwin Rommel, en una trama bélica al tiempo que de espionaje, en un hotel lleno de alemanes... y que tiene en su interior, un secreto. Quizás sea la primera película que trate a los alemanes con respeto, es decir, no como si fueran estúpidos. *Fritz Lang* dirigió, con guión escrito por el dramaturgo Bertolt Brecht, *Los verdugos también mueren* (*Hugmen also die*, 1943), muy interesante película que narra las represalias que los nazis realizaron en Praga –también la desaparición de la ciudad de Lidice– tras el asesinato de Heydrich. El otro film es *El hombre atrapado* (*The man hunt*, 1941), película que a Lang le encargaron, Walter Pidgeon es un gran aficionado a la cinegética, que un buen día tiene a *Hitler* en su punto de mira, pero que no dispara. Capturado por los nazis volverá a Alemania, pero no tendrá la misma oportunidad. La labor de la resistencia en Francia, tuvo su papel, antes de *El Tren* con la película *Esta tierra es mía* (*This land is mine*, 1943), dirigida por René Clair. El detonante de la historia sucede cuando los nazis obligan a los profesores de un instituto francés donde ejercen su docencia Albert Lory (Charles Laughton) y Louis Martin (Maureen O'Hara) a arrancar determinadas hojas de los libros de historia, el primero de los cuales es un cobarde redomado dominado por su posesiva madre. Ante una de las acciones de la resistencia francesa donde un oficial nazi cae, se fusila al director del instituto, y Charles Laughton en el juicio posterior hará una alabanza de la Resistencia. Ante el inminente arresto de Laughton por la *Gestapo*, encontramos a éste citando a sus alumnos la Declaración de los

Derechos Humanos, despidiéndose del aula: *-No me arrestan porque sea malo para la sociedad, sino porque soy malo para la tiranía.*

La acción japonesa de *Pearl Harbour* escoció mucho a los americanos. Para demostrar lo enfadados que estaban organizaron una operación aérea sobre *Tokio* desplazando sobre portaviones los aviones bombarderos que debían atacar la capital del imperio nipón. Al mando de esta operación estuvo el coronel James H. Doolittle. Dalton Trumbo, guionista de *Espartaco*, director de *Johnny cogió su fusil*, perseguido al igual que otros por el senador *Mac Carthy*, escribió el guión de *Treinta segundos sobre Tokio* (*Thirty seconds over Tokio*, 1944), dirigida por *Merry LeRoy* e interpretada por *Spencer Tracy* en el papel del coronel *Doolittle*, Van Johnson interpreta al capitán de un bombardero que no tendió un feliz aterrizaje en China, y aparece en un pequeño papel Robert Mitchum. *Destino Tokio* (*Tokio*, 1944) supuso la ópera prima de Delmer Daves, y la primera película donde la acción se desarrollaba casi por completo en un submarino, encargado de adentrarse en la Bahía de Tokio. Interpretada por Cary Grant en el papel del comandante del submarino, el ambiente claustrofóbico está especialmente conseguido, si tenemos en cuenta los años en que se rodó, siendo nominada al Oscar como mejor película.

Una buena parte de las películas que se rodaron durante los años de la guerra estuvieron ambientadas en el Pacífico, como *Battán* (1943) de Tay Garnett o *Diario de Guadalcanal* (*Guadalcanal diary*, 1943). Así, el indomable *Raoul Walsh*, director hoy olvidado, pero que rodó títulos tan emblemáticos como *Murieron con las botas puestas* o las obras maestras de cine negro: *El último refugio* y *Al rojo vivo*, dirigió *Objetivo Birmania* (*Objective Burma*, 1945), excepcional narración bélica donde se da un papel al cuerpo de paracaídas. *Raoul Walsh*, consiguió los suficientes toques de realismo, apareciendo por primera vez las acciones de guerra de guerrillas de forma casi veraz. A pesar de este realismo, la película no gustó en Inglaterra ya que *Raoul Walsh* omitió al ejército británico, lo que supuso un incidente diplomático. Cabe decir de *Objetivo Birmania* que, en el momento de su rodaje, Europa estaba prácticamente liberada, y probablemente sea uno de los últimos títulos de enardecimiento patriótico.

El Departamento de Guerra de USA encargó a *John Ford*, un documental sobre la legendaria escuadrilla del teniente *John Bulkeley* y sus lanchas torpederas. Este encargo hizo posible que rodara *No eran impres-*

*indivibles*<sup>16</sup> (*They were expendable*, 1945), cuyo guión fue escrito por Frank W. Wead, militar del que Ford rodó un biopic *Escrito bajo el sol* (*The wings of Eagles*, 1957). Esta película nunca fue estrenada comercialmente en España. Cuenta la historia de un grupo de lanchas torpederas estacionadas en el Pacífico Sur en el momento en que Japón estaba a un paso de invadir las Islas Filipinas y los combates desiguales que tienen éstas contra una fuerza superior. Relato amargo, la película posee escenas magníficas como en el momento en que John Wayne y Donna Reed están hablando por teléfono, el contacto es bruscamente interrumpido cuando los militares arrancan de las manos de Donna Redd el teléfono que ella está usando. William A. Wellman, que combatió en la I Guerra Mundial en aviación, y que dirigió *Alas*, una de las primeras películas de contenido bélico junto a *El gran desfile* de King Vidor, no coge el testigo de Ford, pero sí comparte el camino que éste emprendió con *No eran imprescindibles* dejando de lado los mensajes patrióticos y donde se hace realidad la frase: «Contarme la vida de un soldado y os contaré la historia de mil batallas». Esta es la narrativa de *También somos seres humanos* (*The story of G. I. Joe*, 1945). El indomable Samuel Fuller al que se deben títulos como *Casco de acero* o *Uno Rojo, división de choque* de la que hablaremos más tarde, y que desembarcó con la *Big Red One* en la mañana del 6 de junio de 1944 en la playa de *Omaha*, dijo que era la mejor película de guerra que había visto. Ernie Pyle, interpretado por Burgess Meredith, se une como corresponsal de guerra a la compañía C del 18 de infantería del ejército americano que está combatiendo en el norte de África. A partir de aquí, las crónicas de Ernie Pyle recogerán las vivencias y sentimientos de los soldados: el joven combatiente que abrumado por lo que ha visto rompe a llorar cuando lo está relatando, el sargento veterano que ha visto demasiado, el enemigo del que sólo se ven sombras o figuras recortadas por el fuego de las armas. «Los soldados viven con tristeza y mueren con tristeza», le espeta Pyle al capitán (Robert Mitchum). La película contiene una escena final parecida a la secuencia última de *La delgada línea roja*, cuando se ven las cruces blancas de los hombres caídos en combate, mientras esperan los soldados, que son ya veteranos, sentados junto al camino, y mientras las unidades se mueven y

16. Tiene una especial relevancia que uno de los actores que interpretan la película *Robert Montgomery*, combatió en las lanchas del teniente *John Bulkeley*, transportando al general MacArthur, en su huida de Filipinas. Concebida primeramente como un documental, la historia del teniente Bulkeley se adaptó al cine, por lo que el oficial de marina, al igual que su compañero Nelly, demandó a la Metro ya que los personajes cinematográficos estaban basados en sus propias vidas. Más tarde se unió a la demanda Beulah Greenwall (la enfermera de la que se enamora John Wayne), cobrando los tres una indemnización. Véase J. McBride, *Tras la pista de John Ford*, Madrid, 2004.

el cadáver del capitán es trasladado al cementerio de cruces blancas al llegar al crepúsculo. Muchos de los hombres que intervinieron en la película nunca pudieron verla. Auténticos soldados de infantería que trasladados a *Okinaua*, jamás volvieron a casa. Ernie Pyle corrió la misma suerte al dispararle un francotirador japonés en la cabeza en una isla del Pacífico Sur. Es el fin. *Hiroshima* marcará un nuevo rumbo cuya línea será el miedo al desastre nuclear. Ahora quedan atrás los viejos enemigos, y surgirán otros nuevos. También empieza la reconstrucción de una Europa atrapada por los conflictos.

### 3. EL FINAL DEL DRAMA

El cine americano de los primeros años de la posguerra prosiguió la valiente orientación del *new deal*, con los mejores realizadores sensibilizados por el desastre de la guerra. Porque aunque nueve millones de americanos volvieron a casa, en torno a doscientos cincuenta mil no lo hicieron, sus cuerpos quedaron en campos de batalla o en cementerios lejanos. Eran, en el mejor de los casos, una cruz y un nombre: *Guadalcanal*, *Bataan*, *Omaha*, *Okinaua*, además de los mutilados, inválidos o neurópatas. De este regreso se ocupó William Wyler después de una licencia honrosa, un oído casi perdido y muchos metros de película rodados en los B-25, *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years or our lives*, 1946). Extraordinariamente fotografiada por el magnífico camarógrafo Gregg Toland, donde Wyler se dio un pequeño homenaje al filmar cómo la campaña inglesa vuelve a sus orígenes bucólicos (después de la guerra, y que personalmente le valió a Toland el Oscar a la mejor fotografía. Después de terminar la guerra Fredric March se ve como un extraño en su casa, con unos hijos que recuerda pequeños, pero que son ya adolescentes. Es el caso de Dana Andrews, envuelto en una vida sin aparente futuro, y engañado por una rubia de ojos estrábicos (*Virginia Mayo*). Mención especial merece el marino *Homer Parrish* (Harold Russell), atormentado por sus brazos mutilados —en verdad los perdió en un ataque en el barco donde sirvió— donde los niños del barrio le ven como un monstruo. La película conquistó siete estatuillas y emocionó a la sociedad americana, y actualmente conserva sus aspectos melodramáticos tan frescos como cuando se estrenó. Sin mucha fortuna Edward Dmytryk realiza *Hasta el fin del tiempo* (*Hill the end of time*, 1946) donde se aborda el tema de los soldados mutilados, pero no tiene la fuerza de la cinta de Wyler. Se seguirán rodando películas bélicas, como la extraordinaria *Almas en la hoguera* (*Twelve o'clock*, 1949) o *Arenas sangrientas* (*Sands of Iwo Jima*, 1949).

Europa es en la segunda mitad de los años cuarenta del siglo XX un territorio devastado, y de Italia surgirá de los escombros un movimiento que expresaba claramente la voluntad de veracidad y de testimonio objetivo. La liberación de Italia permitió el estallido de las represiones culturales, alimentadas por un «hambre de autenticidad». Así surgirán dos obras maestras: *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, ambas realizadas por Roberto Rosellini. *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), filmada durante los últimos días de ocupación nazi —la *Gestapo* todavía no había salido de *Roma*—, con actores profesionales y no profesionales, y rodada por completo en exteriores. Con guión de Federico Fellini, Rosellini narra los últimos días de ocupación alemana en la capital romana, con los partisanos italianos que unen en un destino común a un militante comunista, llamado Manfredi (Marcello Pagliero); a un sacerdote católico (Aldo Fabrizi) y a Pina, una mujer viuda (Ana Magnani), todos ellos luchan por la misma causa y morirán por ella, por la liberación italiana del fascismo. Pina es ametrallada en plena calle; Manfredi, salvajemente torturado y el sacerdote fusilado al amanecer en las afueras de Roma, mientras unos niños presencian la ejecución. También Rosellini dirigirá *Paisà* (1946) relato estremecedor compuesto de seis episodios que sigue el avance de las tropas aliadas en la liberación: Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, Romagna y el Delta del Po. Película donde no se sabe diferenciar la trama de ficción de lo puramente documental, contiene escenas impactantes como el caso de la chica que guía a las tropas americanas, siendo abatida por francotiradores alemanes, a lo que los soldados americanos responden riéndose, o la batalla final en el Delta del Po, que acaba en masacre. Ya en 1959 Rosellini rodó *El general de La Rovere* (*Il generale della Rovere*, 1959), interpretada por Vittoria de Sicca.

La posguerra también marca un progreso en los países denominados del «Tercer Mundo». Del Japón que se levanta de sus cenizas, surgirán creadores cinematográficos sin parangón. Akira Kurosawa dirige *Rashomon* y *Los Siete Samuráis*, que dan a conocer el cine japonés en todo el mundo. Uno de los nuevos directores fue Kon Ichikawa que en 1956 rodó *El arpa birmana* (*Biruma no tategoto*, 1956), cuya definición del antibelicismo supera a cualquier cinta occidental y que contiene escenas de una gran violencia y cuya excelente historia, la de un soldado japonés destruido moralmente por la guerra que permanece en la selva birmana, a pesar de haberse acabado el conflicto, para enterrar a sus compañeros, mientras inicia una búsqueda espiritual concreta. Cuatro años después dirige la espeluznante crónica de la derrota de los japoneses en Filipinas *Fuegos en la llanura* (*Nobi*, 1960), auténtica historia de supervivencia y

de deshumanización, en las que incluye escenas de canibalismo, tal y como ocurrió en la realidad.

Durante veinticinco años, es decir, hasta los años setenta, la producción cinematográfica alemana estuvo en duermevela, y esto dicho de forma optimista. Es a partir de estos años cuando surgen directores como Wolfgang Petersen, Werner Herzog, Fassbinder o Volker Schlöndorff. Quizás sólo se salvarían de esta apatía Fritz Lang que dirigió a finales de los cincuenta y principios de los sesenta *La tumba india* y *El tigre de Esnapur* y una nueva revisión del *Doctor Mabuse – Los crímenes del Dr. Mabuse–*, pero queremos nombrar a un director –Bernhard Wicki–, que realizó la mejor película alemana de la posguerra; *El Puente (Die Brücke)*, 1959). Su trama no tiene desperdicio. En los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, un puente a la salida de un pueblecito alemán viene a cobrar una decisiva y trágica importancia cuando ya todo está perdido para las fuerzas nazis. Un grupo de adolescentes, es apresuradamente reclutado en el propio lugar de los hechos. Al ser ametrallado el sargento que los mandaba, confundido con un desertor, deciden tomar parte ellos solos en una lucha brutal, que no tiene sentido para nadie y que sólo se explica por la ilusión y el fanatismo de los corazones jóvenes y por la influencia de la propaganda del Estado Nacional Socialista germano. Los siete muchachos lucharán hasta la última bala, protagonizando una colosal tragedia. Película antibelicista extraordinaria, con escenas impactantes, como es la muerte del soldado americano, o la secuencia donde el maestro, observa amargado cómo sus alumnos marchan eufóricos de la que va a ser su última clase, o el diálogo que mantienen el capitán y el sargento antes de irse a defender el puente, pidiéndole el segundo las órdenes:

- Sargento: Capitán, ¿Cuáles son mis órdenes?
- Capitán: ¿Qué es lo que ha hecho en estos seis años?
- Sargento: Esconderme.

Premiada en el Festival de Cartagena de Indias, nominada al Oscar como mejor película extranjera, se trata de una excepcional cinta.

Ya en 1981 Wolfgang Petersen rueda *El submarino (Das boot)*, 1981), al adaptar la novela de Lothar-Günther Buchheim, donde narra la vida de los tripulantes de un submarino alemán, manejándose Petersen con habilidad y eficacia –de hecho el productor le dio todo lo que quería– consiguiéndose que el espectador sienta el ambiente claustrofóbico del submarino, que es el verdadero prota-

gonista de la película. Al final de la misma, y después de pasar por el estrecho de Gibraltar, asediado por destructores británicos, el submarino es hundido tras un ataque aéreo en la base de La Rochelle. Esta película le supuso al director que la meca del cine se fijara en él, rodando después exclusivamente películas de acción. No tan bien realizada como *El submarino* fue la superproducción de *Stalingrado* (Stalingrad, 1993), de Joseph Vilsmaier, donde el recurso de la hemoglobina y de las escenas dantescas no oculta una película lenta en su desarrollo final. La caída de *Berlín*, tuvo su protagonismo con *El hundimiento* (*Der Untergang*, 2004), que describe los últimos días de *Adolf Hitler*, al que Bruno Ganz interpreta con sobrio empaque. Esta cinta cuenta de manera eficaz, muy eficaz, el desmoronamiento del Estado fascista alemán y la atmósfera asfixiante del bunker de la Cancillería del III Reich. Se muestra el enfado de *Adolf Hitler* con sus generales por perder la guerra y a los que culpa de traidores. Aparece también el suicidio de Goebbels y su familia, el inquietante sonido de las bombas de los cañones rusos cayendo sobre Berlín como ambientación general, mientras el ejército alemán se bate en retirada y miembros de las SS y SA ahorcan a quienes salían a la calle a apoyar a los soviéticos, o mientras el Führer otorgaba condecoraciones. Su casamiento con Eva Braun o su suicidio son contados con detalle. Estamos ante una sucesión de fotogramas que, en muchos sentidos, más que una película pareciera un documental por la exactitud y rigor en el tratamiento histórico.

Una visión desencantada y brutal de la guerra es la que aporta Robert Aldrich, extraordinario director, perteneciente a una hornada de realizadores como Richard Brooks, Nicholas Ray o Stanley Kubrick, generación que deja atrás a otra formada por directores marcados por la empatía. Pero las películas de Robert Aldrich están marcadas por una brutalidad extrema, que llega al paroxismo, practicada o sufrida por héroes desarraigados y desafortunados, como Lee Marvin en *El emperador del norte*, o Burt Lancaster en *La venganza de Ulzana*, o los reclusos condenados a pena de muerte, que son reclutados por Lee Marvin en *Doce del Patíbulo* (*Dirty dozen*, 1967), un auténtico éxito de taquilla. *Attack* es dirigida por Robert Aldrich en 1956, basada en una obra teatral de Norman Brooks, adaptada por James Poe, donde cobra especial importancia la fotografía de Joseph Biroc. Feroz crítica sobre la moralidad y ética de los mandos, narra cómo en 1944 una sección perteneciente a la compañía del capitán Cooney (Eddie Albert), hombre influyente por cuya culpa una sección es completamente aniquilada, y a pesar de que el teniente Costa (Jack Palance), le solicita refuerzos que nunca llegan. Costa acusa de cobardía al capitán Cooney, le hace

responsable de la muerte de los soldados y le amenaza con matarle si por su negligencia vuelven a morir más hombres. En la siguiente ofensiva contra los alemanes, Cooney asegura a sus subordinados que esta vez cumplirá con su deber, pero cuando le vuelven a pedir ayuda, el capitán no acude al lado de los soldados y la compañía es destruida. Sólo el teniente Costa, con algunos muchachos, sobreviven. Prohibida en España por su alta carga antibelicista, la película se realizó con muy pocos medios. A esta nueva generación también pertenece Fred Zinnemann, director que al igual que Billy Wilder escapó de la Alemania nazi y dirigió *Sólo ante el peligro* uno de los alegatos antimacarthistas más impactantes disfrazado de *western*. Zinnemann dirige *De aquí a la eternidad* (*From here to eternity*, 1953), es una adaptación de la novela de James Jones, que también escribió *La delgada línea roja*, y da una visión amarga del ejército americano en tiempos de paz. La censura actuó de forma implacable en la historia del soldado Robert Prewitt (Montgomery Clift), antiguo boxeador, que se niega a formar parte del equipo de la compañía, lo que le llevará a sufrir continuas vejaciones. Del guión original fueron recortadas escenas impactantes como las ocasionales prácticas homosexuales de Maggio (Frank Sinatra) y Prewitt para conseguir dinero extra; la consideración de Lorene (Donna Reed), como bailarina y chica de alterne, cuando en la novela es claramente una prostituta, o cuando Karen (una bellísima Deborah Keer), le confiesa al sargento Warden que su marido, el capitán Colmes, le había contagiado la gonorrea y tuvo que hacerse una histerectomía. De todas maneras, una vez montada la película la censura volvió a actuar. Así, en España se cortó la tórrida y mítica escena del baño de Burt Lancaster y Deborah Keer. A pesar de censuras y cortes, la película se llevó ocho Oscar de la Academia: mejor película, a los actores secundarios, Frank Sinatra y Donna Reed, guión adaptado, fotografía, sonido y montaje. *Los desnudos y los muertos* (*The naked and the dead*, 1958) basada también en una obra que en su día levantó ampollas, escrita por Norman Mailer en el año 1948 y que ponía en solfa al ejército americano, cuyo guión fue adaptado por el mismo Norman Mailer, y dirigida por Raoul Walsh. Cuenta la historia de una patrulla de soldados americanos, auténtico microcosmos de la sociedad estadounidense de aquellos tiempos en un islote perdido del Pacífico, con la misión de comprobar la existencia de bases operativas japonesas. Recorriendo un terreno desconocido y lleno de minas, cumplirán su misión en medio de una pesadilla de abyección y heroísmo.

Billy Wilder aportó una visión cínica de la guerra cuando, en 1953, dirigió *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953), donde adaptó a la pantalla la obra teatral de

Donald Bevan y Edmund Trzcinski, la cual tuvo un notable éxito. Esta película hay que clasificarla como una de las obras maestras del director austriaco. Mezcla de cine bélico, suspense y drama, donde se ridiculiza al nazismo, en una escena delirante, los prisioneros norteamericanos disimulan el cable de radio que tienen en secreto y consiguen que los soldados alemanes jueguen con ellos. El clímax de la película se inicia cuando a Sefton (William Holden), personaje al que Billy Wilder le pone ficha de antihéroe, le dan una paliza sus compañeros de barracón, pensando que él es el topo de los alemanes, hasta el desenlace final. También el director Otto Preminger interviene en la película como un cínico y despiadado comandante del campo. Un campo de prisioneros no en Europa, sino en *Tailandia* es el motor narrativo de *El puente sobre el río Kwai* (*The bridge on the river Kwai*, 1957) que David Lean dirigió, producida por Sam Spiegel en lo que fue su primera colaboración, supone una película imprescindible, no por su historia, donde el comandante japonés, Saito, el comandante Nicholson (Alec Guinness) y Shears (William Holden), antihéroe, soldado al que no le importa coger la identidad de un oficial muerto de malaria, porque como dice Shears: «los oficiales viven mejor», mantienen una lucha entre ellos; el comandante japonés para que hagan el puente, el comandante inglés para que se respete la *Convención de Ginebra* y también para demostrar que el ejército inglés es superior al japonés, lo que en un acto estúpido de orgullo, le conducirá a fabricar el puente; y Shears para sobrevivir en ese infierno en el que murieron más de 120.000 personas en la construcción del ferrocarril. Este título especialmente recordado, ¿quién de nosotros no ha silbado nunca la marcha del coronel Bligh? abrió una importante ventana: las grandes superproducciones bélicas, como fueron el caso de «La gran evasión» (*The great escape*, 1963) dirigida por el gran artesano *John Sturges*, que recogía el hilo dramático de los campos de concentración, dándole un extraordinario ritmo narrativo<sup>18</sup>.

17. *Pierre Boulle*, fue el autor del relato que inspiró la película, apareció como el autor del guión, siendo Carl Foreman el que escribió el guión y produjo la película, al estar en las listas del senador McCarthy, ofreciéndole el guión al todopoderoso presidente de la Columbia, Harry Cohn.

18. Esta película, con ribetes de aventura, tuvo un gran éxito de público y crítica y carece del drama bélico de otras cintas del género, aunque deja bien claro que la tiranía y la opresión de los seres humanos estaban en el lado alemán.

#### 4. GRANDES SUPERPRODUCCIONES PARA GRANDES BATALLAS

A partir de los años sesenta se dieron las grandes superproducciones. La irrupción de la televisión y su asentamiento, hizo trabajar a *Hollywood* en firme para intentar evitar lo inevitable, la deserción incondicional de las salas cinematográficas por parte de los espectadores. Así surgieron el *Cinerama*, el *Cinemascopie*, el *Todd-Ao*, el *Technicolor*, etc. Y resaltaremos este hecho porque una de las primeras superproducciones bélicas de los años sesenta fue producida por Darryl E. Zanuck, que ante la aparición del tubo catódico afirmó muy seguro de sí mismo: «Nadie se va a quedar en casa toda la tarde viendo una caja». Esta película es *El día más largo* (*The longest day*, 1962), dirigida al alimón por Kenn Annakin, Andrew Manton y el alemán Bernhard Wicki, quien después de filmar *El puente*, había obtenido el reconocimiento de Hollywood, y a quien se encargó la grabación de las escenas pertenecientes a los alemanes. Basada en la obra de Cornelius Ryan, describe los momentos posteriores a la invasión, donde se oyen los poemas de Verlaine, código de los Aliados para hacer saber a la resistencia la invasión, pasando por el ataque paracaidista, para terminar con el desembarco en las playas, teniendo especial atención, cómo no, en *Omaha*, donde en unos de los mejores momentos de la película, ese monstruo de la naturaleza que fue Robert Mitchum, se dirige a sus soldados de la siguiente manera para arengarlos: «No hace falta que os explique la situación, vosotros mismos la veis. Pero os aseguro que sólo dos tipos de hombres se van a quedar en esta playa, los que han muerto y los que van a morir». Con un reparto largísimo y carísimo (John Wayne pidió y le dieron todo lo que quiso), en la película intervienen Henry Fonda, Richard Burton, Mel Ferrer. Se trata de una cinta donde la épica es imprescindible, alcanzando momentos trepidantes la narración, aunque se vislumbre en algunas ocasiones cierta asepsia en el desarrollo de la película. En 1961 Edward Dmytryk, que también dirigió *La batalla de Anzio* (*Anzio*, 1968), adapta las experiencias bélicas del escritor Irwin Shaw que plasmó en su libro *The young Lions* (en España se tituló *El baile de los malditos*), que narra la repercusión que la guerra tiene sobre tres hombres, cuya historia se desarrolla de forma coral. Un alemán (un *Marlon Brando*, teñido de rubio, que se cree la arenga), un cantante americano de prestigio que no quiere ir al frente (Dean Martin) y un judío, que intenta demostrar su valía como hombre (Montgomery Clift), donde sólo al final de la película se encontrarán de forma trágica.

Otra superproducción –12 millones de libras esterlinas de la época– con sello de la *United Artist*, fue *La batalla de Inglaterra*, (*The battle of Britain*, 1969), que al igual que en *El día más largo* dispuso de un extenso reparto, Laurence Olivier, Susannah York, Trevor Howard y Michael Caine, que dirigida por Guy Hamilton, la película consigue aburrir, al no tener en ningún momento el ritmo necesario. Una cinta que sí contiene el ritmo necesario es *Tora!, Tora!, Tora!* (1970), fastuosa reproducción del ataque a *Pearl Harbour*, que al igual que *El día más largo* contó en su dirección con tres directores, Richard Fleischer, Toshio Masuda y Kenji Fukasaku, al igual que el maestro Akira Kurosawa, que también intervino en la dirección de algunas escenas. El desarrollo narrativo mantiene, dentro de los cánones dramáticos, la reconstrucción de los hechos de forma meticulosa, siendo la parte final un auténtico ejemplo de cine bélico en estado puro.

Los *biopics* de militares relevantes durante la contienda también surgieron en los años setenta, aunque la primera película que abordó los apartados biográficos fue Henry Hathaway que en 1952 dirigió *Rommel, el zorro del desierto* (*Rommel the desert fox*, 1952), cuya historia fue escrita por uno de los hombres que combatió en el norte de África y fue hecho prisionero. La película hace especial mención a los temores que Rommel (James Mason) tiene de que Hitler lleve a Alemania a la ruina, participando *Rommel* en el frustrado atentado contra *Hitler* y en su posterior suicidio, al descubrirse su implicación en el mismo.

John Frankenheimer, rodó en 1964 *El Tren* (*The train*, 1964), dirige una extraordinaria película, mezcla de cine bélico y de *thriller*, al adaptar los hechos reales que la escritora Rose Valland, conservadora del *Museo Je de Paume* durante la ocupación de París, describió en su novela *-Le front de l'art-*, cuyo guión adaptado fue escrito por Franklin Coen y Frank Davis. Cuando el coronel Franz von Waldheim (Paul Scofield), con órdenes de apoderarse del patrimonio artístico de Francia, se alarma ante la inminente llegada de los Aliados que están a las puertas de París, decide poner en marcha un tren que lleve las obras hasta Berlín. Ante esto, la señora Villard informa a la resistencia, liderada por Paul Lebiche (Burt Lancaster), que asimismo es el inspector jefe de ferrocarriles de la zona Este, de las intenciones del coronel. Lebiche intentará por todos los medios que el tren no llegue a su destino. Impactante film, donde el director, artesano más que maestro, domina en esta película –que narra los últimos días de la ocupación nazi en París– el difícil arte de la cámara, al filmar extraordinarios planos-secuencia en los que el director sale airoso, especialmente cuando los planos rodados son de acción. El reparto encabezado por Burt Lancaster –que también participó en la producción– es de recibo con el mencionado Paul

Scofield y la magnífica Jeanne Moreau, que interpreta a Christine. La película mantiene siempre un climax, especialmente cuando el enfrentamiento entre Labiche y Waldheim, trasciende a un punto personal, donde se puede llegar a hacerse una pregunta: ¿Es más valiosa una obra de arte que la vida de un hombre?

Pero –en nuestra opinión– la película más importante será la que versa sobre el general *Patton* (1970), dirigida por Franklin J. Schaffner, con guión de Francis Ford Coppola, y que obtuvo siete Oscar, uno especialmente por la soberbia interpretación de George C. Scott, que interpreta al propio *Patton*. Recorrido psicológico y también histórico sobre uno de los generales más brillantes de la II Guerra Mundial, al iniciarse la película en la batalla del paso de *Kasserine*, bautismo de fuego del ejército americano en la II Guerra Mundial. Las impresionantes dotes de mando y de estrategia de este indómito militar que divide a sus hombres en dos categorías: los valientes y los bastardos. Polémico, vanidoso y arrogante, perderá los laureles al dar una patada a un combatiente con depresión y fatiga de lucha. Volviendo después del día D, hará que con sus camiones de combate los alemanes retrocedan hasta abrir el sitio de *Bastogne*, dejando libre las puertas de Alemania para los Aliados. Ya en 1977, e intentando seguir el éxito del *biopic* del general *Patton*, el ignoto Joseph Sargent, rueda de forma apática la biografía del general *MacArthur*, que en ningún momento consigue superar a la película de Schaffner.

Mención aparte merecen las películas de hombres que se ven inmersos en misiones imposibles como fueron *Los cañones de Navarone* (*The guns of Navarone*, 1961), *El desafío de las Águilas* (*Where eagles*, 1969). Ambas tuvieron un gran éxito de crítica y público<sup>19</sup>. Queremos reseñar especialmente una película de un director del que hemos hablado antes: *Robert Aldrich*, que pasó desapercibida para crítica y público. *Comando en el mar de China* (*Too late of hero*, 1970) que narra cómo un grupo de soldados destinados a un cuartel sitiado y completamente rodeado por el enemigo –aquí se da uno de los momentos con más suspense de la película– en un islote dividido entre fuerzas japonesas y británicas, tienen que silenciar una radio japonesa que informa de los movimientos estadounidenses. Destacamento que está condenado a morir, mandado por el inepto capitán Hornsby (Denholm Elliot), que en un momento

19. Y han sido dos de las cintas más proyectadas por las televisiones europeas.

de la película dispone a sus hombres para una emboscada contra una escuadra japonesa, de tal manera que se disparan unos contra otros. Al finalizar la emboscada el cabo, y al ver las bajas, afirma lo siguiente: «Hoy es un gran día para el fútbol inglés. Selección de Inglaterra, 5; selección de Japón, 3; y los ocho goles marcados por el capitán Hornsby». El descubrimiento de un aeródromo nipón dividirá a la patrulla entre los que quieren cumplir su deber, y aquellos otros que desean sobrevivir. Con escenas de gran sadismo como es la mutilación de un soldado japonés por parte de un soldado inglés para robarle un anillo, el film va *in crescendo* hasta la parte final, donde la extraordinaria partitura musical de Gerald Fried, marca el punto de dramatismo necesario, cuando Michael Caine y Cliff Robertson, intentan llegar al cuartel británico a través de la selva infestada de japoneses.

## 5. LOS INFLUJOS DEL CONFLICTO DE LA SELVA HÚMEDA: VIETNAM

La derrota americana en el Sudeste Asiático dolió mucho a los estadounidenses. Sobre este hecho histórico nacerán las primeras películas como *El cazador*, *Apocalypse Now*, *Taxi Driver*, a finales de los setenta. Al llegar *Ronald Reagan* al poder, las ganas de revancha llegaron al cine norteamericano, surgiendo el personaje de John Rambo, un auténtico soldado multifuncional, dónde sólo en la primera parte, *Acorralado*<sup>20</sup> (*Firs blood*, 1983), dirigida por Tob Hooper –*La matanza de Texas*–, se puede vislumbrar buen cine. Así pues, llegan a las pantallas de todo el mundo películas en las que los americanos reflexionaban sobre una guerra que habían perdido los hijos de los que combatieron en *Guadalcanal*, *Filipinas*, *Okinawa*, *Bastogne*, *Tobruk*, *Omaba*.

A pesar de esto, hubo tiempo para un viejo combatiente de la II Guerra Mundial, director indomable, realizador de títulos como *Corredor sin retorno* o *La casa de bambú*, y quien dirigió en 1980 «Uno rojo, División de Choque», (*The big red one*, 1980). Nos referimos a Samuel Fuller, que fue uno de los combatientes que saltó de las lanchas de desembarco el 6 de junio de 1944 en *Omaba*.

<sup>20</sup> Tiene una especial relevancia esta película ya que Sylvester Stallone compró los derechos de una novela negra, que narra el enfrentamiento entre un sheriff, veterano de la guerra de Corea, con el protagonista, veterano de Vietnam que no tiene nada que ver con la historia que desarrolla la cinta que él mismo protagonizó.

Con un bajo presupuesto realiza una de las epopeyas bélicas más extraordinarias de la historia del cine, fresco histórico de la participación americana en la II Guerra Mundial. Responsable del guión, el director no se sintió satisfecho del montaje final al quedar en menos de dos horas de película. La cinta se inicia de forma descarnada, rodada en blanco y negro, donde se ve al protagonista en la I Guerra Mundial cuando ésta llega a su fin, sin que él sea conocedor de ello. A partir de una nota de color –un pedazo de cinta roja– arrebatada al enemigo que acaba de matar, se marcará el símbolo de la División. Ya en la II Guerra vemos a Lee Marvin como un sargento curtido, que sigue las palabras de Fuller: «El único deber de un soldado es sobrevivir», que tiene a su cargo a un grupo de jóvenes –Mark Hamill, Robert Carradine, *alter ego* del propio Fuller, *Bobby di Cicco* y *Kelly Ward*– que le acompañarán desde el norte de África, a Sicilia y Normandía. La película termina como empieza, pero dice el *alter ego* de Fuller: «Salvar a ese soldado alemán fue el último acto estúpido de la guerra».

Sam Peckinpah, extraordinario director que hizo del western una revisión continua, al relatar la vida de hombres que ya no cuentan porque simplemente son de otro tiempo y que intentan sobrevivir en un mundo que saben que no es suyo, como los atacadores de *Grupo salvaje* y el vaquero errante de *La balada de Cable Hogue*. Por lo tanto no es aventurado comparar al sargento Steiner (James Coburn), intérprete de *La Cruz de hierro* (*Cross of Iron*, 1976), con los personajes de los admirables westerns que creó, siendo esta película la única que dirigió de cine bélico. Steiner es un sargento del ejército alemán, auténtico líder entre sus hombres y maestro en la supervivencia, destinado en el frente ruso en el año 1943, donde los victoriosos soldados alemanes han pasado a estar en una situación precaria. Esta situación empeorará al ser destinado al batallón de Steiner, el comandante Stransky (*Maximilian Schell*), deseoso de alcanzar la condecoración de la cruz de hierro, hará todo lo posible por alcanzar su objetivo, sin importarle siquiera la vida de sus compañeros. Con guión del reputado Julius J. Epstein –guionista de *Casablanca*– y fotografiada por uno de los camarógrafos habituales de Peckinpah, John Coquillon, la película contiene todo el mundo de este director, la muerte al ralentí, los impactos en el cuerpo de un niño protegido por Steiner. Estamos ante una película cruenta, que acoge aspectos de homosexualidad entre la tropa, y contiene un magnífico reparto, además de los citados actores James Coburn y Maximilian Schell. También intervienen James Mason, Senta Berger y David Warner. Del frente ruso se ocupó, asimismo, Elem Klimov en *Masacre*, título absurdo que nada tiene que ver con el original *Ven y Mira (Idi i somi-*

trí, 1985)<sup>21</sup>. Si bien antes, en los finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y con la muerte de Stalin, y el consiguiente -deshielo- empezó el nuevo cine soviético. Así, hay que citar dos títulos emblemáticos, dentro de esta «apertura» que dará lugar al primer desnudo, aunque casto, del cine soviético, el *Cuando pasan las cigüeñas* (*Letiat jauravlij*, 1957), película impregnada de un romanticismo eslavo militante, que logró la Palma de Oro en Cannes. Menos romántica y bastante más realista resulta la película de Grigori Chugrai *La balada del soldado* (*Ballada o soldatje*, 1959), en la que el director desmitifica al héroe socialista y evoca los pavorosos recuerdos de la guerra que ha vivido en su adolescencia, llevándose nuevamente una película soviética la Palma de Oro, siempre tan deseada.

El film fue encargado a Klimov como conmemoración del cuarenta aniversario de la victoria soviética en la II Guerra Mundial. La película está estructurada en larguísima secuencias, donde el rostro de los personajes, especialmente el protagonista Flyora (*Alevej Krucebenko*), joven bielorruso que decide unirse los partisanos, tiene una especial relevancia. Dividida en dos partes, la primera comprende la estancia del protagonista en el campamento partisano, está contento, tiene un rifle, pero no posee experiencia, es un novato. Tras sufrir un bombardeo, Flyora quedará herido en el tímpano –lo que aparece especialmente patente porque en la película se introduce un zumbido desasosegante–. Tras el bombardeo y tras ver cómo unos paracaidistas alemanes se lanzan en avión, decide volver a su aldea para esconder a su familia, comprobando angustiada que los nazis van cometiendo atrocidades por donde pasan. Cuando llega a su pueblo, ve cómo han encerrado a sus habitantes dentro de un granero, al que dan fuego. Toda su familia perece y él es usado como elemento propagandístico –escena que marca el cartel de la película–. Este momento es el más impactante de la película, de un realismo bien angustiante, y que marcará en sucesivos planos el envejecimiento progresivo del protagonista. La matanza de la aldea trazará la parte final de la película, donde los partisanos rusos quieren vengarse sobre unos prisioneros germanos, a los que amenazan con quemar vivos. En el final veremos al protagonista disparando contra un retrato de *Hítler*, y en un primer plano aparece su rostro arrugado. Ya no responde a la voz de orden de «novato» que le lanza un partisano veterano. Ha mascado demasiada sangre, fuego y barro. Excepcional película estrenada en el

21. Probablemente estemos ante la película más dramática del cine bélico donde se muestra cómo los nazis masacran al pueblo ruso.

*Festival de Moscú*, ganó el Gran Premio del Festival, además del galardón de la FIPRESCI (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica).

## 6. EL SURGIMIENTO

La década de los noventa del pasado siglo XX supuso un avance para el cine bélico en general y para el ambientado en la II Guerra Mundial en particular. *Mempbis Belle*, película de la que hemos hablado antes, dirigida por Michael Caton Jones, fue la primera rodada en esta década e inicia con garra una nueva etapa. Luego, en el nuevo siglo XXI, surgirían títulos como *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the gates*, 2001)<sup>22</sup>, visión particular del director de *El Oso* y *El nombre de la rosa*, Jean Jaques Annaud, sobre la *batalla de Stalingrado*. También en el 2001, Michael Bay dirigirá *Pearl Harbour*, mezcla algo indigesta de *De aquí a la eternidad*, *Tora! Tora! Tora!*, y de *Treinta segundos sobre Tokio*. Michael Apted, dirigirá *Enigma* (*Enigma*, 2001) que está basada en los esfuerzos que los británicos protagonizaron para detectar los códigos secretos alemanes. Esta trama dará lugar a una vibrante película *U-571* (2000), dirigida por Jonathan Mostow, que narra la aventura de un submarino americano a la captura de un submarino alemán que tiene un sofisticado descodificador llamado *Enigma*.

El horror del exterminio llevado a cabo por los nazis, ha tenido una especial relevancia desde que, en el año 1993, el extraordinario Steven Spielberg dirigiera *La Lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993), película de gran impacto ya que se trata de la primera que narra sin tapujos el horror del exterminio nazi. *El pianista* (*The pianist*, 2002), dirigida por el polaco Roman Polansky, que sobrevivió al gueto, no al igual que su familia, relata la supervivencia del pianista judío Wladyslaw Szpilman, un magnífico *Adrien Brody*. Estas crónicas del horror, las cierra la tremebunda película, dirigida por *Tim Blake Nelson* en el año 2001 y producida por el extraordinario actor Harvey Keitel, *La zona gris* (*The grey zone*, 2001) y que narra, de forma coral, la historia del *Sonderkommando* número doce, un grupo de hombres judíos dedicados a la horrible tarea de colaborar con los nazis y que poseían privilegios impensables para el resto de los

<sup>22</sup> Como curiosidad hay que consignar que uno de los productores de *Enigma* fue Mick Jagger, cantante de la banda de rock'n roll Rolling Stones.

prisioneros. Historia de supervivencia, de seres infrahumanos, tanto los judíos, ya que los nazis han dejado de darles la condición de seres humanos, como los nazis, que tal vez alguna vez lo fueron. Del silencio cómplice se ocupará el director Costa-Gavras, realizador de películas como *Z*, *Estudio de Sittou*, *Desaparecido*, al dirigir la película *Amén* (2002), basada en la obra teatral de Rolf Hochhuth, *El Vicario*, con guión escrito por el mismo Costa Gavras, que narra el silencio del Vaticano ante el genocidio. Cuando un oficial alemán Gernstein (*Ulrich Tukur*), personaje real, químico que tenía a su cargo el funcionamiento de las cámaras de gas, toma conciencia del exterminio, intenta desesperadamente informar a los diplomáticos e iglesias católica y protestante. Encuentra un aliado en el cura jesuita Ricardo Fontana (extraordinaria interpretación de *Mathieu Kassovitz*), hijo de un noble que cumple funciones de alto nivel en el Vaticano. Ambos llegarán ante el mismísimo Pío XII, pidiéndole que interceda ante Hitler, pero sólo escucharán palabras vacías de contenido. *Costa Gavras* también dirigió *La caja de música* (*Music Box*, 1989), buena película de intriga, que narra cómo Jessica Lange descubre, a su pesar, cómo su padre, un honrado inmigrante húngaro llegado después de la guerra, resulta ser un colaborador de los nazis, responsable de un sinnúmero de asesinatos de judíos, película que toma como base narrativa a la extraordinaria cinta dirigida por Orson Welles, *El Extraño* (*The stranger*, 1946), y que narra las investigaciones del agente del FBI sobre el posible pasado nazi de Frank Klinder, respetado profesor de historia que se hace llamar Charles Klinder (Orson Welles). Orson Welles se delatará durante una cena, al decir: «Marx no era alemán, era judío».

En el año 1998, van a surgir dos películas esenciales que siendo diferentes son complementarias al narrar el absurdo de la guerra, el miedo que existe en combate y el horror mismo de la lucha entre hombres. *Salva al soldado Ryan* (*Savage private Ryan*, 1998) es una crónica realista y veraz sobre el desembarco de Normandía en sus primeras horas. En el inicio de la película, dividida en tres partes, se ve al capitán Miller (Tom Hanks), beber agua con mano temblorosa, con la mirada fija en la playa y a la espera de la apertura inminente de la portezuela de desembarco. Y aquí llega la vorágine. Hombres ametrallados en la lancha, mientras Millar saca a sus soldados fuera de la misma, que ante la imposibilidad de quitarse los arneses se ahogan mientras las balas alemanas penetran en el agua causando muerte y desola-

ción<sup>23</sup>. El avance sobre la playa recuerda la narración de *Samuel Fuller* sobre aquel día:

Cuando los soldados invaden un país, les importa un carajo saber dónde aterrizan. Nunca, en toda la guerra, supimos a dónde íbamos. Lo nuestro era matar nazis. Los mandos, o los jefecillos, nos largaban discursos sobre la grandeza de nuestro cometido. Libertad, democracia, joder. nosotros no queríamos liberar a nadie. Nos importaba un carajo estar en Normandía o en cualquier otro sitio. Nosotros hacíamos la guerra. Y la guerra es matar, matar, matar... Seis, siete minutos, eso es lo que dura una batalla. El resto es espera. Y miedo. Te huelen los pies, las manos duelen, las tripas se revuelven. Los soldados no escriben carta a mamá. Marchan, papean, duermen, cagan. Nada más. Ese día no sabíamos dónde íbamos. No sabíamos nada de los miles de barcos, de los doce mil aviones. Nadie se encontraba en estado de éxtasis pensando en defender la democracia. Estábamos en Francia. Bueno, ¿y qué? Lo único que nos preocupaba era saber cuántos cabrones teníamos enfrente. No sabíamos nada de la operación, sólo que iba a ser anfibia, y que habría mucho humo; y que habría que matar, matar, matar. Por la bandera. La guerra son fusiles y balas. A cinco centavos la unidad. Y la muerte. Había Dios, sexo y risas. Nada que ver con las películas de guerra. Además yo lo digo a menudo: en las películas de guerra tendría que haber un tío detrás de la pantalla disparando sobre el público con una ametralladora. Para enseñarle lo que es eso del miedo. Vinieron unos tíos a largarnos unos discursos. Generales, mariscales, hijoputas. Todos dijeron estupideces: Menos uno. Se llamaba Alexander. Nos dijo: «Hay unos desgraciados que tienen que hacer este puto trabajo, y esos desgraciados sois vosotros». No nos vendió sentimentalismo. Fuller cruzó sobre el agua los metros que le separaban de la cabeza de playa desde el lanchón de desembarco: «Corrí ciento cincuenta metros sobre la playa. Había cantidad de cuerpos a nuestro alrededor. Y no es como se piensa. No. Era aquí una cabeza, allá, a cincuenta metros, unos pies. George Taylor, el coronel, gritaba: «Morid lo más lejos posible». No decía: «¡Al ataque!», gritaba «Morid allá, más lejos». Estuvimos pillados tres horas en esa maldita playa de Omaha.

23. Probablemente estemos ante la escena bélica más realista y más impactante que ha producido el cine bélico sobre la II Guerra Mundial.

A mi lado un tipo se volvió loco del todo. Estábamos cuerpo a tierra. Él se levantó y empezó a avanzar hacia uno de los morteros que nos disparaban. Se puso a gritarle al arma: ¡Dispárame! ¡Estás haciendo mucho ruido! No gritó durante mucho tiempo. Los heridos no eran heridos, Eran tipos destripados, hermanos a los que uno intentaba volver a meter los intestinos en la barriga...<sup>24</sup>.

*Spielberg* rueda durante una media hora alucinante los terribles combates en la playa de *Omaha*, de un realismo crudo, que tal vez tenga algo de poético. Amparado en la extraordinaria fotografía de *Janusz Kaminski*, camarógrafo también de *La Lista de Schindler*, pone su cámara al servicio de los actores, se coloca detrás de ellos, siguiendo sus pasos, en una técnica que tiene la vigencia de un reportaje bélico. Esta vez no se oyen voces de arenga, sólo gritos y las balas que vuelan sobre la cabeza de los soldados. Cuerpos desmembrados, soldados que buscan alrededor el brazo que han perdido. Y después la misión, la búsqueda de un soldado llamado Ryan (*Matt Damon*), que ha perdido en esta guerra a tres hermanos, donde *Spielberg* se luce otra vez, al mostrar en una secuencia totalmente *fordiana*, la entrega de los tres telegramas juntos a la madre de los muchachos. El absurdo de la lucha se plasma en arriesgar la vida de los hombres de Millar para salvar una vida. En el cumplimiento de la misión, los soldados los soldados verán los horrores de la guerra. Al final encontrarán a Ryan en un pueblo, junto a su unidad, que tiene que defender una posición imposible de defender, donde *Spielberg* hace una revisión de la película *El Puente*. La conservación de la posición volverá a traer el torbellino del principio de la cinta. Al final sólo quedarán vivos Ryan y uno de los hombres de Miller (*Eduard Burns*), diciéndole éste a Ryan: *-Hágase digno de esto-*. Aunque es una película discutida, ya que algunos la tildan de excesivamente patriótica, *Salvad al soldado Ryan* es uno de los esfuerzos creativos más logrados del director, igualándose a otra de sus obras maestras, la ya mencionada *Schindler's list*, donde nada se deja al azar. Sin duda es, junto a *La delgada línea roja*, un título que marcó el año cinematográfico de 1998.

*La Delgada línea roja* (*The thin red line*, 1998), es la tercera película de Terrence Malick como director. Hombre polifacético, aparte de la dirección de este film, ha sido su guionista y productor. Nacido en Ottawa, Illinois en 1943.

24. Cit. M. Leguineche. *Los años de la infancia*. Madrid, 1995.

Estudió filosofía en Harvard, dejando inconclusa una tesis sobre *Heidegger*. Se instruye en la escuela cinematográfica *America Films* en 1969, año en el que escribe sus primeros cortometrajes, *Lanton Mills*, película protagonizada por *Harry Dean Stanton* y *Warren Oates*, actor que intervino en su primer largometraje *Malas Tierras*. Con anterioridad había cooperado en la escritura del guión de la película dirigida por *Jack Nicholson* *Drive, he said* (1971), redactando más tarde el guión de *Los indeseables* (1972), de *Stuart Rosenberg*, protagonizada por *Paul Newman* y *Lee Marvin*.

La filmografía de Malick se ciñe a un punto esencial, la tragedia que surge en el ser humano, mientras la naturaleza es testigo mudo, siendo la parte textual de sus cintas las voces en off. En *Malas Tierras* (*Badlands*, 1973), su primera película que, por cierto, pasó desapercibida para el gran público, son las montañas agrestes de bosque bajo –de ahí el título– testigo mudo de los crímenes que Kit va realizando. En 1978, rueda *Días del Cielo* (*Days of Heaven*, 1978), película especialmente alabada por la crítica especializada, pero que al igual que su primer film, recibiría una auténtica bofetada comercial. Bellísima producción, con una estética deslumbrante donde las llanuras texanas parecen cobrar vida, gracias al extraordinario camarógrafo español *Néstor Almendras*, que le valió un Oscar. *Malick* se ciñe otra vez a las ideas desarrolladas en *Malas Tierras*, pero abordadas en un melodrama. La novela de James Jones fue adaptada por primera vez a la pantalla por *Andrew Marton*, responsable de la dirección de las escenas americanas en *El día más largo*, en 1964. *La delgada línea roja* está ubicada durante la guerra del Pacífico, la compañía Charlie de fusileros del ejército americano desembarca en Guadalcanal en las Islas Salomón, con la misión de relevar a sus compañeros y frenar el avance japonés. La compañía es mandada en una misión prácticamente suicida, la de tomar la colina 210. Con un reparto coral, donde tienen pequeñas intervenciones *John Travolta*, *Adrian Brody*, *Woody Harrelson*; tres actores llevan el peso de la narración. Un magnífico *Nick Nolte*, como el comandante *Gordon Corte*, militar deshumanizado y resentido, que ve en esta batalla su última oportunidad para salir de la postergación a que se ha visto sometido por sus superiores, al precio que cueste, así se lo hará saber a su capitán (*Elias Koteas*), cuando éste cuestiona sus órdenes: *«La naturaleza es cruel»*, afirmará. Por lo tanto, no hay nadie que le impida serlo a él. Así sacrificará hombres hasta llegar a tomar la colina 210, hecho que finalmente se consigue tras un dramatismo desenlace de violencia.

El soldado Witt (*Jim Caviezel*) es el contrapunto, posiblemente el alter ego del director, donde Witt se pregunta en una voz en off: «¿Qué significa esta guerra en el corazón de la naturaleza». El horror surgirá una vez tomada la colina 210 donde las tropas americanas conquistarán a sangre y fuego un campamento japonés. Imágenes demoledoras, no muestran ninguna miseria, sino el horror que *Francis Ford Coppola* intentó mostrar en su película *Apocalypse now*, y que tal vez pongan imagen a un viejo refrán del medio oeste americano: «Sólo hay una delgada línea roja entre la razón y la locura». El miedo, el sentido de la supervivencia, la desazón del combate, ocupan la mente del soldado.

El tercer personaje es el sargento Welsh (un magnífico Sean Penn), insensible aparentemente pero que marca la visión pesimista sobre el ser humano: «Todo es mentira. Nos quieren muertos o viviendo su mentira. Lo único que puede hacer aquí un hombre es encontrar algo que sea suyo, crear una isla sólo para él»; reflexiona mientras escucha la arenga de su superior. Quizás, después de todo, lo que mejor pueda expresar la película es la frase con que James Jones cerraba su novela: «Al volver, nadie me creía lo que allí había visto». Los hombres marcharán después de cumplida su misión delante de las cruces blancas, que marcan las tumbas de sus compañeros y amigos muertos, y de cómo la naturaleza resurge, inclusive debajo del casco de un soldado. Estamos, sin duda, ante una magnífica cinta que mantiene un comprometido y profundo mensaje antibelicista y que muestra a las claras la miseria de la guerra y sus efectos en el ser humano, apareciendo los soldados japoneses y los norteamericanos en el mismo plano de ruina humana como consecuencia de la contienda belicista.

Para terminar, queremos citar el último título que sobre la II Guerra Mundial se ha realizado. La película está basada en la célebre fotografía de *Riefenstahl*, recientemente fallecido, y tomada durante la conquista del monte *Suribachi*, en la isla de *Iwo Jima*, que costó la vida a 20.000 americanos y 26.000 japoneses. *Flags of father's* ha sido dirigida por Clint Eastwood y narra la historia de los seis hombres que alzaron la bandera de barras y estrellas tras durísimos combates. Esta ocasión cinematográfica que nos ofrece Clint Eastwood, la queremos aprovechar para incluir la reflexión que pone en boca del pistolero William Munny en *Sin Perdón (Unforgiven, 1992)*: «Matar a un hombre es muy duro. No sólo le quitas lo que fue, sino lo que podía haber sido».

## 7. EPÍLOGO

Son varias las formas en las que el cine bélico ha expresado su propia pasión de fotograma por la Segunda Guerra Mundial. Así que, y para cerrar este análisis, hemos querido escoger cuatro títulos que recogen mejor que otros (al menos esa es nuestra opinión) estas formas de tratamiento cinematográfico.

Los aspectos patrióticos, en este caso de los Aliados– quedan plasmados en la producción británica *Sangre, sudor y lágrimas*, del director David Lean, y donde la ficción se mezcla con la documentación filmica real. La cinta aúna patriotismo y antifascismo en estado puro, mientras que su pronta producción (1942) ayuda a entender tal efusividad bélica en un momento en el que los alemanes habían conquistado ya buena parte de Europa.

La narración más ajustada al drama bélico la encontramos en *Salvad al soldado Ryan* (1998), donde Spielberg cuenta una historia bien original, con una trama de novela y a través de la cual se muestran todos y cada uno de los aspectos de la guerra contemporánea.

Acerca de la desidia político-institucional y espiritual por parte de los Aliados y del Vaticano, en lo que concierne al exterminio industrial y genocidio de los judíos, nos quedamos con *Amén*, de Costa-Gavras (2002).

Y, por último, la cinta dramáticamente bélica pero paradójicamente de tono puramente pacifista es *La delgada línea roja*, de Malick (1998), que posee la virtud de mostrar la miseria humana de los vencedores de la II Guerra Mundial (USA) y los perdedores (Japón), bajo la capa de un cielo y una naturaleza de ensueño en Asia.

## FILMOGRAFÍA

- ¿Arde París (Paris, brûle-t-il, 1966, Francia) de René Clement.*
- ¿Vencedores o vencidos? (Judgment at Nuremberg, 1961, EE.UU.) de Stanley Kramer.*
- 13 Rue Madeleine (13 rue Madeleine, 1947, EE.UU.) de Henry Hathaway.*
- 1941 (1941, 1980, EE.UU.) de Steven Spielberg.*
- 49th Parallel (1941, Gran Bretaña) de Michael Powell y Emric Pressburger.*
- A walk in the sun (1945, EE.UU.) de Lewis Milestone.*
- Across the Pacific (1942, EE.UU.) de John Huston.*

*Action in the north Atlantic* (1943, EE.UU.) de Lloyd Bacon.  
 Adiós, muchachos (*Au revoir les enfants*, 1987, Alemania/Francia) de Louis Malle.  
*Air force* (1943, EE.UU.) de Howard Hawks.  
 Almas en la hoguera (*Twelve o'clock*, 1949) de King Vidor.  
*Amén* (Costa Gavras, 2002).  
 Aquí esta Alemania (*Know your enemy*, 1945, EE.UU., Documental) de Frank Capra.  
 Arenas sangrientas (*Sands of Iwo Jima*, 1949, EE.UU.) Alland Dawn.  
*Battain* (1943, EE.UU.) de Tay Garnet.  
*Canal report* (1942, EE.UU., documental) de John Ford.  
 Casablanca (*Casablanca*, 1943, EE.UU.) de Michael Curtiz.  
 Cinco tumbas al Cairo (*Five graves to Cairo*, 1943, EE.UU.) de Billy Wilder.  
 Comando (*Hell is for Heroes*, 1962, EE.UU.) de Don Siegel.  
 Comando en el desierto (*Raid on Rommel*, 1971, EE.UU.) de Henry Hathaway.  
 Comando en el mar de China (*Two Lute the Hero*, 1970, EE.UU.) de Robert Aldrich.  
 Compañero de mi vida (*Tender Comrade*, 1943, EE.UU.) de Edward Dmytryk.  
*Confessions of a Nazi Spy* (1939, EE.UU.) de Anatole Litvak.  
 Cuando hierve la sangre (*Never So Few*, 1959, EE.UU.) de John Sturges.  
 Cuando pasan las cigüeñas (*Letiat jurnavlij*, 1957, URSS) de Mijail Kalatozov.  
*Days of Glory* (1944, EE.UU.) de Jacques Tourner.  
 De aquí a la eternidad (*From here to eternity*, 1953) de Fred Zinnemann.  
*December 7th* (1942, EE.UU., documental) de John Ford.  
*Des tenfels General* (1955) de Helmut Kautner.  
 Desde que te fuiste (*Since You went Hawaii*, 1968) de John Cromwell.  
 Destino Tokio (*Destination Tokio*, 1943, EE.UU.) de Delmer Daves.  
*Edge of Darkness* (1943, EE.UU.) de Lewis Milestone.  
 El arpa birmana (*Biruma no tategoto*, 1956) de Kon Ichikawa.  
 El desafío de las águilas (*Where Eagles dare*, 1968) de Brian G. Hutton.  
 El día más largo (*The longest day*, 1962) de Andrew Marton, Ken Annakin y Bernhard Wicki.  
 El diario de Ana Frank (*The Diary of Anne Frank*, 1959, EE.UU.) de George Stevens.  
 El ejército de las sombras (*L'armée des ombres*, 1969) de Jean-Pierre Melville.  
 El extraño (*The stranger*, 1946) de Orson Welles.  
 El general De la Rovere (*Il generale Della Rovere*, 1959) de Roberto Rosellini.  
 El gran dictador (*The great dictator*, 1940, EE.UU.) de Charles Chaplin.  
 El hombre atrapado (*The man bunt*, 1943, EE.UU.) de Fritz Lang.  
 El imperio del sol (*The empire of the sun*, 1987) de Steven Spielberg.  
 El león tiene alas (*The Lion was wings*, 1939, Gran Bretaña) de Zoltan Korda.  
 El ojo de la aguja (*The eye of the Needle*, 1981, EE.UU.) de Richard Marquand.  
 El pianista (*The pianist*, 2002) de Roman Polanski.  
 El puente (*Die Brücke*, 1959, Alemania) de Bernhard Wicki.  
 El puente de Remagen (*The bridge at Remagen*, 1969) de John Guillermin.

El puente sobre el río Kwai (*The bridge on the river Kwai*, 1957) de David Lean.  
 El sargento inmortal (*The immortal sergeant*, 1943, EE.UU.) de John M. Stahl.  
 El submarino (*Das boot*, 1981, Alemania) de Wolfgang Petersen.  
 El tren (*The train*, 1965, EE.UU.) de John Frankenheimer.  
 El triunfo de la voluntad (*Triumph des willens*, 1935, Alemania, Documental) de Leni Riefenstahl.  
 En nombre de todos los míos (*Au nom de tous les miens*, 1982) de Roberto Enrico.  
 Encadenados (*Notorius*, 1946, EE.UU.) de Alfred Hitchcock.  
 Enemigo a las puertas (*Enemy at the gates*, 2001) de Jean-Jacques Annaud.  
 Enigma (*Enigma*, 2002, Reino Unido) de Michael Apted.  
 Enviado especial (*Foreign correspondent*, 1940, EE.UU.) de Alfred Hitchcock.  
 Eric, oficial de la reina (*Soldaat van Orange*, 1982, Holanda) de Paul Verhoeven.  
 Escala en Hawái (*Mr. Roberts*, 1955, EE.UU.) de John Ford y Mervin Le Roy.  
 Esperanza y gloria (*Hope and Glory*, 1987, Reino Unido) de John Boorman.  
 Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943, EE.UU.) de René Clair.  
 Estrella del norte (*North Star*, 1943, EE.UU.) de Lewis Milestone.  
 Europa, Europa (*Europa, Europa*, 1990) de Agnieszka Holland.  
 Evasión o victoria (*Escape to victory*, 1980, EE.UU./Reino Unido) de John Huston.  
 Feliz navidad, Mr. Lawrence (*Senjo no Ferry Christmas*, 1982, Reino Unido/Japón) de Nagisha Oshima.  
*Fire were started* (1943, Reino Unido, Documental) de Humprey Jennings.  
 Fuegos en la llanura (*Nobi*, 1960, Japón) de Kon Ichikawa.  
*Germany, anno zero* (1947) de Roberto Rossellini.  
 Grito de batalla (*Cry of Battle*, 1963) de Irving Lerner.  
 Guadalcanal (*Guadalcanal diary*, 1943, EE.UU.) de Lewis Seiler.  
 Ha llegado el águila (*The eagle has landed*, 1976) de John Sturges.  
 Hasta el fin del tiempo (*Till the end of time*, 1946, EE.UU.) de Edward Dmytryk.  
*Hell to eternity* (1960) de Phil Karlson.  
*Hitler's Hangman* (1943, EE.UU.) de Douglas Sirk.  
 Hubo una luna de miel (*Once Upon a Honeymoon*, 1942) de Leo McCarey.  
 Infierno en el Pacífico (*Hell in the Pacific*, 1969) de John Boorman.  
 Infierno en la tierra (*China girl*, 1942, EE.UU.) de Henry Hathaway.  
 Invasión en Birmania (*Merrill's Marauders*, 1962) de Samuel Fuller.  
*Joan de París* (1942) de Robert Stevenson.  
*Kappo* (1961) de Gillo Pontecorvo.  
 La balada del soldado (*Ballada o soldatje*, 1959, URSS) de Grigori Chugrai.  
 La batalla de Alamein (*La battaglia di El Alamein*, 1968, Italia) de Giorgi Ferroni.  
 La batalla de Anzio (*Anzio*, 1968, EE.UU.) de Edward Dmytryk.  
 La batalla de Belgrado (*Partizan*, 1976, Yugoslavia) de Store Jankovic.  
 La batalla de Inglaterra (*The battle of Britain*, 1969, Inglaterra) de Guy Hamilton.  
 La batalla de las Ardenas (*Battle of the Bulge*, 1965, EE.UU./España) de Ken Annakin.  
 La batalla de Midway (*Midway*, 1976, EE.UU.) de Jack Smight.

La batalla de Stalingrado (*Stalingrad's koya bitva*, 1949, URSS) de Vladimir Petrov.  
 La batalla del desierto (*La battaglia del deserto*, 1969) de Nino Loy.  
 La batalla del río (1946, Francia) de René Clément.  
 La caja de música (*Music box*, 1998, EE.UU.) de Costa Gavras.  
 La cruz de hierro (*Cross of Iron*, 1976, Reino Unido/Alemania) de Sam Peckinpah.  
 La delgada línea roja (*The thin red line*, 1998) de Terré Malick.  
 La gran evasión (*The great Escape*, 1965) de John Sturges.  
 La infancia de Iván (*Ivanovo detstvo*, 1962, URSS) de Andrei Tarkovski.  
 La lista de Schindler (*Schindler's List*, 1993, EE.UU.) de Steven Spielberg.  
 La noche de San Lorenzo (*La notte di San Lorenzo*, 1982, Italia) de Paolo y Vittorio Taviani.  
 La patrulla del coronel Jackson (*Back to Bataan*, 1945, EE.UU.) de Edward Dmytryk.  
 La piel (*La pelle*, 1981) de Liliana Cavan.  
 La señora Miniver (*Mrs. Miniver*, 1942, EE.UU.) de William Wyler.  
 La zona gris (*The grey zone*, 2001) de Tim Blake Nelson.  
 Lacombe Lucien (*Lacombe Lucien*, 1973, Francia) de Louis Malle.  
 Los tiempos del ghetto (1961) de Frédéric Rossif.  
 Llanura roja (*The Purple Plain*, 1969) de Robert Parrish.  
 Lluvia negra (*Kuroi Amé*, 1989, Japón) de Nagisha Oshima.  
 Los cañones de Navarone (*The guns of Navarone*, 1961, Gran Bretaña) de J. Lee Thompson.  
 Los cuatro jinetes del Apocalipsis (*The four Horsemen of the Apocalypse*, 1961, EE.UU.) de Vicente Minelli.  
 Los desnudos y los muertos (*The naked and the dead*, 1958, EE.UU.) de Raoul Walsh.  
 Los héroes de Telemark (*The Heroes of Telemark*, 1965, EE.UU.) de Anthony Mann.  
 Los jóvenes invasores (*Darby's Rangers*, 1957, EE.UU.) de William A. Wellman.  
 Los mejores años de nuestra vida (*The best years of our life*, 1946, EE.UU.) de William Wyler.  
 Los vencedores (*The victors*, 1963) de Carl Foreman.  
 Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943, EE.UU.) de Fritz Lang.  
 MacArthur, el general rebelde (*MacArthur*, 1977) de Joseph Sargent.  
 Masacre. Ven y mira (*Adi i souitri*, 1985, URSS) de Elem Klimov.  
 Mediterráneo (*Mediterraneo*, 1991, Italia) de Gabrielle Salvatore.  
 Memphis Belle (*Memphis Belle*, 1993, Reino Unido/EE.UU.) de Michael Caton-Jones.  
 Misión a Moscú (1943, EE.UU.) de Michael Curtiz.  
 Nido de avispas (*Hornet's nest*, 1969) de Phil Karlson.  
 No eran imprescindibles (*They were expendable*, 1945, EE.UU.) de John Ford.  
 Objetivo Birmania (*Objective Burma*, 1945, EE.UU.) de Raoul Walsh.  
 Operación Cicerón (*Five Fingers*, 1952, EE.UU.) de Joseph L. Mankiewicz.  
 País (1946, Italia) de Roberto Rossellini.  
 Pasaje para Marsella (*Passage to Marseille*, 1944, EE.UU.) de Michael Curtiz.  
 Patton (1970, EE.UU.) de Franklin J. Schaffner.  
 Pearl Harbor (*Pearl Harbor*, 1991, EE.UU.) de Michael Bay.  
 Primera victoria (*The barn's way*, 1965) de Otto Preminger.

Regreso al infierno (*To hell and Back*, 1955) de Jesse Hibbs.  
 Roma, ciudad abierta (*Roma città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini.  
 Rommel, el zorro del desierto (*The desert fox*, 1952, EE.UU.) de Henry Hathaway.  
 Sahara (1943) de Zoltan Korda.  
 Salvar al soldado Ryan (*Saving Private Ryan*, 1998) de Steven Spielberg.  
 San Demetrio London (*San Demetrio London*, 1943, Reino Unido) de Charles Frend.  
 Sangre en Filipinas (*So proudly we Hat!*, 1943) de Mark Sandrich.  
 Sangre sobre el sol (*Blood on the sun*, 1945) de Frank Lloyd.  
 Sangre, sudor y lágrimas (*In wich we sote*, 1942, Reino Unido) de David Lean y Noel Coward.  
 Secreta invasión (*The secret Invasion*, 1964) de Roger Corman.  
 Ser o no ser (*To be or not to be*, 1942, EE.UU.) de Ernst Lubistch.  
 Siete hombres al amanecer (*Operation Daybreak*, 1971, EE.UU./Reino Unido) de Lewis Gilbert.  
 Situación desesperada (*Halls of Montezuma*, 1950) de Lewis Milestone.  
 Situación desesperada... pero menos (*Situation hopeless but not serious*, 1965) de Geoffrey Friedd Reinhardt.  
 Sophie Scholl. Los últimos días (*Sophie Scholl. Die letztenTage*, 2005, Alemania) de Marc Rothemund.  
 Stalingrado (*Stalingrad*, 1992, Alemania) de Joseph Vismaier.  
 Stukas (1941) de Kurt Ritter.  
 Sublime decisión (*Command Deciston*, 1949, EE.UU.) de Sam Wood.  
 También somos seres humanos (*The store of G. I. Joe*, 1945, EE.UU.) de William A. Wellman.  
 Te volveré a ver (*I'll be seeing you*, 1944) de William Dieterle.  
 Tempestad en Asia (*Destination Gobi*, 1953, EE.UU.) de Robert Wise.  
 The battle of Midway (1942, EE.UU., documental) de John Ford.  
 The cross of Lorraine (1943) de Tay Garnett.  
 The Seventh Cross (1944, EE.UU.) de Fred Zinnemann.  
 They came to Blow Up America (1943, EE.UU.) de Edward Ludwig.  
 They way ahead (1944, Reino Unido) de Carol Reed.  
 Tobruk (*Tobruk*, 1967) de Arthur Hiller.  
 Todos a casa (*Tutti a casa*, 1966, Italia) de Luigi Comencini.  
 Tora! Tora! Tora! (*Tora! Tora! Tora*, 1970, EE.UU./Japón) dirigida por Richard Fleischer, Toshio Masuda y Kenju Fakasaku y Akira Kurosawa.  
 Torpedo Squadron (1942, EE.UU., documental) de John Ford.  
 Traidor en el infierno (*Stalag 17*, 1953, EE.UU.) de Billy Wilder.  
 Treinta segundos sobre Tokio (*Thirty seconds over Tokyo*, 1944, EE.UU.) de Mervin LeRoy.  
 Un puente lejano (*A bridge Too Far*, 1977, EE.UU./Reino Unido) de Richard Attenborough.  
 Uno rojo, división de choque (*The Big Red One*, 1980, EE.UU.) de Sam Fuller.  
 Windtalkers (*Windtalkers*, 2002, EE.UU.) de John Woo.  
 Yanquis Yanks, 1979, EE.UU., Reino Unido) de John Schlesinger.  
 Yo fui el doble del general Montgomery (*I was a Monty's Double*, 1958) de John H. Auerlin.  
 Yermín.