

MÁGENES PARA LA PAZ

60 ANIVERSARIO DE *THE BATTLE OF SAN PIETRO*, DE JOHN HUSTON

Mauricio Sánchez Menchero

Mauricio Sánchez Menchero estudió en la Universidad Autónoma Metropolitana. En la actualidad es doctorando por la Universidad Complutense de Madrid.

La guerre est le fruit de la faiblesse des peuples et de leur stupidité. On ne peut que les plaindre, on ne peut leur en vouloir. Je ne vous reproche pas nos deuils; les vôtres seront pas moindres.

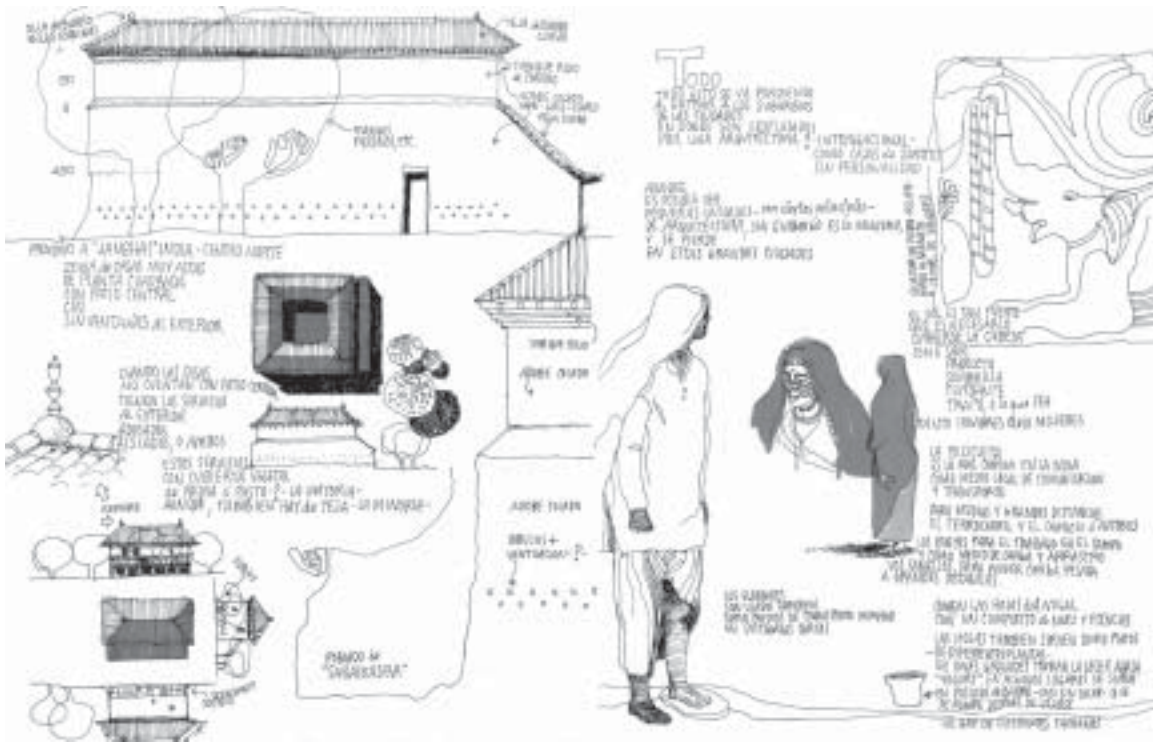
Romain Rolland, *Au-Dessus de la Mêlée*

Desde la embarcación se percibe una media docena de pequeñas habitaciones escondidas entre palmeras, arbustos y piedras. El lugar denota abandono y soledad. La casa de Las Caletas es invadida desde el mar por un grupo de turistas que llegan de Puerto Vallarta. Gracias a la invitación hecha por Maricela Hernández, la última compañera de John Huston, conocemos uno de los postreros refugios del realizador.

El sitio conserva aún algo del espíritu de su antiguo dueño. Se respira ese sentido de naturaleza salvaje y lucha heroica por conquistarla. Mismo sello houstoniano que aparece impreso en varias de sus películas. Ciertamente la amplia filmografía tiene sus altibajos, pero a Huston puede considerársele un humanista.

El contextobélico

Convocado por Frank Capra, John Huston ingresa al ejército norteamericano a comienzos de 1943, en la recién creada Sección de Cobertura Especial de la Oficina de Relaciones Públicas. La primera experiencia bélica de Huston es al norte de Japón. Ahí realiza el documental *Report from the*



Aleutians, un material que recoge el despliegue de las fuerzas armadas de Estados Unidos. El documental, premiado con un Óscar, fue producido a lo largo de seis meses; incluye escenas de un bombardeo aéreo sobre Kiska.

Huston deja el Pacífico y se dirige al frente italiano para realizar un documental sobre lo que se consideraba una eminente toma de Roma. Desde julio de 1943 Sicilia se ha convertido en una zona de enfrentamientos entre alemanes y los ejércitos de Estados Unidos y Gran Bretaña, con 160,000 soldados y 600 carros de combate. Tras dos meses de batallas, las fuerzas aliadas controlan la isla. Para septiembre, el Gran Consejo fascista niega su confianza a Benito Mussolini y, en cambio, otorga al mariscal Pietro Badoglio las facultades para crear un gobierno que busque un nuevo trato con los norteamericanos. Ante esta situación, Adolf Hitler envía a Italia a Erwin Rommel, quien se hace del dominio del norte y permite que Albert Kesserling, comandante de las fuerzas alemanas, se reagrupe para asumir el control sobre todo a partir de la "ciudad abierta" de Roma.

Con el desembarco del ejército británico en Calabria se busca atraer a las tropas alemanas hacia el sur, pero el mariscal Kesserling retira a su ejército a través de las montañas. Por su parte, Mussolini, que es liberado por unos miembros de la Gestapo, proclama en Saló la "República Social Italiana" y forma un nuevo gobierno. La lucha partisana contra los

fascistas se desarrolla entonces tanto en pequeños poblados como en ciudades importantes. Mientras tanto, los aliados desembarcan en Salerno previo a la toma de Nápoles y con la vista puesta en la capital italiana.

Desde mediados de octubre las lluvias y la resistencia alemana limitan el avance de las tropas. El general alemán Hans Hube ha preparado tres líneas de resistencia hasta la costa adriática. Durante noviembre el V Ejército de Estados Unidos desencadena un ataque que permite un avance sobre las dos primeras líneas de defensa. En cambio, en la última línea defensiva alemana (Reinhard) no se logra ninguna victoria.

Desde el 1 de diciembre, en el sector del V Ejército, se produce una intensa actividad aérea para preparar un nuevo ataque contra la línea Reinhard. Al caer la noche, la brigada 139 de la 46 División desencadena un combate contra Calabritto, plaza de difícil acceso debido a las barreras y a los campos minados. Una semana más tarde el V Ejército inicia la segunda fase de operaciones: las unidades aliadas se dirigen a San Pietro, al norte, en dirección al monte Sammu-

cro. A partir del 8 de diciembre, el 2º Cuerpo se enfrenta a una resistencia alemana generando una batalla violenta en los alrededores de San Pietro. Para la noche del 16 los alemanes pierden el monte Lungo y desencadenan contraataques con el objeto de cubrir su retirada. Al amanecer, el ejército germano se retira del poblado perseguido por unidades del 20 Cuerpo de Estados Unidos. Pero los errores en los mandos militares aliados deja un balance negativo en

Italia durante el último tercio de 1943: 6,500 muertos, 11,000 heridos, 3,500 edificios destruidos y 10,000 más dañados.

No extraña, entonces, que Huston haya terminado por tomar distancia frente a los combates en el frente italiano y a ciertas estrategias militares.

Los oficiales de campaña experimentados [*sic*] —escribe en sus *Memorias*— decían que la posición alemana era inexpugnable en un ataque frontal. No obstante, lo que recibieron los oficiales y los hombres del 143 [Regimiento de Infantería al que está adscrito] fue una orden de ataque frontal. La decisión costó cara...

Documentar desde la guerra

La desolación que provoca la guerra aparece en cada casa o edificio bombardeado. Las ruinas de piedras y ladrillos sirven de marco para una escena dantesca. En el documental *The Battle of San Pietro* (1944) el realizador pone su cámara a filmar escenas que luego fueron suprimidas. Unas porque mostraban a los soldados aliados muertos y otras porque aparentemente no aportaban nada para la campaña propagandística. En este rubro hay que recordar planos que reflejan la supervivencia cotidiana: un zapatero remendado calzado; mujeres lavando ropa en un riachuelo al lado de unos coches militares; una niña que al momento de pelar una patata lo primero que come es la piel. Son imágenes en movimiento que bien pueden ser catalogadas de neorrealistas. Pero si hay algún parentesco entre el realizador italiano Roberto Rossellini (1906-1977) y Huston (1906-1987) no se debe al hecho de pertenecer a una misma generación, sino al espíritu humanista de ambos y a algunas aproximaciones cinematográficas.¹

Una primera coincidencia de ambos realizadores es la visión que tienen sobre la veracidad en el cine. Ambos dan por sabido que la mejor terapia para encontrar la salud significa enfrentar la realidad y llamar las cosas por su imagen y sonido. Rossellini no duda en decir que “el realismo no es más que la forma artística de la verdad, porque cuando la verdad se reconstruye se llega a la expresión”. Así, la forma cinematográfica puede devenir en moral, que no moralista, cuando confronta la existencia.

Por otra parte, la guerra y sus consecuencias enseña a los directores italianos a realizar películas con contenidos éticos

y estéticos, pero también a producir con escasos recursos. De ahí que se busque filmar en exteriores y tener por actores a personas de la calle; estos últimos son, muy a menudo, quienes construyen los diálogos de las cintas.

Huston no padece en cuanto a producción y puede rodar incorporando recursos casi experimentales para su tiempo. Así, utiliza un equipo de registro sonoro, algo insólito para ese entonces —el documentalista Richard Leacock se asombra de que ya lleven uno al campo de batalla—. De esta forma se realizan entrevistas con sonido directo a numerosos soldados. Además, el cineasta trabaja sin guiones para captar con mayor detalle la vida bajo la guerra y edita las escenas bajo una lógica discursiva en la sala de montaje. “Cuando uno filma en exteriores —explica el realizador estadounidense—, improvisar es una necesidad. Todo lo que sucede en el proceso de hacer una película puede contribuir al relato del filme... hay que estar dispuesto a aprovechar el terreno, las cosas que el paisaje pueda darnos”.

Días antes del ataque en San Pietro, Huston filma a varios soldados que con espíritu inocente y esperanzador hablan sobre los próximos triunfos a conseguir. No obstante, luego del enfrentamiento devastador, el director filma con su cámara el entierro de muchos de los hombres que habían grabado sus rostros y voces. En un momento, el realizador se siente tentado a editar sobre las imágenes de los soldados muertos los testimonios de esos mismos jóvenes milicianos. Desiste de hacerlo así y se autocensura considerando el impacto emocional que tendría sobre las familias y el público norteamericano. De cualquier forma, la censura oficial haría su parte dejando fuera todas las escenas del reconocimiento y entierro de los soldados aliados.

La respuesta de los altos mandos durante la primera proyección de *The Battle of San Pietro* es la del abandono de la sala. La película es archivada. Uno de los portavoces del Ministerio de Guerra “me dijo —escribe Huston— que era ‘anti-bélica’. Yo le respondí pomposamente que si alguna vez hacía una película probélica, esperaba que alguien me fusilase. El tipo me miró como si eso fuera exactamente lo que estuviera pensando hacer”.

El *Manual informativo del gobierno para la industria cinematográfica* advierte a través de preguntas todo lo que el productor debe saber antes de llevar a cabo un proyecto, como por ejemplo “¿este filme nos ayudará a ganar la gue-

rra?" Pero si la realidad permite sólo frescos apocalípticos, Huston sabe captarlos y presentarlos, y aunque el director estadounidense carece del asesoramiento de especialistas que puedan contextualizar los hechos históricos, el documental de San Pietro termina por convertirse en un testimonial de indudable valor ético y estético.

Las primeras visiones del neorrealismo, a diferencia del cine de propaganda, versan sobre la guerra y sus consecuencias. Rossellini dirige *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisá* (1946) y *Alemania, año cero* (1947) en las cuales refleja los problemas sociales y psicológicos no sólo de los combatientes sino de la población entera. En cambio, las películas de propaganda buscan señalar a los enemigos del país, a enfatizar los porqués de la lucha, y con qué medios humanos y recursos se hacían.

En sentido estricto, se puede decir que el realizador estadounidense cumple con un filme de propaganda pero en sentido inverso: la guerra es vista como un asunto que supera el sentido de ganadores o perdedores. Sólo en el campo de batalla se aprende a distinguir entre el cine *de* guerra y el cine *en* la guerra.

Durante meses —revela Huston en sus *Memorias*— había vivido en un mundo de muertos... Pero creí que me había adaptado. Recuerdo que en Italia un día me dije que al fin estaba realmente curtido, que ya era un verdadero soldado. Esa misma noche me desperté llamando a mi madre en voz alta. Nunca sabemos verdaderamente lo que sucede bajo la superficie.

Finalmente, la intervención del general del ejército George C. Marshall permite que el documental pueda proyectarse ya que sirve como un mensaje que prepara a los nuevos soldados para que tomen acción. Todo cambia de postura y a Huston se le asciende a grado de comandante, pero la película queda editada oficialmente y no recibe la difusión que tiene otro centenar de títulos de la War Activities Committee of the Motion Pictures Industry.

Epilogo

En 1945 a Huston se le presenta la oportunidad de filmar a los soldados que regresan de los frentes. Son combatientes con algún conflicto mental y que son internados a la vuelta de los campos de batalla en un hospital de Long Island. Mediante un permiso de éstos, el realizador consigue unos testimonios que reflejan las consecuencias de la guerra. Di-

cho material, que lleva por título *Let There Be Light* (1945), también es enlatado y proscrito para su difusión, pero éste durante 35 años. Una razón por la que el material es archivado es que pretende terminar con el mito del guerrero "que afirmaba —según Huston— que los soldados americanos iban a la guerra y volvían de ella fortalecidos por la experiencia, erguidos y orgullosos por haber servido bien a la patria".

En la actualidad los documentales de Huston han salido de los archivos y pueden ser revisados sin censura. Razón tuvo el crítico Archer Winstein quien desde el momento en que se prohíbe la exhibición de *Let There Be Light* advertía que la película no se iba a perder para siempre pues "todos los oficiales se retiran o se mueren antes o después, y al final las prohibiciones se hacen innecesarias. Algún público futuro tiene no sólo la garantía de que verá un hermoso experimento cinematográfico, sino también la certeza de que su generación es más sensata que la nuestra..."

Una revisión actual de *The Battle of San Pietro* y *Let There Be Light* muestra que la zona más intensa de ambos trabajos es aquella donde la transparencia de la imagen sirve como evidencia para hacer historia. En último caso, el cine cumple ya con la misión de enseñar a los seres humanos a conocerse y a reconocerse en la pantalla no importando culturas, credos o tiempos.

Desde la terraza, en Las Caletas, se puede observar cómo un toro se ha escapado y huye hacia el mar. Los rancheros corren por la playa tras el animal y con lazos en las manos intentan capturarlo por sus cuernos. Pero el astado se resiste soportando el suave oleaje marítimo. La escena no puede reflejar mejor el espíritu de Huston. A lo lejos la puesta del sol se dibuja en el horizonte y pone término a la visita. Sin embargo, los documentales houstonianos siguen vivos esperando ser vistos en estos tiempos particulares de violencia y de guerra. •

Nota

¹Posiblemente uno de los pocos encuentros de los dos realizadores sucede durante la ceremonia de premiación, en 1948, del New York Film Critics Circle Awards, donde el estadounidense recibe el premio como mejor director por *The Treasure of the Sierra Madre* y el italiano por *Paisá*, como mejor película extranjera. Seis años más tarde ambos realizadores se encuentran trabajando en Italia. Según cuenta Ingrid Bergman se habían alojado en Ravello (a George Sanders y Zsa Zsa Gabor), donde también se realizaba una película de Huston (*Beat the Devil*), con Jennifer Jones y Robert Morley.