



Bosquejos cinematográficos alrededor de un episodio de guerra

Juan Patricio Riveroll

Paracaidistas estadounidenses descienden cerca de Wesel, en Alemania, para asegurar el cruce del río Rin, el 24 de marzo de 1945. (Fotografía: Robert Capa/Keystone/Getty Images)

¿Podemos contar la historia del tiempo?
¿Del tiempo mismo, de su esencia?
No. Sería una empresa fútil.

JEAN-LUC GODARD

LA ESCALADA CINEMATOGRAFICA preludió la gran guerra del siglo pasado, con los rusos como los grandes cineastas, precursores del cine de propaganda. Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Vsevolod Pudovkin, entre otros, le dieron fuerza a la entonces nueva sociedad comunista por medio del poder de sus imágenes, aunque también hubo disputas entre ellos. Vertov creía que la ficción era decadente, que el mundo debía de ser captado sin modificaciones, sin arreglos —frente a las riendas del documental— por una cuestión de responsabilidad. Entretanto se filmaron *El acorazado Potemkin* (1925), *El hombre de la cámara* (1929) y *Madre* (1926), cintas que permanecerán como baluartes de lo que el cine fue capaz de hacer a fines de los años veinte, cuando aún no tenía voz.

Para las primeras hostilidades de la Alemania Nazi el cine sonoro era la regla, y una mujer había caído rendida ante la elocuencia y las capacidades oratorias de un político advenedizo. El primero de diciembre de 1933 se exhibe por primera vez *Victoria de la fe* de Leni Riefenstahl, un documento de una hora sobre el mitin anual del partido Nazi en Núremberg. Tal como años antes Vladimir Lenin vio el potencial del cine como aparato ideológico, Hitler, del otro lado del espectro, supo aprovechar ese medio seductor, y utilizó para ello el talento de la joven Riefenstahl. Cautivada por el líder nacional se aboca a engrandecer su imagen y la de sus seguidores, que se cuentan por millares. En 1935 ve la luz *El triunfo de la voluntad*, nombre dado por el mismo Führer, sobre el siguiente mitin en Núremberg, coronándose como la obra más famosa de Riefenstahl. La trilogía concluye con un cortometraje de dieciocho minutos llamado *Día de la libertad: Fuerzas armadas*, sobre la participación militar en el mitin un año más tarde. Imposible separar el fondo de la forma. Si Lenin tiene

razón, y la ética es la estética, las películas de propaganda de Leni Riefenstahl se han ganado un lugar preponderante dentro de la historia universal de la infamia; sin embargo, nadie puede negar la maestría de quien estuvo tras la lente.

Quizá sea más fácil poner este tema sobre la mesa a partir de *Olympia* (1938) y no de las arriba citadas, en la que el tema son los juegos olímpicos de 1936 en Berlín. El protagonista no es la política sino el cuerpo humano. Dividida en dos partes, *Festival de naciones* y *Festival de belleza*, los doscientos veintiséis minutos de esta obra permanecerán como muestra de las capacidades técnicas y la imaginación de Riefenstahl, quien expandió las posibilidades del cine con técnicas que después serían la norma. Su fama llegó tan lejos que, en el viaje a Estados Unidos como parte de la publicidad de la película, fue recibido por el impulsor de la industria automotriz Henry Ford, negoció un posible contrato con Louis B. Mayer, cofundador de la Metro Goldwyn Mayer, y se paseó tres horas con Walt Disney en torno a la realización de *Fantasía*.

La respuesta a las películas de Riefenstahl y a la figura de Hitler exaltada por ellas fue *El gran dictador* (1940) de Charles Chaplin, así como el documental para las fuerzas armadas estadounidenses *Preludio a la guerra* (1942), dirigido por Frank Capra, que explica en términos igualmente nacionalistas los motivos detrás de la guerra en un ánimo bélico emanado de la cruenta batalla que, por otro lado, pospuso la producción cinematográfica de las grandes potencias, y le dio a México un espacio para desarrollar su industria en lo que se llamaría posteriormente la Época de Oro del cine mexicano, de 1936 a 1959. Y no se puede dejar de lado la estela de emigrantes a causa del conflicto, por citar sólo a algunos: Fritz Lang, Jean Renoir, Max Ophüls, Douglas Sirk, todos fuera de sus países natales para refugiarse en Estados Unidos y continuar su carrera cinematográfica, enriqueciendo así la producción de Hollywood.

Después de la tormenta viene la calma: bajo el campo de batalla y la sangre derramada surge un nuevo movimiento, quizá el más importante de la historia del cine: el neorrealismo italiano, nutrido de la desesperación de la posguerra, le da un nuevo significado a la imagen-movimiento. Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica, empujados por la pluma de Cesare Zavattini, llevan a cabo un plan maestro: salir de los estudios sonorizados, alejarse de las luces artificiales, huir de los decorados prefabricados y de las grandes estrellas para volcarse a las calles bajo la luz del sol y las figuras de personas comunes y corrientes que no saben esconder nada, que tras una mirada lo dan todo. *Obsesión* (1943) de Visconti y *El ladrón de bicicletas* (1948) de De Sica, pero sobre todo la trilogía de Rossellini, dedicada a ese tema tan reciente y primordial: la Segunda Guerra Mundial. *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisá* (1946) y *Alemania, Año cero* (1948) son el tríptico que captura la calamidad, la lucha y después la vida diaria, completamente desahuciada. Y más tarde, como otra respuesta a la obra de Riefenstahl y como corolario a la visión de Rossellini: *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais, el documental sobre los campos de concentración a diez años de la liberación, armado con imágenes de *stock* en blanco y negro y un rodaje a color de los restos de aquellos campos abandonados, rodeados por el tufo de la tragedia consumada. La entrada de Resnais anuncia también la llegada de la Nueva Ola francesa, consecuencia directa del neorrealismo, es decir, de la guerra.

En los setenta años que han pasado desde el cese de las hostilidades se han vertido millas de película sobre el tema, y aún se acumulan datos en los discos duros de la era digital. De *Casablanca* (1942) a *Bastardos sin gloria* (2009) caben todo tipo de dramas, documentales y hasta comedias, como la controvertida *La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni. La postura de Jean-Luc Godard —cuya *Alemania año nueve-cero* (1991) contempla la situación alemana desde la óptica del ensayo y que funciona como un epílogo al clásico de Rossellini— es que hay situaciones históricas, como la recreación en la ficción de un campo de concentración, que no se deben

tocar. Es famoso su reto a Steven Spielberg a un debate en torno a *La lista de Schindler* (1993), que para él es un largo comercial de maquillaje. Es imposible, argumenta, llevar a los actores y a los extras al grado de inanición al que llegaron las víctimas del holocausto. En comparación con la verdad esa película es un juego de niños. Una de las historias de *Elogio de amor* (2001) gira en torno a un viejo que formó parte de la resistencia francesa en la guerra, y que está considerando vender su historia a Hollywood, un reproche a la manera en que suelen apropiarse de las historias del mundo.

En la misma vena crítica se encuentra Michael Haneke, que en *El listón blanco* (2009) sembró las semillas de la generación que llevaría a cabo la guerra. Para él una cinta como *La caída* (2004), sobre los últimos días de Hitler en el búnker, no se debió de haber filmado:

Es tonta y repulsiva. Cuando estás tratando sobre una figura de tal profundidad e importancia histórica la pregunta es: ¿a quién estás humanizando? ¿Qué estás haciendo con él? Estás creando un melodrama, estás tratando de llegar a los espectadores y moverlos, pero ¿por medio de qué emociones? Hay una cuestión de responsabilidad, no sólo ante la persona que estás representando en el contexto histórico, sino sobre todo ante tu público. Esta responsabilidad significa que el espectador permanezca independiente y libre de manipulación. La pregunta es ¿qué tan seriamente tomo a mi público, hasta qué punto le doy la oportunidad de crear una opinión propia, de confrontar a la figura histórica por sí mismo? Esa es la cuestión fundamental, ya sea Hitler o un personaje ficticio. Es imposible para mí hacer entretenimiento a partir de un tema como este, como la cinta de Spielberg sobre los campos de concentración. La mera idea de crear suspenso de la situación de si va a salir agua o gas de las regaderas para mí es indecible. La única película sobre el holocausto hecha por un cineasta responsable es *Noche y niebla* de Alain Resnais, quien le pregunta al espectador durante la película, ¿qué piensas, cuál es tu posición, qué significa para ti?

Hay interpretaciones de la historia que hay que tomar con pinzas, y la Segunda Guerra Mundial ha sido explotada por el cine a diestra y siniestra. El cine como espejo, sí, pero también como distorsión, el que analiza y contempla o el que vende boletos en taquilla. ■■■