



COLECCIÓN
JUS
FILOSOFÍA

Máscaras de guerra Cine bélico y bioética del derecho internacional

César Oliveros Aya



FILOSOFÍA 6

JUS-Filosofía y teoría del derecho es la colección que presenta los resultados de investigación, reflexión y análisis sobre las problemáticas de la teoría y la filosofía del derecho; propicia y abre espacios para la investigación y la discusión de la filosofía, la teoría y la lógica aplicadas al derecho.

De esta manera, y en reconocimiento de la importancia de las transformaciones en estas áreas, la Universidad Católica de Colombia pone a disposición de la comunidad educativa y de la sociedad en general esta colección, con la convicción de contribuir al debate y al avance de las discusiones teóricas y filosóficas en el campo del derecho.

OTROS TÍTULOS EN ESTA COLECCIÓN:

- Filosofía del derecho
- Lógica aplicada al razonamiento del derecho (2da edición)
- Teoría jurídica y enseñanza del derecho
- La pregunta por el método: derecho y metodología de la investigación

César Oliveros Aya

Abogado. Doctor en Bioética de la Universidad Militar Nueva Granada. Integrante de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho, del Instituto Latinoamericano de Historia del Derecho y de la Red Latinoamericana de Pedagogía y Didáctica del Derecho. Docente e investigador vinculado al grupo Phronesis de la Universidad Católica de Colombia y profesor de la Universidad Militar Nueva Granada. En 2019 publicó el texto *Historia de Libertad. Un viaje mimético hacia el sentido de la independencia de Colombia* y los capítulos de libro *Rostros fragmentados: derecho a la identidad personal en el cine de suspenso y terror*, y *Transhumanismo y bioética en el cine fantástico iberoamericano*.

E-mail: oliverosaya@gmail.com

César Oliveros Aya

Máscaras de guerra

Cine bélico y bioética del derecho internacional

UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia
Vigilada Mineducación

FILOSOFÍA 6



UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia
Vigilada Mineducación

Oliveros Aya, César

Máscaras de guerra : cine bélico y bioética del derecho internacional / César Oliveros Aya. – Bogotá : Universidad Católica de Colombia, 2020
138 páginas. – (colección Jus filosofía ; no. 6)

ISBN: 978-958-5456-95-2 (impreso)
978-958-5456-96-9 (digital)

I. Título

1. Bioética y Derecho 2. Cine y Guerra 2. Derecho Internacional

Dewey 172. 42 ed. 21

Proceso de arbitraje

1^{er} concepto

Evaluación: 22 de marzo de 2019

2^{do} concepto

Evaluación: 23 de septiembre de 2019

© Universidad Católica de Colombia

© César Oliveros Aya

Primera edición, Bogotá, D. C.
Junio de 2020

Dirección Editorial
Stella Valbuena García

Coordinación Editorial
María Paula Godoy Casasbuenas

Corrección de estilo
Viviana Zuluaga Zuluaga

Diseño de colección
Juanita Isaza

Diagramación
Mauricio Salamanca

Publicación digital
Hipertexto Ltda.
www.hipertexto.com.co
Bogotá, D. C., Colombia

Impresión
Xpress Estudio Gráfico y Digital S. A.
Bogotá, D. C., Colombia

Cómo citar esta obra

En APA:

Oliveros-Aya, C. (2020). *Máscaras de guerra. Cine bélico y bioética del derecho internacional*. Bogotá: Editorial Universidad Católica de Colombia.

En Chicago:

Oliveros-Aya, César. *Máscaras de guerra. Cine bélico y bioética del derecho internacional*. Bogotá: Editorial Universidad Católica de Colombia, 2020.

Facultad de Derecho

Carrera 13 N° 47-49
Bogotá, D. C.
derecho@ucatolica.edu.co

Editorial

Universidad Católica de Colombia
Av. Caracas 46-72 piso 5
Bogotá, D. C.
editorial@ucatolica.edu.co
www.ucatolica.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sin el permiso previo del editor.

Hecho el depósito legal
© Derechos reservados

A mis hermanos Jorge David, Carlos Andrés y Luis Alejandro.
Alguna vez fuimos un equipo en muchas batallas imaginarias, y las calles de
nuestro barrio de infancia un mundo en el que todo era posible.
Pero crecimos.

A Fernando Idinael, por el universo fílmico que nos reunió.

A Marcela y Sarah,
por el candor de las imágenes reinterpretadas.

A Isabella, siempre.

*Yo creo que la guerra es un cuento viejo, porque la bisabuela sobrevivió;
entonces tú sobreviviste, mamá nació, y por eso estoy aquí.*

La tumba de las luciérnagas (2006)

Estimado señor Nagase:

*La guerra ha terminado desde hace ya muchos años. He sufrido mucho. Pero sé
que usted ha sufrido también. Y ha tenido coraje y ha sido valiente en trabajar
por la reconciliación. Lo siento. Lo que no puedo olvidar es lo que pasó en
Kachanaburi, se lo aseguro, para dar mi perdón absoluto. En algún momento, el
odio tiene que acabarse.*

Carta de Eric Lomax (Colin Firth) a Takashi Nagase (Hiroyuki Sanada), su
torturador, en *The Railway Man* (2013)

AGRADECIMIENTOS

Ningún libro surge por generación espontánea o por mera ocurrencia del autor. Detrás de cada palabra, frase o línea hay momentos de la vida; cada expresión evoca para quien escribe un sinnúmero de situaciones, alguna canción, alguna noticia, algún diálogo escuchado o la presencia de alguien en el momento en que se estaba redactando. En mi caso, el silencio no lo es todo, ni siquiera es absoluto porque el mismo está lleno de sonidos.

Este libro evoca esos sonidos, en especial los de mi hogar. De alguna manera, su escritura está aunada a instantáneas domésticas como cuando mi esposa e hijas observan, pasan fugazmente o se detienen a decirme algo. Gracias a ellas por estar ahí, por su presencia y compañía, así como por la paciencia y consecuencia proveídas para abstraerme cuando ha sido necesario.

También debo agradecer la influencia indirecta de otras personas con quienes he compartido charlas en torno al cine bélico, la mayoría de ellas de carácter informal afortunadamente, porque me han permitido conocer algo de la personalidad de los interlocutores sin entrar en solemnidades o etiquetas.

De igual forma, el seguimiento de muchas de las películas relacionadas ha traído gratas remembranzas cuando, en compañía de mi padre, seguíamos las aventuras de infinidad de personajes ante una pantalla; en especial, recuerdo algunos comentarios sesgados que de vez en cuando pronunciaba para catalogar los méritos o desaciertos filmicos.

En ese mismo orden de ideas, me he remontado a algunas obras vistas en compañía de grandes amigos de la infancia que aún tengo el honor y el privilegio de conservar: Norberto Plaza y Moisés Rodrigo Mazabel.

También va el agradecimiento a los entrañables amigos del Cine Club Docta Ignorantia y Fundación Mambe, de Florencia (Caquetá), por esa apuesta quijotesca de fomentar, sensibilizar y hacer cine en un ámbito necesitado de arte, en particular a Jesús Anderson García, Fabio y César Valderrama, y a un sinnúmero de cómplices que han hecho del Festival Mambe un referente cultural nacional. La película, queridos, apenas empieza.

En Bogotá, a mi amigo y exalumno Juvenal Camacho, con quien las conversaciones se depuran cada vez más y con extraordinaria prospección hacia nuevas locuras cinéfilas.

Al Dr. Raúl César Cancio, letrado del Tribunal Supremo Español, quien amablemente ha tenido paciencia en la espera del escrito y la deferencia de prologar este libro.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia
Vigilada Mineducación

Facultad de Derecho

Grupo de investigación
Phronesis

Línea de investigación
Teoría jurídica, filosofía del derecho y argumentación jurídica

Proyecto de investigación
Derechos humanos, interculturalidad y ética pública

Resumen

En la presente obra el lector encontrará un ejercicio académico resultado de investigación vinculado al grupo Phronesis de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica de Colombia, que inicia con un cuestionamiento alrededor del espíritu bélico yacente en el sentir popular y en la propaganda del nacionalismo durante la Segunda Guerra Mundial tanto en el cine alemán como en el cine estadounidense, para luego adentrarse en el significado y alcance del *Ius Cogens* desde relatos provenientes de obras filmicas mundiales que definen las complejas relaciones entre Estados.

A lo largo del texto se diseccionan síntomas y lugares comunes que, cual máscaras, hacen de la guerra el aglutinante nacional por excelencia, la cortina de humo para disfrazar los problemas políticos internos, la forma expedita de encauzar las bajas pasiones, minimizar la condición humana y solazarse en el sufrimiento de un teatro signado por el caos.

El libro culmina con la propuesta de un enfoque bioético como premisa hermenéutica para comprender la necesidad de una asimilación eficiente y eficaz del Derecho a la Paz, acendrado en la cultura de los pueblos, pero todavía, asignatura pendiente en la realidad contemporánea nacional e internacional.

Palabras clave

Derecho internacional, derechos humanos, cine bélico, bioética, política.

Abstract

This book presents the conclusions of an investigation carried out by the Phronesis group from the Faculty of Law at the Universidad Católica de Colombia. This study aims to questioning the warlike spirit behind popular sentiment and nationalist propaganda during the Second World War and tries to, through both German and American cinema, deeply understand the meaning and significance of *ius cogens* (peremptory norm) from stories present in worldwide cinema which characterize complex relations among states.

Throughout this investigation symptoms and common places are analyzed, which by disguise make war quintessentially nationally binding. The smoke screen masks internal political problems and consequently this unrestricted way of channeling lower passions minimizes the human condition and find comfort in a theatre of suffering marked by chaos.

This work concludes by proposing a bioethical approach as a premise of hermeneutics to understand the need of an efficient and effective assimilation of the right to peace, accentuated in popular culture, but still, a pending concern in national and international contemporary reality.

Keywords

International law, human rights, war films, bioethics, politics.

CONTENIDO

Prologar es un arte	13
Introducción	19
Capítulo 1. Ese aberrante capricho de inventar guerras	25
El cine bélico como catalizador y vía de escape hacia la reflexión.....	29
Una guerra sin precedentes.....	31
Una guerra coloreada.....	35
Capítulo 2. El cine como campo de batalla	43
La propaganda nazi	46
La propaganda estadounidense.....	55
Capítulo 3. La mimesis del <i>ius cogens</i> en el cine bélico	61
El <i>ius cogens</i> en el contexto internacional	62
Correlatos argumentales del <i>ius cogens</i> en el cine bélico	64
Comunidad internacional.....	64
Relaciones entre Estados	65
Derechos humanos.....	66
Capítulo 4. Selección fílmica sobre <i>ius cogens</i>	71
<i>Ius cogens</i> en escenarios de combate	73
<i>Ius cogens</i> en películas sobre sociedad civil y poder en tiempos de guerra.....	94
Selección fílmica básica para identificar el concepto de <i>ius cogens</i>	107

Capítulo 5. La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine.....	113
Conclusiones.....	129
Referencias.....	133

PROLOGAR ES UN ARTE

Por Raúl César Cancio

En mi opinión, una auténtica película bélica sería aquella en la que hubiese un par de francotiradores detrás de la pantalla, disparando durante la proyección e hiriendo a los espectadores.

Samuel Fuller

El prólogo como artefacto literario es una ventana abierta por la que el lector se adentra en el tejido de símbolos y palabras que el autor le ofrece. En ocasiones, la lectura del prólogo le aleja y, en otras, por el contrario, lo sumerge en el tiempo mismo de la lectura. Un prólogo no es, pues, un estudio literario sino una presentación espontánea, breve, personal y libre. Y en muchas ocasiones, auspiciada por el afecto, la admiración o el respeto que se profesan recíprocamente –o no– prologuista y prologado. Ha habido prólogos tan célebres que se han hecho autónomos, emancipándose de las obras que les sirvieron de “pre-texto”; verbigracia, el que realizó Jorge Luis Borges a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury:

¿Qué ha hecho este hombre de Illinois me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo ‘fantástico’ o a lo ‘real’, a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión

de Marte. ¿Qué importa la novela, o novelería, de la *science fiction*? En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en *Main Street*.

El escritor bonaerense, quizá el más grande prologuista de la historia de la literatura nos advertía que el “prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. El prólogo, cuando son propicios a los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica”.

Atento a los consejos del argentino, no esperen de esta pieza un masaje literario en el lomo de don César Oliveros Aya. Y no lo aguarden por dos razones fundamentales que se sintetizan en una principal: porque no lo necesita. Oliveros Aya es un investigador solvente y riguroso a lo que añade una apreciable prosa que hace de esta obra un albergue referencial para los amantes del cine, del género bélico en particular y para los estudiosos y diletantes del derecho internacional.

La guerra, la violencia, el horror, en suma, son las grandes constantes de la historia universal. Todas las culturas responden a un origen violento, nutriéndose de la épica de los guerreros que las defendieron. Al contrario que la mayoría de las corrientes antropológicas, que radican la diferencia entre el hombre y el animal en el empleo del lenguaje, Hans Magnus Enzensberger es mucho más pesimista con respecto a nuestra raza, al considerar que el ser humano es el único primate que se dedica a matar a sus congéneres de forma sistemática, a gran escala y con entusiasmo. El que fuese joven *volkstrumm* y miembro de las Juventudes Hitlerianas hace que sepa de lo que habla. A lo largo de la historia se han formulado numerosas concepciones de la guerra, con fundamentaciones de lo más diversas, hasta elevarlas al nivel de “arte” por pensadores como Sun Tzu o Nicolás Maquiavelo (Lucas 2015).

Ahora bien, del mismo modo que resulta incuestionable el origen violento de nuestra civilización, no es tan sencillo definir con rigor lo que es el cine bélico. Y es que precisamente la naturaleza germinal de la violencia entre semejantes permite calificar como bélico casi cualquier producto cinematográfico. Fíjense ¿alguien puede discutir que comedias de la envergadura de *El gran dictador* (Chaplin, 1940), *¿Ser o no ser?* (Lubitsch, 1942) o *La vida es bella* (Benigni, 1997) no son películas bélicas? El melodrama de los melodramas, *Casablanca*

•Prologar es un arte.

(Curtiz, 1942) o *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1958) de Douglas Sirk, verdadero rey del género, ¿eran o no filmes de esta categoría? ¿Qué son *Algunos hombres buenos* (Reiner, 1992) y *Vencedores o vencidos* (Kramer, 1961), thrillers de tribunales o películas de guerra? ¿Y *Encrucijada de odios* (Dmytryk, 1947) una denuncia del racismo y la discriminación o una cinta castrense? ¿Las guerras no son acaso aventuras abisales? Entonces *Infierno en el Pacífico* (Boorman, 1968), *Tres lanceros bengalíes* (Hathaway, 1935), *Las cuatro plumas* (Korda, 1939) o *Beau Geste* (Wellman, 1939) serían consecuentemente películas bélicas. Y qué decir de la ciencia ficción; si hay un conflicto omnipresente en estos últimos cuarenta años, ese es la *Guerra de las galaxias* (Lucas, 1977). ¿En qué nicho genérico colocamos a Napoleón, Patton, MacArthur o Rommel, en el cine biográfico o en el bélico? ¿Debemos trazar un subgrupo en este marco con el cine antimilitarista o es en sí mismo un género autónomo? ¿Dónde se ubican *Senders de gloria* (Kubrick, 1957), *La chaqueta metálica* (Kubrick, 1987) o *Johnny cogió su fusil* (Trumbo, 1971)? ¿El cine bélico debe comprender únicamente los hechos acaecidos durante el combate o también sus consecuencias? Buena pregunta para Michael Cimino.

Sea lo que sea este tipo de cine y le demos la extensión que cada uno estime oportuna, lo cierto es que este género –con todas las reservas que los premios de la Academia puedan suscitar– se erige como el segundo tipo de cine con mayor número de nominaciones y el que más veces ha obtenido el premio a la mejor película, siendo algunas de ellas, verdaderas acaparadoras de estatuillas: *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) diez; *El paciente inglés* (Minghella, 1996) nueve; *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), *Lawrence de Arabia* (Lean, 1962), *Patton* (Schaffner, 1970) o *El puente sobre el río Kwai* (Lean, 1958) siete.

Cuando estalla un conflicto armado –el término ‘guerra’ fue sustituido tras la adopción de las cuatro Convenciones de Ginebra para ampliar la protección humanitaria a las situaciones que no se definiesen estrictamente como ‘guerra’ (Lucas 2015)– el caos se adueña de los sistemas jurídicos y la protección de los actores más vulnerables en estas situaciones se convierte en un asunto prioritario para minimizar el sufrimiento de la población civil. Para ello, el derecho internacional humanitario (DIH) está avalado por una larga tradición histórica, asentada a través de la práctica entre los Estados merced de los tratados y convenciones adoptadas desde el siglo XIX.

El DIH, con carácter general, puede definirse como “el conjunto de reglas y principios que limitan el uso de la violencia durante los conflictos armados con el objetivo de proteger a las personas que no forman parte de las hostilidades –o que han dejado de hacerlo–”, a tenor de Borja Lucas en el artículo intitulado “Guerra y ley: el derecho internacional humanitario” (2015).

Adviértase cómo el DIH no prohíbe la guerra sino que establece unos requisitos mínimos de protección basados en principios de humanidad, distinción entre categorías de sujetos protegibles, la necesidad militar y la proporcionalidad (Lucas 2015), en aras de reducir el daño infligido a los civiles a la mínima expresión, ponderando el factor humanitario en la ecuación de la guerra, que ejerza de contrapeso a las necesidades militares, ofreciendo así mismo una garantía de protección al personal militar que se encuentra fuera del campo de batalla y a las personas que han dejado de ser partes activas en el conflicto y, finalmente, salvaguardando ciertos ámbitos de interés cultural o religioso, edificios civiles, el medioambiente, el equipo médico –incluidos medios de transporte– u objetivos indispensables para la supervivencia.

El profesor Oliveros Aya, partiendo del análisis de aspectos generales acerca de cómo el cine ha creado un género basado en la guerra, aborda a continuación una audaz y rigurosa incursión en el género como vehículo de expresión del contenido del *ius cogens* en el marco del derecho internacional. Para ello, nos sugiere una aproximación al cine de guerra entendiéndolo como un universo narrativo propio, configurándose cada cinta como un “pre-texto temático para abordar diferentes enfoques de los principios que sustentan el *ius cogens*, hasta el punto de generar criterios interpretativos de situaciones prácticas que no pierden vigencia [...] erigiéndose como fundamento principialístico que coadyuva a armonizar las relaciones entre Estados a efecto de otorgar reconocimiento a los derechos de la sociedad civil en procura de evitar que en tiempos de guerra las facciones combatientes involucren a la sociedad civil”, como bien apunta el autor, que se instala en una corriente pedagógica e investigadora ya consolidada académicamente a un lado y otro del Atlántico de incluir obras cinematográficas en la enseñanza y el aprendizaje del derecho, como complemento ineludible que ayude a desentrañar la, en ocasiones, hermética visión jurídica constreñida a normas y resoluciones judiciales como fuentes elementales de conocimiento.

En el periodo comprendido entre los dos conflictos bélicos mundiales (1914-1939) se abre una época en donde el arte, con la literatura a la cabeza y el cine a remolque, se pone al servicio de lo social, ya sea desde un experimentalismo antiburgués o desde postulados políticos manifiestos y que ponían de relieve el cansancio, propuesto por Spengler, frente a la civilización occidental.

Me van a permitir, en referencia al análisis que sobre el cine como herramienta social propone Oliveros Aya que, dado mi origen, invoque aquí la Guerra Civil española que, como primera guerra mediática, marcó un punto intermedio entre el conflicto revolucionario y la Segunda Guerra Mundial y supuso el clímax del cine documental como instrumento divulgador de las tesis defendidas por los bandos beligerantes, un cine que pretendía vehicular la difusión propagandística, interpretándolo así cineastas de Europa, como Karmen y Makaséiev, realizadores de los documentales *Madrid se defiende* (1936) y *Madrid en llamas* (1937); también en los Estados Unidos donde Paul Strand, William Dieterle o Henri Cartier-Bresson facturaron documentales sobre el conflicto español con el fin de instruir al público norteamericano e influir en su adhesión al bando republicano (Veres 2012).

De igual forma, con claros tratamientos desde la visión rebelde, salieron a la luz obras como *La liberación de Madrid* (1939) o *Madrid, cerco y bombardeo de la capital de España* (1936). Luego, dos planteamientos propagandísticos, como fueron: *Tierra de España*, del director Joris Ivens (1937) y *Sierra de Teruel*, escrita y dirigida por André Malraux (1939), como lo explicó Luis Veres en el artículo “El cine de la guerra civil y la función de la vanguardia cinematográfica” publicado en 2012.

Defendía Cervantes en el prólogo del Quijote la necesidad de presentar la historia “monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”. Abreviemos entonces. El profesor Oliveros Aya califica el fenómeno de la guerra como “la principal estupidez del ser humano, la peor opción para un pueblo, el atontamiento de una nación y la vergüenza de un Estado”. Tienen ahora en sus manos una obra que no hace sino confirmar esa aseveración, pero, asombrosamente, desde el rigor y la inteligencia del autor, el respeto al lector, la urgencia de diversificar los cauces instructivos de la sociedad y desde el orgullo de estimular el debate y la reflexión: desde el cine, como nuncio de esperanza, de continuidad y

de compromiso de no reincidir en atrocidades que degradan la condición humana. Un libro, créanme, que nos hará mejores a todos.

INTRODUCCIÓN

John, has mencionado una unidad de combate, eso significa un montón de soldados corriendo, jugando a los héroes y muriendo, ¿verdad?

Teniente Lawson (Cliff Robertson) al capitán Nolan (Henry Fonda) en
Too Late the Hero (1979)

Mi infancia y adolescencia transcurrieron en dos lugares: el municipio de El Doncello y la ciudad de Florencia en el departamento del Caquetá, al sur de Colombia. De niño, las tardes de sábados y domingos eran sinónimo de entretenimiento y diversión porque llegaban estrenos filmicos a los teatros Cultural y Monterrey y a Los Alpes y Florencia, respectivamente.

Solía disponer parte del “sueldo de estudiante” para cumplir religiosamente la cita semanal. Fueron muchas las historias que exaltaron la imaginación y el encuentro con personajes que aún recuerdo con cariño. No siempre los títulos publicitados coincidían con los originales, las “traducciones” al español muchas veces ni siquiera tenían algo que ver con la historia narrada (en especial aquellas de factura italiana). Una de las películas que mayor impacto me causó fue una historia bélica de un comando conformado por británicos y estadounidenses con una misión en particular que logran llevar a cabo a un alto precio, pues sobreviven solo dos personajes.

La secuencia final es absolutamente dramática y tensa: la pareja protagónica debe cruzar un campo en el que resulta blanco fácil para sus enemigos. No tienen

armas, ni camuflaje, se encuentran heridos, y la única oportunidad de salvarse consiste en correr para alcanzar la línea fronteriza de su territorio. En aras de menguar el riesgo deciden correr en zigzag, cada uno en sentido diferente como tejiendo una trenza invisible. Ello implica mayor esfuerzo, pero confían en que sus adversarios no logren enfocarlos con facilidad y evadir los disparos.

Durante casi veinticinco años estuve convencido de que la película se llamaba *Así nacen los héroes*, pero ningún vademécum filmico la incluía con ese nombre.

Por supuesto, no era el título correcto.

La localicé sin buscarla y sin saber que era ella. La vi de nuevo sin prácticamente recordar ninguna escena; creía que estaba viendo esa historia por primera vez hasta que volví a aquella secuencia. Los dos protagonistas eran encarnados por Michael Caine y Cliff Robertson y el título en español, *Comando en el mar de China*, tampoco era el correcto.

En realidad, se trata de una producción angloamericana, *Too Late the Hero*, dirigida por Robert Aldrich en 1970 y cuenta con actuaciones secundarias del magnífico Henry Fonda, Ian Bannen, Denholm Elliot, entre otros. Se ambienta en una isla del Pacífico durante los eventos de la Segunda Guerra Mundial, en 1942 y detalla la misión de un grupo de soldados encaminada a destruir una emisora de radio de los japoneses.

No es una película emblemática, pues se nutre de tópicos narrativos ya desarrollados en clásicos superiores como *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, Reino Unido, 1961) y *Los doce del patíbulo* (Robert Aldrich, EUA, 1967), pero está repleta de acción, lo que garantiza entretenimiento a granel. Destaca, eso sí, el tratamiento psicológico dado a los personajes, adobado con magistrales actuaciones y el trasfondo de banalidad que encierra un conflicto a expensas de mantener la honorabilidad de un ente abstracto que llamamos Estado.

Esa y muchas anécdotas más me hicieron comprender cómo el cine fue convirtiéndose en complemento de mi educación.

Y es el cine, precisamente, uno de los referentes académicos actuales. Ya se trabaja en investigación desde la línea de cine y derecho, labor que, más allá del divertimento, otorga nuevas posibilidades de comprensión de tópicos usuales en el conocimiento jurídico y las ciencias sociales en general.

Con una marcada influencia de los *critical legal studies*, impulsada por Duncan Kennedy, la relación del derecho con la narrativa filmica ha ido abriéndose

camino de manera persistente, pese a los inevitables obstáculos que se traducen en reticencia constante en los escenarios académicos.

José Cabezas San Deogracias revisando la película *Ararat* del canadiense Atom Egoyan (2002) en el libro *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales* dice que “una película no es otra cosa que una búsqueda continua de la empatía, de llegar al otro, al que ve, escucha y, sobre todo, siente” (De Pablo 2009, 91).

Sin duda, “el cine es el lenguaje de las emociones y a través de ellas es como [...] explica la historia: las películas se hacen para sentir y, a través de ello, hacer pensar. El director necesita primero conectar con el público en el terreno emotivo” (De Pablo 2009, 90) y luego darle cabida al trasfondo argumentativo que aborda. Por ejemplo, *Ararat* define

[...] una reflexión sobre cómo se representa la verdad histórica en una película, más exactamente, sobre si es necesario o posible mantener una doble fidelidad al hacer una película histórica: ¿se puede ser al mismo tiempo fiel a los hechos históricos y fiel al ritmo de los hechos humanos –el drama–? La respuesta es: depende. Si por hechos históricos se entiende la referencia al texto histórico, a lo que un historiador ha expresado en un libro y que hay que trasplantar al cine exactamente igual como si fuera una fotografía hecha con palabras e imágenes de lo que pasó. La respuesta es que no es posible. Primero, porque un texto histórico no es la realidad, sino que es la interpretación de alguien sobre lo que cree que ocurrió según los datos que tiene o selecciona. Como recuerda Robert Rosenstone, la realidad histórica también es una “ficción narrativa”: los relatos históricos son tramas coherentes con un principio y un final y están elaborados para dar sentido al pasado. Y, evidentemente, en tanto que narración se necesita un punto de vista. Cineastas e historiadores son mensajeros y ambos participan del mensaje. Como dice Nietzsche, llevándolo al extremo, “no hay hechos, sólo interpretaciones” (De Pablo 2009, 96).

Recurrir a material narrativo no desmerece ni desluce para nada la intención de mantener un enfoque histórico como parámetro para un objeto de estudio de carácter investigativo, máxime cuando “en esencia, una película hace ver realidades que no están al alcance del público. Así sucede en la primera época del cine. El auge de los noticiarios surge por el deseo de mostrar cosas que nunca antes se habían visto: la realidad se extiende ante el público y ese es el mayor espectáculo. La cámara es el gran hermano que todo lo veía y que hacía posible a otros, de alguna forma, estar allí” (De Pablo 2009, 104).

La intertextualidad que subyace tras el cine, en calidad de ejercicio narrativo, implica atender a contenidos derivados de la ficcionalización de eventos, ante lo cual la obra misma se convierte en pretexto para motivar cuestionamientos, críticas y reflexiones alrededor del objeto estudiado; pues “el cine de ficción también puede hablar de la verdad. Aunque la existencia del montaje nos recuerda que hay una realidad creada, subjetiva y propia del director, de alguna forma, la ilusión se llega a aceptar como ‘verdad en esencia’ [...] Las imágenes suministran evidencia. De alguna forma, lo que muestra la cámara incrimina” (De Pablo 2009, 105).

En la temática derivada de la guerra, “la ficción también es eficaz para hacer estar allí y sentir lo que pasaron las personas que lo vivieron para poder comprender la indignación y el dolor, para ponerse en la situación del otro y entender” (De Pablo 2009, 105).

Guillermo Altares citado por Javier Avilés Barandiarán en el libro *Guerra y paz. La sociedad internacional entre el conflicto y la cooperación* afirma que “el cine no está para reflejar la realidad sino para volver a crearla de nuevo [...] el mejor cine bélico es, literalmente, aquel que consigue dar forma a todo ese caos” (2013, 737).

Con base en esos pensamientos, utilizar las narrativas que provee el cine transforma el divertimento en análisis crítico, en hermenéutica analógica, para discernir desde la articulación entre lo ficcionado y lo documentado, razones en cuanto a esos interrogantes que circundan la vigencia histórica de los conflictos bélicos.

Así, las pretensiones del arte mismo permiten comprobar que “el género bélico desarrolló distintos puntos de vista sobre la realidad del combatiente, reflexionando sobre el individuo como signo fundamental de la pequeña sociedad que se creaba en la convivencia de grupos de soldados. Para lograrlo, construyeron dramas sobre los jóvenes que estaban lejos de casa; así lo expresa Guillermo Altares: ‘filmar una emoción a través de personajes, hacer que los espectadores vivan la guerra en la pantalla como algo que no es ajeno (1999: 33)’” (Velandia 2017, 21).

El trabajo que el lector tiene hoy en sus manos se distribuye en cinco apartes organizados de la siguiente forma:

En el primer capítulo intitulado “Ese aberrante capricho de inventar guerras” se cuestiona el sinsentido de la guerra partiendo de las ideas que ha inspirado para

su rechazo, deteniéndose luego en la pertinencia del cine bélico que se ocupa de narrar la Primera Guerra Mundial.

El segundo capítulo, “El cine como campo de batalla”, hace una comparación entre la filmografía producida durante el régimen nazi y, simultáneamente, en los Estados Unidos, para establecer puntos de conexión entre las dos perspectivas ideológicas desde la propaganda que manejó cada una.

En el capítulo tercero se discurre en torno a la descripción del *ius cogens* desde una mirada cinematográfica. Se asume, en primer lugar, la principialística que sustenta la doctrina en materia de derecho internacional humanitario (DIH), para lograr un primer acercamiento general a tópicos interpretativos y argumentativos de la temática con visión pedagógica. Para ello, es menester nutrir el sustrato jurídico que entraña el tema con aportaciones doctrinales del derecho constitucional y el derecho internacional público.

Luego, en el cuarto capítulo se revisa la amplia influencia del cine bélico en las ciencias sociales, para después decantar el estudio hacia los pormenores semióticos y hermenéuticos en la apreciación de una filmografía seleccionada y que expone, en su mayoría, situaciones enmarcadas en la Segunda Guerra Mundial, habida cuenta de interpretarse como el culmen de la absurdidad bélica.

El quinto capítulo “La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine” reflexiona alrededor de piezas filmicas cuya semiótica insiste en la recuperación de valores humanos desde una mirada individual y social que armonice diálogos en torno a una ética de la vida, tomando como referencia necesaria el derecho a la paz.

Como puede apreciarse, es un recorrido amplio por referentes filmicos que recuerdan a la humanidad la inútil pero constante tendencia a destruirnos para defender ideales representados en la abstracción de eso que llamamos Estado; y luego de cumplir con una indeterminada cuota de sacrificios hablar de paz como si fuera una idea novedosa y no la baza fundamental del sentido común frente a cualquier tipo de conflicto.

En palabras de Hilario Rodríguez en el libro *El cine bélico*: “la guerra no tiene un rostro concreto, no se esconde detrás de una sola máscara. Cada conflicto bélico, de hecho, ha aportado unos rasgos propios, de la misma forma que el tiempo ha modificado la edad, la instrucción, el uniforme, las estrategias de ataque o el armamento de los soldados. Pero el cine ha sabido acercarse a esos

rostros, en muchos casos para transformarlos a su conveniencia y en otros para dar testimonio de ellos” (2006, 189).

La obra que se presenta tiene el empeño de aportar a la visión global sobre la guerra, la principal estupidez del ser humano, la peor opción para un pueblo, el atontamiento de una nación y la vergüenza de un Estado.

Sin más preámbulos, espero que el trabajo que se expone a continuación sea de su agrado.

ESE ABERRANTE CAPRICHOS DE INVENTAR GUERRAS

Entregué cada parte de mi juventud, para hacer un trabajo y para sobrevivir una guerra salvaje. Era una guerra cambiante año a año. Y las reacciones eran diferentes. La intensidad cambió tanto que cualquiera que hubiese estado en 1914, volviera a casa, y regresara en 1917, no sería capaz de reconocerla como la misma guerra. Solo puedo decir: no me la habría perdido. Fue terrible por momentos, pero no me la habría perdido. Oh sí, si regresara en el tiempo volvería a participar de la guerra. Porque disfruté de la vida en servicio.

Sólo puedo decir que nunca estuve tan emocionado en toda mi vida; era como un niño yendo a jugar por primera vez.

No había nada realmente excitante en esto. Habías visto la muerte tantas veces, habías visto heridos tantas veces, que la sangre dejaba de importarte.
They Shall not Grow Old (Peter Jackson, 2018)

¿Qué hay de interesante en la guerra que nunca pasa de moda y, por el contrario, impulsa a la historia y coadyuva a definir la naturaleza humana a fuerza de vilipendiarla?

¿Qué extraño morbo rodea a los eventos bélicos para transmitirlos en *prime time* y, por qué no decirlo, crear todo un género cinematográfico?

En el prefacio del libro *Las 33 estrategias de la guerra* Robert Greene destaca:

[...] vivimos en una sociedad que promueve los valores democráticos de ser justos con uno y con todos, la importancia de encajar en un grupo y saber cómo cooperar con los demás. Se nos enseña pronto en la vida que quienes son exteriormente combativos y agresivos pagan un precio social: impopularidad y aislamiento. Estos valores de armonía y cooperación son perpetuados en formas sutiles y no tanto a través de libros sobre cómo triunfar en la vida; a través del agradable, pacífico exterior que quienes encabezan al mundo presentan a la sociedad; a través de las nociones de corrección que saturan el espacio público. El problema para nosotros es que se nos educa y prepara para la paz, y no se nos prepara en absoluto para lo que enfrentamos en el mundo real: la guerra (2006, 23).

El libro de Greene se enfoca en justificar ese estado de naturaleza, como lo llaman los teóricos políticos contractualistas, en el que el ser humano existe para combatir, para guerrear, librar batallas en todo momento, en toda circunstancia. Aunque disiento de que no se hayan preparado para la paz. Por lo menos en nuestro Estado colombiano esa regla todavía está como asignatura pendiente y ha sido más bien la terrible situación de acostumbrarnos a la violencia el aspecto que marca gran parte de nuestra historia, incrustándose patológicamente en la cultura.

Sin duda la guerra afecta, lacera, daña, y es esa variopinta posibilidad de destruir lo que hace verla con respeto, con distancia, con cierto temor reverencial, pues hasta dioses se han creado en su honor —o en su horror— y han perfilado el oscuro norte del alma en tiempos de desespero, desencanto, ambición y obnubilación.

La guerra está repleta de sesgos, finge, disimula, es lo suficientemente deshonesta para saber cuáles son sus resultados y aun así tener el encanto de hallar simpatizantes que abonen su terreno; pero cuando sucede, cuando acontece, impacta con el mismo desenfado, se desnuda para mostrar el alcance de su vileza.

No falta la persona desprevenida que cree, en la miseria de su arrogancia, ponderar el altruismo cuando dice o escribe alguna frase encabezada con tres estúpidas palabras: “prefiero la guerra...” a cualquier otra cosa, incluso a la posibilidad de fraguar la paz con el adversario, con el enemigo. En Colombia si algo de paradójico ha tenido nuestro comportamiento como sociedad es discutir alrededor de sesgos políticos en cuanto a qué color debería tener la paz, demostrando en forma reiterada que la violencia signa nuestra historia e incluso la cultura que nos hace ser lo que somos.

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

Parece que olvidamos o, tal vez, ni siquiera hemos entronizado la desfachatez con la cual la guerra nos manipula. Contemplada como el peor de los comportamientos violentos que asumen los Estados, se erige para denostar al ser humano, negar lo benévolo y bondadoso que yace en su alma, pero sobre todo demuestra la capacidad creativa del individuo para destruirse a sí mismo.

La guerra es el aglutinante nacional por excelencia, la vía de escape en momentos de crisis, la cortina de humo para disfrazar los problemas internos, el mecanismo efectivo para distraer, el pretexto del idiota que renuncia al diálogo, el divertimento de quien ve el drama ajeno como simple espectador, el instrumento del ególatra que antepone sus ideologías a la posibilidad de un mundo mejor, la forma más fácil de subyugar al otro, de encauzar las bajas pasiones para defender una sola versión de los acontecimientos, minimizar la condición humana y solazarnos en la miseria y el sufrimiento.

En estos tiempos de redes sociales es fácil hallar frases célebres en torno a la guerra, lo que ella inspira y el conjunto de derechos que perdemos cuando la hacemos realidad. Más allá de profundizar en la autoría de esos pensamientos, todos tienen en común la invitación a pensarnos como humanidad, a hacer de la vida el himno recurrente de los actos individuales y colectivos, en otras palabras, a vernos desde una postura bioética, de aunar esfuerzos para cumplir con esas normas que no se crean a partir de una promulgación oficial de autoridades legislativas sino esas predisuestas por el solo hecho de ser humanos.

Así, es posible encontrar alusiones a personajes históricos de gran valía, como el poeta griego Homero quien afirmaba: “los hombres se cansan antes de dormir, de amar, de cantar y bailar, que de hacer la guerra” (Azcona, Torregosa y Re 2013, 11), o palabras de Dionisio de Halicarnaso “cuando sustentaba que no hay nada peor que la guerra civil, pues los vencidos son destruidos por sus propios amigos” (Azcona, Torregosa y Re 2013, 11), ideas que contrastan con la demostración que la Historia ha hecho de las pretensiones con las que jugamos desde el entorno cotidiano hasta la transferencia de voluntades a las organizaciones de poder. “Dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas” (Cervantes 2001, 318). Por eso, una guerra no deviene de opiniones o frases lanzadas al azar como si fuesen escupitajos, pues resulta muy posible que caigan en el mismo rostro de quien los expele.

En palabras de Voltaire, “lo maravilloso de la guerra es que cada jefe de asesinos hace bendecir sus banderas e invocar solemnemente a Dios antes de lanzarse a exterminar a su prójimo” (De Prada 2011, 65), aprestándose a un doble juego que denigra del otro y enaltece fatídicamente los convencionalismos creados con base en la desigualdad, subvirtiendo lo único que tenemos en común y es la condición de entendernos como individuos de una sola especie. De ahí que, a tenor de Thomas Hobbes, “las nociones de rectitud e ilicitud, justicia e injusticia, no tienen lugar en la guerra” (Amate 2017, 111), pues se diluyen como arena en las manos.

Blaise Pascal se preguntaba: “¿puede haber algo más ridículo que la pretensión de que un hombre tenga derecho a matarme porque habita al otro lado del agua y su príncipe tiene una querrela con el mío, aunque yo no la tenga con él?” (Barrachina 2016, 15).

Como expresaba Oscar Wilde, “mientras la guerra sea considerada como mala, conservará su fascinación. Cuando sea tenida por vulgar, cesará su popularidad” (Villamarín 2015, 116), porque resulta que ese asunto vende, y mucho; hay toda una industria alrededor de lo bélico, patrocinada por personajes que ni siquiera relacionamos con esa aberrante actividad.

Según Albert Camus “para la mayoría de los hombres la guerra es el fin de la soledad. Para mí es la soledad infinita” (Ripstein 2013, 189) y, en efecto, asume los roles de purgatorio e infierno para quien la ordena y para quien la sufre; también vale la pena aludir al título de un libro recientemente publicado en Colombia por la Plataforma Colombiana de Derechos Humanos, Democracia y Desarrollo, la Coordinación Colombia-Estados Unidos y la Alianza de Organizaciones Sociales y Afines, *El aprendiz del embrujo. Finge la paz y reinventa la guerra* (RT 2019), lo que confirma la creatividad del conflicto para darle muchas caras a la muerte, hasta el colmo de estimar que “la guerra vuelve estúpido al vencedor y rencoroso al vencido” (Ibinarriaga y Trad 2012), de conformidad con Friedrich Nietzsche.

En relación con el tema que abordaremos en el capítulo segundo, para Hiram Johnson “la primera víctima de la guerra es la verdad” (Pullella 2016), pues los medios de comunicación ratificarán verdades, denunciarán falsedades, criticarán lo que consideran mentira, según el punto de vista en que se ubiquen.

Por eso, “El único medio de vencer en una guerra es terminarla” (De la Peña y Loyola 2017, 267), aseguraba George C. Marshall, ya que “un estado en guerra

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

sólo sirve como excusa para la tiranía doméstica” (Arocha 2018), como argumentaba el escritor Alexander Solzhenitsyn, advirtiendo los peligros cercanos de apoyar una manifestación bélica.

Juan XXIII decía que “la justicia se defiende con la razón y no con las armas. No se pierde nada con la paz y puede perderse todo con la guerra” (Salinas y Vargas 2005, 420) y, de acuerdo con Juan Pablo II, “la guerra es siempre una derrota de la humanidad” (La Nación 2003). De tal modo, “jamás piense que una guerra, por justificada o necesaria que parezca, deja de ser un crimen” (Ravelo 2019), según Ernest Hemingway; y para Benjamin Franklin, “nunca existió una buena guerra ni una mala paz” (Sánchez 2013); no obstante, a esos que nunca han tomado un arma, que desconocen el entorno caótico de la violencia, que demeritan la posibilidad del diálogo, de apostar por premisas pacíficas, a ellos, de manera sabia, Marco Tulio Cicerón, allende los siglos, expresa: “preferiría la paz más injusta a la más justa de las guerras” (Palomo 2013, 144).

Por eso, en honor a esos pensamientos, aun llegando a dudarse de su específica autoría, queda el común denominador de la vacuidad de ese fenómeno que hemos inventado hasta el punto de darle un lugar en la mesa, en la sala de la casa, en la grandeza de los pueblos, sin entender que es sacralizar la podredumbre del alma, pues niega nuestra naturaleza y la vida misma.

Lo curioso es que son las artes las que nos recuerdan de manera persistente, cual estricto llamado de atención, las futilidades de la guerra, lo peligroso que resulta ensalzarla y defenderla como camino para la solución de conflictos.

Hoy se tiene que hablar de ella, para recordar el daño que disemina por doquier, para insistir en que esa invitación prematura a la muerte no engrandece al ser humano, por el contrario, lo somete, lo cosifica y diluye, convierte en desecho lo conseguido a partir del esfuerzo por evolucionar como sociedad, como mundo.

El cine bélico: catalizador y vía de escape hacia ala reflexión

En estas páginas se acudirá al cine en su rol de creación, de invento, de mecanismo narrativo, de instrumento para hacernos mejores sujetos, para recabar en el sentido mismo de esas frases que definen la inteligencia del ser humano. Porque esa ventana a las historias, esa simulación de la realidad vivida para encumbrarla en la cultura emociona, conmueve... debe hacer pensar.

Como expresa Hilario Rodríguez: “los conflictos bélicos han desplazado su centro neurálgico, haciendo que la guerra vuelva a convertirse en una abstracción, en algo que podemos concebir pero que no podemos ver con claridad, porque se aleja de nosotros. Sólo aquellos conflictos en los cuales nos vemos implicados cobran forma en los telediarios o en los periódicos, quedando muchos otros difuminados detrás de fronteras distantes” (2006, 16); ha sido un distractor, una noticia recurrente que capacita en la indiferencia.

Sin embargo, “la guerra es siempre algo más de lo que nos quieren hacer creer nuestros gobiernos y los medios de comunicación. Incluso su forma varía de un país a otro, haciendo que a veces no sea sencillo saber en qué consiste” (Rodríguez 2006, 16); por eso se va inculcando, asume el ropaje de la proyección altruista de las naciones, se embebe en la crudeza de las rivalidades, se regodea en el sufrimiento y los individuos han aprendido a aceptarla según la luciferina connotación de que ayuda a cambiar la manera de proferir el discurso político.

Por ello, el cine coadyuva a percatarnos de esos mensajes subliminales con los cuales se adoban las intenciones de los Estados, aunque no siempre logra el cometido, pues “si la guerra no se ha prestado nunca a simplificaciones de urgencia, el cine bélico tampoco ha sido capaz de mostrar unas señas de identidad claras, abriéndose siempre a más posibilidades de las que proponían los expertos en la materia” (Rodríguez 2006, 17).

Entonces surge la necesidad de recabar, insistir, poner el dedo en la llaga frente al daño que produce la guerra. Es preciso darnos a la tarea, desde la academia, de evitarla y mostrarla en su real dimensión. Es por eso que,

[...] debemos educar a las nuevas generaciones utilizando todas las fórmulas disponibles, incluido el cine, para que sean capaces de hacerlo mejor que nosotros y nuestros ancestros. Instaurar una cultura de la paz sería un gran legado. Debemos confiar en que nuestros hijos sabrán discernir las causas de los conflictos y solventar de manera racional los problemas entre las distintas naciones. Esperamos que entierren el indigno triángulo lealtad, honor y patria que alimentó a los totalitarismos y sembró Europa de cadáveres en el siglo XX. En consecuencia, deseamos fervientemente que nuestros descendientes logren abolir, en un futuro no muy lejano, la deleznable práctica de la guerra (Alonso 2015, 29).

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

De la mano del cine, oteamos esa realidad que se muestra distante, pero acontece fuera de casa, tal vez fuera de nuestra ciudad, pero incide con suma notoriedad en otras latitudes que, directa o indirectamente, repercuten en las manifestaciones culturales, en ese devenir cotidiano, cuya peligrosidad reside en la tendencia de convertirse en parte del paisaje, en algo habitual, en noticias con las cuales las personas almuerzan o despiden el fin de semana.

Así pues “el género cinematográfico de combate logra su objetivo de memorialización no necesariamente a través de medios simbólicos o narrativos, sino principalmente a través de la afectación, generando una forma traumática de integración con la experiencia corpórea de los horrores de la guerra. Al menos en este sentido, el género presenta un elemento del trauma real, el dolor y la vivacidad de la muerte en la guerra, como la calidad de la muerte a la que Bazin se refiere, corporalmente. Experiencias que están desapareciendo cada vez más de la cobertura mediática del conflicto contemporáneo” (McCosker 2005, 12).

Una guerra sin precedentes

A inicios del siglo XX nadie pensó que pudieran surgir guerras en las cuales la tecnología fungiera como protagonista y en las que los soldados fueran entendidos como simples piezas de un juego de ajedrez global. Para el historiador David Stevenson:

[...] la Primera Guerra Mundial tuvo unas características que la hicieron emblemática de otras guerras modernas, no solo del siglo XX, sino también posteriores. Supuso para los combatientes unas experiencias nuevas y terribles, y obligó a los distintos frentes a llevar a cabo una movilización sin precedentes. Además de representar un verdadero desastre, se convirtió en condición previa de futuros desastres [...] Impulsó la creación de nuevos mecanismos de supervivencia sociales para afrontar la muerte, la mutilación y la desolación, y, sin embargo, en muchas regiones del mundo, su legado sigue provocando derramamientos de sangre en la actualidad [...] constituyó un tipo especial de cataclismo, una catástrofe causada por el hombre a través de sus actos políticos [...] sus víctimas no perecieron ni por un virus desconocido ni por un fallo mecánico o un error humano. La suerte que corrieron fue el resultado de una política de Estado deliberada, decidida por gobiernos que una y otra vez rechazaron cualquier alternativa a la violencia no solo con la simple aquiescencia, sino también con el apoyo activo de millones de sus súbditos (2013, 21).

A partir de ese conflicto el concepto de guerra cambió. Ya no se trataba de un arte, como lo expresó hasta ese momento la historia; atrás quedaron los mensajes alegóricos en términos de superación proclamados por Sun Tzu, el honor y la honra que pudiese haber tenido la confrontación bélica en las civilizaciones antiguas, en los discursos políticos de príncipes, reyes, revolucionarios y paladines de la libertad, se fueron al traste cuando morir en nombre de gobernantes desconocidos y abstracciones estatales se convirtió en la insensatez mayor.

La Gran Guerra llenó de carne humana el estómago de un monstruo asquerosamente repulsivo, yacente en escenarios tan deplorables como las trincheras, en medio del lodo, la suciedad y la podredumbre.

Cuando se desencadenó la guerra en un continente pacífico, pareció que se hubiera producido un salto atrás a lo primitivo, un resurgimiento atávico de violencia interétnica. Pero lo cierto es que el conflicto tenía por protagonistas a las sociedades más ricas y tecnológicamente avanzadas de la época, transformadas por la industrialización, la democratización y la globalización [...] Se convirtió en el prototipo de un nuevo modelo de conflicto armado [...] Sobre todo tras el fracaso de los planes preconcebidos, la gente de la época fue perfectamente consciente de lo insólito de aquella guerra y de la falta de precedentes históricos. [...] Aunque ningún gobierno controlara el conjunto del sistema internacional, lo cierto es que todos podían elegir entre la guerra y la paz (Stevenson 2013, 21-22).

Según Carl von Clausewitz “la guerra encierra un impulso inherente hacia una destructividad cada vez mayor y paradójicamente, sin embargo, es también un acto político, el fruto de un cúmulo de emociones intensas y de razones y voluntades” (citado en Stevenson 2013, 22) que termina condensándose en una amalgama frente a la cual transcurren décadas para recuperar a todo un pueblo.

Aún más, “los principales historiadores italianos sostienen que la Gran Guerra de 1914, no solo es la experiencia fundadora del mito del ‘hombre nuevo’ que engendró una formación social novedosa, la ‘sociedad de masas’, sino un hecho histórico trascendental: el punto de partida del fenómeno fascista que azotó gran parte del siglo XX. Proceso de características inéditas en la historia de la humanidad en tanto el poder de Estado se organizó en torno de la criminalidad” (Crocchi y Kogan 2003, 73).

Afortunadamente las artes, como salidas de escape a los dolores históricos, están para recordar lo creativos que son los humanos como especie para procurarse

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

daño. Con mayor impacto, las artes audiovisuales, cual es el caso del cine y, para efectos de este trabajo, ese género llamado cine de guerra.

Orientado a la narrativa de los conflictos en diferentes momentos y épocas de la historia,

[...] en muchos sentidos, el cine bélico asume una de las mayores contradicciones que arrastra el séptimo arte desde sus inicios, pues ha mezclado con bastante frecuencia imágenes objetivas e imágenes subjetivas, contribuyendo así a una extrema confusión por parte de los espectadores. David Wark Griffith fue muy elocuente al respecto durante una gira que hizo por los frentes de batalla de la Primera Guerra Mundial, mientras buscaba material para sus películas. Dijo que, vista en términos melodramáticos, la guerra era decepcionante. Con ello se refería a la dura vida en las trincheras, donde todo resultaba demasiado sucio, falta de elementos románticos y heroicos, sin los cuales el público se sentiría decepcionado en los cines. No había oropes por ningún sitio. La guerra por sí sola no le pareció suficiente, era preciso modificarla un poco para dejarla a gusto de los espectadores (Rodríguez 2006, 21).

En el libro *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales* Santiago de Pablo (2009) edita estudios de varios académicos alrededor de la relación entre cine y guerra.

Para analizar el enfoque filmico de la Primera Guerra Mundial presenta cuatro trabajos derivados de sendos clásicos: *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, EUA, 1930), *Adiós a las armas* (Frank Borzage, EUA, 1932), *La gran ilusión* (Jean Renoir, Austria, 1937) y *Ararat* (Atom Egoyan, Canadá, 2002).

Lo curioso del filme de Renoir, analizado por Gloria Camarero Gómez-Arteaga, es que no contiene los detalles característicos del cine bélico que suele solazarse en la angustia, el llanto y el sufrimiento de los combatientes, los escenarios propios de la contienda, las proezas, la destrucción, etc.; en este la trama “transcurre en presidios para oficiales y no en el frente. Aquí no vemos trincheras, combates, bombardeos, heridos ni torturas. Renoir oculta los horrores de la guerra, no las consecuencias” (Camarero 2009, 19-20).

Narra la aventura de tres soldados franceses, Rosenthal, De Boeldieu y Maréchal, banquero, aristócrata y mecánico, respectivamente, capturados por un oficial alemán de alcurnia, el general Von Rauffenstein, quien magistralmente es interpretado por Erich von Stroheim. Son conducidos a un campo de prisioneros del cual intentarán escapar.

El título de la obra tiene un significado especial; parte de una mirada a la manera como el poder influye en la sociedad con discursos disímiles que los mismos gobernados toleran siempre y cuando fomenten ilusiones de un mejor porvenir. En ese orden de ideas,

[...] provenía de un ensayo del economista inglés Norman Angell que argumentaba que la guerra es estéril debido a los intereses económicos comunes de las distintas naciones; la película se autodefine cuando habla de esa falsa esperanza de que la guerra acabará pronto, o de que será “el final de todas las guerras”. Pero hay más ilusiones: la de que las clases aristocráticas están por encima de la guerra, la de que la guerra sirve para resolver problemas o mejorar el mundo; o la “gran ilusión” que son las fronteras, himnos y naciones; todas las diferencias por las que luchan los soldados. En el fondo, superada esa “gran ilusión”, todos somos iguales, el suelo alemán es el mismo que el suizo, y dos aristócratas como De Boldieu y Von Rauffenstein serían grandes amigos (Roch 2008, 57).

Refulge con claridad esa concepción de la guerra como un prolongado proceso de inutilidad para engrandecer al individuo, pero servil a los Estados. En consecuencia, “los dos vectores que mueven la obra de Renoir, el idealismo romántico y el progresismo social, aparecen unidos en generoso alegato pacifista en esta película señera de la historia del cine. En suma, lo que Renoir refleja son los debates ideológicos que sacudieron el mundo intelectual francés en la segunda mitad de los años treinta, dejando abierta la esperanza en torno a las ilusiones de los humanos” (Melero 2016, 64).

La obra amerita muchas visualizaciones y en cada una de ellas, logra desgajarse una nueva capa interpretativa, en tanto “este relato no es una confesión ni tampoco una acusación y mucho menos una aventura, ya que la muerte no es ninguna aventura, para quienes se enfrentan a ella cara a cara. Sencillamente trata de hablar de una generación de hombres a quienes a pesar de haber escapado de las bombas, la guerra destruyó” (Melero 2016, 76). Con estas palabras se abre la película, dando una perfecta idea de lo que se presenciara.

En el mismo libro, Pablo Pérez López se ocupa de *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, EUA, 1930); una obra emblemática que le dio rostro humano a los soldados alemanes y permitió sintonizar al espectador con lo único que relaciona a todo combatiente: el sufrimiento que conlleva sobrevivir en un campo

•Ese aberrante capricho de inventar guerras•

de batalla, alejado de la familia y marchando al son de un conjunto simbólico de intereses abstractos difícilmente comprensible en términos racionales.

Desde un análisis político, la obra define los riesgos de la obsesión que entraña segregar los pueblos a partir de meros formalismos;

[...] con esta crítica del nacionalismo, de la gloria de la propia patria como objetivo colectivo, se ponía en entredicho la gran construcción ideológica secularizadora del siglo XIX. Si la idea de soberanía nacional había sido la gran aportación liberadora de la Revolución francesa, si en nombre de la libertad que conquistaban los ciudadanos frente al soberano absoluto se llamó a los pueblos a levantarse en armas, un siglo más tarde las naciones hijas de la Revolución habían entregado al dios sangriento del nacionalismo toda una generación de sus hijos, a sus hijos en armas, teóricamente llamados a defender su libertad y su progreso. La pregunta sobre si todo esto tenía sentido recibía una sonora respuesta negativa (De Pablo 2009, 77).

Queda en el ambiente pensar sobre el retorno de esos vientos de guerra en este momento histórico, en Estados que pretenden reformular el discurso bélico para afianzar movimientos, partidos políticos o líderes de turno con ensueños mesiánicos, acudiendo a la vieja técnica de promover valores nacionales que ni siquiera se sienten por cuanto la desmemoria histórica es evidente. Lo curioso es que,

[...] si se busca un discurso de exaltación patriótica que llame a la guerra como lo hacía el del profesor Kantorek en la película, se encuentra un cambio significativo: pocos Estados, sobre todo en los viejos, se atreven ya a formularlo; todos hablan más bien de combatir por la paz y la seguridad propia e incluso ajena. Pero el viejo discurso no ha muerto, sólo ha emigrado, ha servido de modelo a los que empujan a la guerra, o a la lucha armada en las guerrillas, en los movimientos de liberación nacional y en los Estados que han luchado en este tiempo por su independencia (De Pablo 2009, 82).

Una guerra coloreada

La película *They Shall Not Grow Old* (Peter Jackson, Reino Unido, 2018), de factura reciente, debería convertirse en uno de los grandes hitos del cine bélico contemporáneo. Un documental con imágenes provenientes de la Primera Guerra Mundial, facilitadas por el Imperial War Museum de Londres, cuya fotografía

fue restaurada y tratada en colores por el director de *El señor de los anillos* y *El hobbit* para dar una visión más cercana de eventos acontecidos hace más de cien años.

A medida que pasan las imágenes se escuchan las voces en *off* de sobrevivientes del conflicto, militares británicos veteranos que, rememoran las vicisitudes de un llamamiento a filas que inició como un divertimento; “era más bien como un gran juego para ser disfrutado, dejando de lado el hecho de matar y todas esas otras cosas”, afirma uno de ellos al comienzo del filme. “No creía en la guerra, pero estaba preparado para hacer mi parte”, ratifica otro; “todos creían que sería una guerra civilizada, y querían estar en buena forma para ir”, expresa alguien aún con los rezagos de ese rancio optimismo que subyace tras las fases primigenias de todo conflicto.

Uno de los oficiales reclutadores comenta: “cuando vinieron a nosotros eran chicos, ‘malas hierbas’, todos flacuchos y asustados. Eran las sobras de nuestro sistema industrial y estaban en pésimas condiciones físicas, pero debían ser convertidos en soldados”, a propósito del contingente que debió conformar.

No obstante, ese llamado no tenía nada de divertido para quien nunca ha saboreado las mieles del entorno castrense; “al principio estaba lleno de entusiasmo, pero tras la primera semana, deseaba no haberme enlistado, porque la disciplina era tan estricta, que estaba comenzando a ponerme un poco nervioso respecto a lo que estaba por venir”.

Las novedades de esa confrontación fueron, entre otras, la implicación de las trincheras como hábitat para los soldados, situación que con el paso del tiempo se tornó en un infierno particular:

Mi primera impresión de las trincheras fue que estaban realmente “vivas”. Debíamos tomarlas como las encontramos. Verías un saco colgando de una percha; una lata con algo de té dentro de ella; un agujeto con una pieza de sábana en él; una cama hecha de bolsas de arena. Nuestro mundo estaba dividido por la tierra de nadie, una especie de cortina de hierro, más allá de la cual residía el hombre de la bolsa, listo para matarte en cuanto te viera. Si veías por un periscopio todo lo que podías ver eran cientos de agujeros, nuestro alambre de púas y el alambre de púas alemán. Podías ver cadáveres colgando de los alambres y bien podían estar ahí desde hace mucho tiempo, mucho tiempo. Era uno de los lugares más desolados del mundo. Nunca veías un signo de vida, y sabías muy bien que, dentro del rango de un grito, había cientos y cientos de

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

hombres. Un pelotón de 50 hombres tenía cerca de 100 yardas de trinchera bajo su responsabilidad. Había letreros a lo largo de todas las trincheras; “Piccadilly Circus” y “Regent Street” y todo ese tipo de cosas, que te indicaban dónde estaban los puntos de agua y cuál era la parte más peligrosa de la zona respecto de francotiradores.

Triste panorama que subvirtió el derecho a unas mínimas condiciones de dignidad, pues llegó a pensarse que los combatientes eran simplemente armas, medios para hacer la guerra; un sinsentido y desafuero por donde se vea.

Solíamos tener una temporada de 4 días en la línea. Llevábamos suficiente comida como para durar los cuatro días. Tu día solía empezar antes del amanecer, cuando los suboficiales hacían ronda por esas 100 yardas, asegurándose que todo el mundo estuviera vivo. En un día en la trinchera, tenías 2 horas en servicio, 4 en descanso. Un tercio de la gente estaba en guardia. Otro tercio trabajando, y el último tercio durmiendo. Dormíamos donde estuviéramos. Nada de camas, solo caías al suelo. La trinchera estaba muy húmeda, y cuando fuera posible, intentábamos ubicarnos por encima del agua. Logramos cavar los costados de la trinchera y ahí es cuando podíamos dormir durante el descanso. Y luego tenías un par de horas en el parapeto. Luego descansar otro poco más. Si nada adverso ocurría, entonces habría quizá dos o tres grupos de guardia en toda la compañía del frente.

Con la maestría que caracterizó a Chaplin, el drama de las trincheras se muestra en ese clásico de la comedia que es *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, EUA, 1918) que, entre el *gag* y los gestos hilarantes, respeta las afectaciones dramáticas sin ceder un ápice en el repudio de convivir con el horror; “vista hoy en día, es obvio que Chaplin no se burlaba de la guerra sino de las marchas militares, de la autoridad (ya fuera americana o alemana), de la vida en las trincheras, o de la estupidez de los uniformes: su crítica es un ataque a la sociedad americana donde no tenía cabida un hombre que no hubiera nacido para ser soldado” (Roch 2008, 34).

En los testimonios que se van escuchando, el dolor se presenta sin ambages; “no recuerdo nada más intenso y estresante que el continuo bombardeo, sin detenerse, día y noche”; las explosiones parecen despertar monstruos subterráneos que se elevan sobre la naturaleza misma, distorsionan el paisaje y amenazan la vida, para devorar y luego regurgitar a sus víctimas.

Pero ahí no concluyen las aberraciones, pues otro problema era lidiar con los cadáveres; “sobre toda la línea del frente, había un olor. No era un olor complicado, era el olor de los cuerpos pudriéndose. Un olor horrible y pegajoso. Nunca te

olvidas de ese olor. Era el olor a muerte. Si alguna vez olfateaste un ratón muerto, era como eso, pero cientos y cientos de veces peor”.

Porque el horror también asume sus propias máscaras y el olor es una de ellas; suele decirse que el miedo se huele, la muerte de igual manera y en una zona de guerra, “parecía que se pegaba a todo. Cuando estabas comiendo, podías saborearlo. El asqueroso olor, y los pedazos de cuerpo humano desperdigados alrededor se convertían en algo cotidiano”.

Los testimonios dan cuenta de esa vida que se ignora, esa de la cual los humanos se sienten ajenos, al punto de estimar al combatiente en el mismo nivel de una herramienta para el conflicto. “Durante el invierno, cuando el clima empeoraba, las trincheras se llenaban más y más de agua hasta que se convertían en zanjas. El agua cubría los pies y el nivel continuaba subiendo y subía, subía, hasta que llegaba a nuestros pechos. El problema era el congelamiento. Nuestras botas estaban llenas de agua, y en las mañanas no podíamos sacárnoslas, porque estaban congeladas alrededor del pie. Cuando hablas del pie de trinchera estás hablando de gangrena”.

El panorama relatado parece proveniente de la ficción; el filme adquiere mayor intensidad en la medida en que se recrudece el drama recordado; “cuando el agua se iba, los suelos de la trinchera estaban llenos de barro mojado, y eso se volvía como pegamento”. En otra voz, “era un tipo curioso de barro, que te chupaba. Muy desagradable, muy tenaz. Se te pegaba encima”.

El campo de batalla, esa especie de *terra nullius*, es el reflejo de la tragedia de la muerte; tan desolador era que “si uno debía ir a la retaguardia para buscar raciones, bueno, era un viaje de pesadilla deslizándose por ese barro”, y en peores circunstancias, “si te resbalabas de las tablas, sencillamente te hundías en el barro lleno de cuerpos en descomposición, tanto de hombres como de mulas, y ese era tu final”.

Al convivir a diario con esa latente frustración, las sucias tácticas bélicas en manera alguna reivindicaban al individuo; hacer la guerra nunca ha sido, *per se*, loable: “Solíamos asaltar las trincheras, y capturar un prisionero de ser posible. En un asalto típico de trinchera, no seríamos más de ocho. Si ibas a hacer un asalto, alguien cortaría un pasaje a través del alambrado durante la noche”.

Nótese cómo el recuerdo se mantiene incólume, vivo en la mente; “la única forma de hacerlo era muy silenciosamente y apurarse, y eso era todo lo importante.

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

Solíamos fusilar y bayonetear a los alemanes que salieran de la cama con las manos arriba u arrodillados; los golpeábamos en la cabeza, y les dábamos un par de tiros. Y había tres formas de liberarse de uno. Una de ellas era acuchillarlo, garrotearlo o bayonetarlo. La más silenciosa era un rápido corte en la garganta y un cuchillo por la espalda”.

Y así, lapidariamente, no hay motivo de orgullo, solo desasosiego frente al sentido de lo humano; pues “no había ningún tipo de racionalidad, porque era el infierno y no había tiempo para pensar”. Así las cosas, “no ves, miras. No escuchas, oyes. Un gusto metálico en la boca, tu nariz llena de humo y muerte. Cualquier apariencia de civilización se esfuma”.

Hacia el final, se llega a ese callejón sin salida rebosado de impotencia cuando la figura del soldado vuelve a pensar con matices de humanidad; cuando se desprende del uniforme, del camuflaje, de la pintura y el olor de la guerra, para comprobar que el enemigo, el adversario, se encuentra en las mismas circunstancias de tristeza y banalidad.

Así, manifiestan: “No creo que el soldado promedio haya tenido ninguna clase de sentimiento profundo o de ardorosa venganza contra los alemanes”; “mientras la guerra continuaba, sentí tanta simpatía por ellos como sentía por mí mismo”; “el consenso general cuando hablábamos con alemanes giraba en torno a lo inútil de la guerra y a por qué había ocurrido”.

Por eso, de nuevo solo queda el pensamiento de que la guerra no sirve para nada; no es altruista, no redime a nadie, no reivindica derechos, desprende el aroma de la nada; “me dio la impresión [de] que a la mayoría de los soldados alemanes no podía importarles menos quién ganara o perdiera, siempre y cuando la guerra terminara de una vez. Por supuesto, eso es lo que todos estábamos pensando entonces, habíamos tenido suficiente. Y después de un tiempo, quizá, a nadie le importó”.

Y cuando se vuelve al hogar, a la ciudad, a la familia de la que nunca se debió salir, algo se ha perdido definitivamente en el campo de batalla; puesto que “la gente nunca hablaba de la guerra. Era algo de valor conversacional. La mayoría no sentía interés por la guerra”.

Por ello, el guerrero triunfante o derrotado pero sobreviviente, ya no halla sentido al entorno, ha cambiado, algo en su alma se ha marchado para siempre, y ese vacío busca llenarse con quienes luchó hombro a hombro, con quienes sangró

y acompañó a poner en la hoguera su propio pellejo, para reemplazarlo por una máscara; “éramos una raza aparte con los civiles. Podías hablar con tus camaradas y ellos entenderían, pero con los civiles era una pérdida de tiempo”.

Así, con ese esbozo del gran impacto que genera el filme, logra comprobarse que la guerra cambia de colores, pero nunca de los rasgos distintivos que la hacen brutal.

Desde otra mirada, cabe aclarar que la conmemoración de la Gran Guerra ha dejado nuevas reinterpretaciones de obras que han visto la luz en las tablas, como es el caso de *Journey's End* (Saul Dibb, Reino Unido, 2018). Basada en la obra de teatro de R. C. Sherriff, ha tenido dos versiones anteriores, una en 1930, dirigida por James Whale y otra en 1988, adaptada para la televisión y con la dirección de Michael Simpson.

En la nueva adaptación se asiste a un diálogo entre el capitán Stanhope (Sam Claflin), quien comanda un destacamento inglés pero cuya salud mental se encuentra seriamente fracturada, y uno de sus subalternos que desea desertar, pues la guerra minó su voluntad, su esfuerzo y su anhelo de servir a una nación que siente muy distante.

Teniente Hibbert: —Me temo que no aguanto más.

Capitán Stanhope: —Es horrible, ¿no? Duele mucho.

—¿De veras?

—Me dolió durante semanas.

—Lo siento, pero debo pedir la baja, tengo que ir al hospital. Necesito tratamiento.

—Se queda.

—Voy a ver a un médico.

—Lo enviarán de regreso. Ahórrese la caminata.

—Pero tengo el derecho de pedir la baja por enfermedad. Si los demás pueden ¿por qué yo no?

—Se va a quedar y verá el final con nosotros.

—El dolor me está enloqueciendo. No puede detenerme. (Intenta retirarse, pero Stanhope lo retiene). ¡Suélteme! (Forcejean).

—¡Quédese! (Lo intimida con una pistola). Podría haberle disparado por desertión, pero prefiero evitarle esa desgracia.

•Ese aberrante capricho de inventar guerras.

—No se atrevería.

—¿De veras? Le daré medio minuto para averiguarlo. Veinte segundos. Diez. Cinco. (Baja la pistola. Lo abraza). Está bien. Todo está bien.

—No voy a salir de aquí. Los hombres me miran, lo saben. Prefiero morir aquí. Por favor.

—Sé cómo se siente.

—¿Cómo puede saberlo?

—Porque siento exactamente lo mismo. Cada ruidito allá afuera me da náuseas. Odio esto. A veces yo quisiera ir a la cama y fingir parálisis. Quedarme acostado hasta morir.

—¿Y qué importa? Nos enviaron aquí a morir.

—Imagine que lo abatieron. No tendría que soportar más este infierno. Pero ¿no cree que valga la pena luchar al lado de hombres como Osborne? ¿Trotter? Todos ellos sienten lo que sentimos. Lo sienten, pero ellos continúan. Es lo único que un hombre decente puede hacer. No vaya a contarle a nadie el gran cobarde que soy, ¿sí?

(Sonríen)

—No lo haré si usted no lo hace.

—Muy bien. Tómese diez minutos. Vamos a salir juntos, de la mano. Saltar cada vez que una rata chillé. Pretendo pasar por esto Hibbert. ¿Usted no?

—Sí, señor.

Y por supuesto, vuelve al rol, a la máscara tras la cual esconde su humanidad. Porque en el cine, como en la vida, la cobardía está muy mal vista, así se invoque el reconocimiento del otro como razón para culminar el conflicto.

EL CINE COMO CAMPO DE BATALLA

La historia se convirtió en teatro. Todo estaba diseñado a conveniencia de la cámara. En El Triunfo de la Voluntad la imagen ya no es una simple grabación de la realidad. La realidad ha sido construida para servir a la imagen.

Susan Sontag, citada en el documental *Hitler's Hollywood* (Rüdiger Suchsland, 2017)

La Segunda Guerra Mundial a diferencia de la Primera desarrolló amplias y variadas estrategias para la confrontación. Una de ellas fue acudir a la propaganda, cuya tarea consistía en fabricar subjetividades a través de la manipulación de las artes y los medios de comunicación para conducir a las naciones hacia un discurso de corte maniqueísta donde los valores nacionales se anteponían a cualquier otro componente diferencial.

Este aparte se ocupará de una revisión general de las características más elocuentes de la propaganda bélica, tras el ropaje narrativo de obras cinematográficas que tuvieron la intención de exaltar los ánimos populares tanto en la nación alemana como en la estadounidense.

El cine, por tanto, ha sido instrumento para comunicar de manera fácil, didáctica y persuasiva el discurso bélico entre el divertimento, la consigna y el discurso político en nombre de la patria. Desde esa óptica,

[...] en las películas filmadas durante los periodos prebélico y bélico, el guión obedece normalmente a fines propagandísticos. Los proyectos cinematográficos se ins-

trumentalizan para presentar ideologías, justificar posturas ante un conflicto, inculcar odio hacia el enemigo [...] También se ensalza el patriotismo, entendido como el sacrificio individual subordinado al objetivo común. La mayoría de estas obras, sesgadas y adulteradas por los aparatos de propaganda de los países beligerantes, no son un reflejo fiel de los hechos, pero nos acercan a un acontecimiento singular; la mayor y más brutal carnicería de la Historia de la Humanidad. En estos filmes, los uniformes, armas y vehículos suelen ser fidedignos, pero las hazañas relatadas tienden a no respetar los acontecimientos tal y como se desarrollaron realmente, por lo que siempre es conveniente contrastarlos (Alonso 2015, 22).

Con esas pretensiones y objetivos, en esta clase de filmografía caben varios enfoques en torno a la parcialidad que se maneja en los relatos:

1. “[...] el elaborado proceso de generación de determinada ideología y su implantación en el público objetivo” “otra posibilidad es la omisión consciente de ciertos detalles” (Alonso 2015, 22).
2. “[...] la tergiversación consciente de hechos históricos probados, para mayor gloria de los ejércitos del país que produce la película. En este caso se aprovecha la información asimétrica, ya que el espectador carece de los medios necesarios para evaluar la veracidad de lo relatado” (Alonso 2015, 23).
3. “[...] utilizar el odio y rencor generalizado entre los pueblos, canalizándolo hacia un exacerbado patriotismo ávido de venganza” (Alonso 2015, 24).

Citando a González Llaca, el trabajo de Verónica Martínez Ceballos (2016) refiere varios tipos de propaganda: de integración, de agitación, negra o acción psicológica, electoral, de guerra y contrapropaganda.

Luego, en sintonía con Arthur Ponsonby que escribió el *Decálogo de la propaganda de guerra* en 1928 menciona un decálogo de principios aplicados con cierto rigor por los combatientes tanto en su verbalización como en la acción:

“1. Nosotros no queremos la guerra.

2. El enemigo es el único responsable de la guerra.

3. El enemigo es un ser execrable.

4. Pretendemos nobles fines.

5. El enemigo comete atrocidades voluntariamente. Lo nuestro son errores involuntarios.

6. El enemigo utiliza armas no autorizadas.

•El cine como campo de batalla•

7. Nosotros sufrimos pocas pérdidas. Las del enemigo son enormes.
8. Los artistas e intelectuales apoyan nuestra causa.
9. Nuestra causa tiene un carácter sagrado, divino, o sublime.
10. Los que ponen en duda la propaganda de guerra son unos traidores”
(Martínez 2016, 13). De igual forma, cita a Noam Chomsky, a propósito de las
“10 estrategias de manipulación” seguidas por medios de comunicación, a saber:

1. La estrategia de la distracción: desviar la atención del público de los problemas que son importantes mediante un bombardeo de información para distraer y tapan lo realmente importante.
2. Crear problemas y después ofrecer soluciones: se crea un problema concreto en la sociedad para así conseguir una reacción por parte de la población.
3. La estrategia de la gradualidad: ir aplicando esta estrategia, poco a poco, durante años, para así no incitar a una gran revolución.
4. La estrategia de diferir.
5. Dirigirse al público como criaturas de poca edad. Se trata de dirigirse al público de manera infantil y débil.
6. Utilizar el aspecto emocional mucho más que la reflexión. Técnica clásica para neutralizar el sentido crítico de la población.
7. Mantener al pueblo en la ignorancia y la mediocridad.
8. Estimular al público a ser complaciente con la mediocridad. Despreciar lo intelectual, poner de moda la mediocridad.
9. Reforzar la auto-culpabilidad.
10. Conocer a los individuos mejor de lo que ellos se conocen a sí mismos (Martínez 2016, 16).

De paso, la propaganda también se ha arrogado la titularidad convencional de definir qué es justo e injusto en tiempos de guerra, aspecto peligrosamente oportunista por cuanto, como expresan los profesores Óscar Agudelo y Astrid Rocío Galán citando a John Finnis, “la justicia carece de una fórmula precisa y determinada con la cual sea posible discernir entre ley injusta, Derecho injusto y

Estado injusto. Existen posiciones como la de Tomás de Aquino, en las que las leyes injustas reportan un tipo secundario de leyes, pero siguen constituyendo Derecho, como las leyes dictadas en regímenes dictatoriales” (2015, 116).

Con esa guía para comprender el influjo de la propaganda, véase cómo la guerra no solo se vivió en los campos de batalla propiamente dichos, sino también en la cartelera cinematográfica de turno, con el propósito de salir de las funciones vanagloriando la orgullosa pertenencia a tal o cual nación y, en lo posible, adjuntando a la banda sonora de cada filme, las egregias notas de los himnos nacionales.

La propaganda nazi

En este aparte, es preciso destacar que, “el nazismo no irrumpe en Francia en junio de 1940 con el desfile del ejército nazi por los Campos Elíseos, la sociedad francesa tenía una oscura tradición antisemita que había germinado muchos años antes. A causa de la situación política europea, el enfrentamiento entre la izquierda y la derecha, la situación económica y el eterno problema de la religión, la tendencia a la intolerancia se fue incrementando tanto en las relaciones cotidianas como en el ámbito del arte, la cultura y los medios de comunicación” (Crocì y Kogan 2003, 95).

Siendo pionero de diversos estilos, técnicas y formas de expresión del lenguaje cinematográfico “A partir de la instauración de la República de Weimar, el cine alemán comienza una etapa en la que se aleja del realismo que caracterizaba a la cinematografía mundial, para imponer un lenguaje novedoso que trasciende las fronteras de su país. La repercusión de las películas en el exterior quiebra el boicot que las naciones vencedoras de la guerra mundial estaban sosteniendo contra Alemania, mediante trabas a la exhibición de los filmes alemanes y producciones con abierto contenido antigermánico” (Crocì y Kogan 2003, 40).

En el documental *Hitler's Hollywood* (Rüdiger Suchsland, Alemania, 2017) se hace un recorrido por esas películas que moldearon el sentir de la opinión pública alemana en pos de simpatizar con el régimen nazi, para lo cual se supo encauzar la industria del cine y convertirla en un verdadero acervo de atrezos propagandísticos.

•El cine como campo de batalla•

El documental inicia con la frase “ver películas antiguas significa evaluar tu pasado” de Siegfried Kracauer, aludiendo a esa posibilidad que tiene el cine de convertirse en sí mismo en fuente histórica, referente documental y reflejo de una época, desde la intención del argumento hasta el contexto en que se produce y exhibe la obra.

Para el momento tratado, fue otro recurso de la guerra; “el cine nazi era una fábrica de fantasía y sueños. Querían que fuera un segundo Hollywood: el Hollywood de Hitler”. Por ello, “el cine nazi era teatral; una ilusión. Más grande que la vida, querían que fuera colosal. Emoción y espectáculo para disfrutar con el corazón y la vista”.

Se cuenta cómo “*Morgenrot* (1933, Gustav Ucicky), fue una película que Hitler vio tres días después de tomar el poder, en el cine Ufa-Palast am Zoo, cuya trama se centra en la toma de un submarino durante la República de Weimar, que mostraba la lucha alemana de la Primera Guerra Mundial como un sacrificio”.

Narra los eventos que rodean al capitán Liers (Rudolf Forster), quien comanda la nave, durante el año 1915. Él es un oficial que ya ha perdido a dos de sus hermanos en el fragor de la guerra, por lo que el drama familiar se acentúa en la relación que lleva con su madre, quien lo insta a abandonar esa labor.

El evento nodal del filme radica en las consecuencias de un ataque que sufre por parte de un destructor luego de haber hundido un acorazado británico y un cazasubmarinos.

Su vehículo resulta atacado y sometido a más de setenta metros de profundidad, con diez sobrevivientes, pero tan solo ocho equipos de rescate, situación que torna el relato en una proclama del heroísmo alemán, partiendo de la premisa de que puede que un alemán no sepa cómo vivir, pero sí sabe cómo morir.

En una secuencia el capitán arguye que él y su primer oficial sacrificarán sus vidas para que el resto de los tripulantes puedan escapar de la trampa, pero ellos recalcan que no, o todos o ninguno. La escena enfatiza en ese discurso de glorificar la oportunidad que entraña la muerte.

Así mismo, refería los temas característicos de la propaganda nazi: camaradería y deber como norma fundamental, los soldados como unidad significativa, el sacrificio de vidas como trascendencia de la contienda; en fin, toda una alusión al anhelo de morir y demostración del valor mítico.

Pero también mostraba un culto a la muerte; “el cine era el principal medio del régimen por el cual se comunicaba con las masas”, para expresar la felicidad en el deceso, una entrega total, el reflejo del destino glorioso que fortalece los hilos entretejidos de la nación verdaderamente consolidada.

Stukas (Karl Ritter, Alemania, 1941) cuenta las hazañas de un grupo de pilotos de la Luftwaffe en medio de la batalla de Francia, a inicios de la Primera Guerra Mundial. El título alude al modelo de avión que tripulaban.

La trama se desarrolla entre escenas que contrastan la dureza del combate y la calma que precede a nuevos eventos. Se muestra el compromiso del soldado de manera constante; en alguna escena, tres pilotos derribados sortean las adversidades para regresar a su frente; en otra, uno que ha sido afectado mentalmente, halla de nuevo la valentía cuando escucha un pasaje musical referente al periplo mítico de Sigfrido.

Esta obra es un ejemplo del tipo de cine que fraguó el nazismo. Ritter, el director y guionista, impulsó las proclamas de dicha ideología a través de sus relatos. Llegó a declarar que “mis películas tienen como tema la insignificancia de lo individual, pues creo que se debe renunciar a todo lo personal en aras de nuestra causa” (citado en Carmona 2005, 12).

La película fue un encargo, por ende, significaba un trabajo propagandístico en aras de mostrar la participación en la guerra con sentimientos de alegría y optimismo. Presenta a los jóvenes pilotos aprendiendo a lidiar con la muerte de sus compañeros para conseguir el bien mayor, hasta el punto de no pensar en la situación concreta sino en el propósito del sacrificio.

En el tramo final los combatientes cantan el himno de su compañía, mientras avanzan para enfrentar a Inglaterra. Puede verse a lo largo del filme que cuando ellos tripulan los aviones la fotografía da una tonalidad gris metálica a los rostros para definir que se han convertido en uno solo con su avión.

Y es que los alemanes soñaban con idilios: vida familiar segura, naturaleza pura, hogar a salvo. El cine creó un mundo artificial perfecto. Tradición y entretenimiento. Por consiguiente, denotaba una forzosa jovialidad.

Pero fue con el Ministerio de Propaganda del Reich, “creado en marzo de 1933, bajo la dirección de Josef Göbbels (1897-1945), quien se encargaba de todo lo relacionado con ‘la dirección espiritual de la nación’, es decir, cine, radio,

•El cine como campo de batalla•

teatro, publicaciones, turismo, etc.” (Seder 2005, 2) como las artes fueron un nuevo campo de batalla.

Como institución de poder, “este organismo era una perfecta y maravillosa máquina de creación y control de ideas. Todas las ramas de la comunicación tenían un departamento o sección para su tratamiento adecuado, y cada departamento, a su vez, diferentes negociados en los que se realizaba una función técnica concreta. El 8 de marzo de 1933, cuando aún no era ministro, informaba Göbbels que su ministerio se dividiría en cinco grandes departamentos dedicados a la radiodifusión, la prensa, la cinematografía, el teatro y la propaganda” (Seder 2005, 2).

Así las cosas, cuando Joseph Goebbels asumió las labores propagandísticas del régimen nazi, el cine de autor desapareció. Según el documental revisado, dijo: “la propaganda es una forma artística. La propaganda tiene un solo objetivo y es conquistar a las masas. Convencer a la gente con una idea para que queden cautivados y que no puedan volver a liberarse de ella”.

Pero fue en el departamento de cinematografía donde se gestó una verdadera cruzada de imposición ideológica, en tanto, “debería dirigir toda la producción cinematográfica alemana y hacer que asimilara las intenciones políticas del mando superior. El control sobre la producción era exhaustivo: permiso previo a la realización del guión; visto bueno del guión antes de rodar la película; control sobre el reparto y los intérpretes y, antes de ser exhibida debía pasar por la censura de la Sección de Examen de los Filmes, que era quien aprobaba la película o la rechazaba. La nacionalización de la industria cinematográfica alemana comenzó en 1937, cuando el Gobierno compró la Sociedad Anónima Universum Film (UFA)” (Seder 2005, 4).

UFA era la principal compañía cinematográfica alemana. Sus dueños ayudaron a subir a Hitler al poder. En 1937 fue tomada por el Estado y en 1942 fue monopolio bajo el nombre de UFA-Films. Ahí fue donde el cine se transformó en una fábrica de sueños; mostraba el orden, la sincronización.

Como excepción al trazado propagandístico, *Paracelsus* (G. W. Pabst, Alemania, 1943) es una película que critica la manipulación. Expone cómo la propaganda es encanto, no fuerza, es juntar a la sociedad para movilizarla mediante la obsesión de las masas. En el relato se muestra a una masa que actúa como si estuviera en trance. Pero ese ejercicio crítico desde la mimesis le valió al realizador años de anquilosamiento en la producción filmica.

Es de anotar, a tenor del filme, que según Kracauer “el cine es un sismógrafo de su tiempo, un indicador del subconsciente cultural de la época. El cine sabe algo que nosotros no sabemos. Tiene un significado escondido que puede descubrirse”.

De ahí que muchas obras trascendieron el entretenimiento para erigirse en ejemplos conducentes de la vida alemana. Por ejemplo, *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, Alemania, 1933) es un filme que da cuenta de las controversias de la época, cuando un chico de doce años es compelido por su padre a pertenecer a las juventudes bolcheviques pero su ideología cambia, al sentirse fascinado por el pensamiento nazi al ver, en un día de campo, cómo definen su patriotismo en el marco de una estética del orden demarcada en tres pasos: la politización de la estética seguida de la estetización de la política y la disolución de lo individual en el conformismo geométrico, según lo define el documental de Suchsland.

Así se llegó a *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, Alemania, 1934), obra emblemática en tanto define con precisión el alcance propagandístico de la Alemania de Hitler. Allí se muestra el ornamento de las masas y la práctica militar como un ritual, una ceremonia.

Esta película, “es el prototipo de la senso-propaganda. Serge Tchakhotine argumenta que hay dos formas de propaganda: la persuasiva, que se logra por razonamiento; y la sugestiva, provocada por emociones. A la primera le llama ratio-propaganda y a la segunda senso-propaganda. En este caso, *El Triunfo de la Voluntad* estimula pulsiones combativas, cautivando a las masas, atemorizando a los enemigos, despertando la agresividad de los partidarios, por medio de símbolos gráficos, plásticos y sonoros; acciones que actúan sobre los sentidos como los desfiles ostentosos, las concentraciones multitudinarias, música épica y el despliegue de banderas y uniformes” (Seder 2005, 9).

La obra llevó adelante esa forma convincente de mezclar el arte con la política para hacer del público potenciales combatientes desde la palestra, desde los hogares y mostrar la pertinencia, la necesidad de la guerra; “representa la transformación completa de la realidad, su completa absorción dentro de la estructura artificial de la Convención del Partido. No en vano los preparativos para la Convención del Partido se realizaron paralelamente a los trabajos de filmación. Es decir, la manifestación en sí ya era acto de propaganda que tenía como principal objetivo el filme de la directora germana” (Echazarreta y López 2000, 9).

•El cine como campo de batalla•

Ha llegado a ser un hito del cine, a estar incluida en listados de filmes de obligatorio visionado y, a la vez, material histórico digno de análisis. Por lo cual, “Susan Sontag cita tras ver la película: ‘Hitler no era un político, sino un artista de los mass media. ¡Cómo sabía trabajarse al público!’”. En efecto, constituye una lección acerca de las estrategias conducentes al éxtasis, pero capaces de desembocar en este caso en la histeria y en la entrega colectiva al líder-héroe” (Delgado 2016, 51).

Y aún más,

[...] es importante destacar los diferentes símbolos aparecidos durante el mismo. En Núremberg, se concentraron el desfile militar, el mitin político y la celebración sacra. El documental destacaba la comunidad nacional como valor supremo del pueblo alemán. Utilizando sus técnicas de filmación y edición, la documentalista logró hacer tangible dicho valor, identificando a Adolfo Hitler como la encarnación individual de la voluntad nacional. Para este caso la técnica consistía en colocar la imagen del Führer en el centro del encuadre de la cámara, convirtiéndolo en el centro focal de toda la orquestación simbólica puesta en juego tanto dentro como fuera de la cámara cinematográfica de Leni. El lugar de la representación tenía ricas asociaciones simbólicas con la época medieval y con la iconografía de la operística wagneriana. Ese era el telón de fondo construido por el arquitecto Albert Speer y filmado por la cineasta Leni Riefensthal, para la representación moderna de la imagen realizada de la soledad del César romano, encarnado por el líder nazi en su tribuna, el Führer (Seder 2005, 10).

Como dato curioso, “Cuenta Gubern que cuando Leni Riefenstahl fue arrestada por las tropas francesas en 1945 y, después de varios procesos de depuración política, definitivamente liberada en 1952. Hans Wallenberg y Ernst Langendorf del Séptimo Ejército de los Estados Unidos, concluyeron: ‘No es ciertamente una fanática nazi que vendió su alma al régimen. Su admiración por Hitler cerró sus ojos a todo lo que su régimen significó para Alemania.’ es decir, que la propia Leni Riefenstahl fue víctima de un fenómeno de fascinación colectiva que condujo al culto a la personalidad del Führer y que ella misma contribuyó a alimentar” (Delgado 2016, 51).

Con paradigmas de tal impacto, el documental analizado refiere que “durante el Tercer Reich se produjeron más de 1000 películas, unas 500 fueron comedias y musicales, otras 300 de melodramas y el resto de aventuras y detectives”, entre las que destacan *Gold* (Karl Hartl, 1934), única película de ciencia ficción, imitando a *Metrópolis*; *Durch die Wüste* (J. A. Hübler-Kahla, 1935), *Eine Nacht*

im Mai (Georg Jacoby, 1938), *Die Kleine und Die Große Liebe* (Josef von Báky, 1938), *Der Schritt vom Wege* (Gustaf Gründgens, 1939), *Wasser für Canitoga* (Herbert Selpin, 1939), *Der Mann der Sherlock Holmes war* (Karl Hartl, 1939) e *Immer nur Du* (Karl Anton, 1941); todas ellas muy bien hechas, pero que carecían de inocencia. Se iba al cine como forma de evasión, pero también con intenciones de adoctrinamiento.

En este contexto se destacaron estrellas como Marika Rökk, Johannes Heesters, Hans Albers, Heinz Rühmann, Kristina Söderbaum, eterna protagonista de los filmes de su esposo, tales como *Verwehte Spuren* (Veit Harlan, 1938) y *Die Goldene Stadt* (Veit Harlan, 1942); Zarah Leander en *Zu Neuen Ufern* (Detlef Sierck, 1937) y *La habanera* (Detlef Sierck, 1937), primera gran estrella del régimen nazi; Ilse Werner, la única actriz que pudo haber llegado a Hollywood y, también, Ingrid Bergman, aunque en una sola película que fue *El pacto de los cuatro* (Carl Froelich, 1938).

Hannah Arendt expone en el filme que “la efectividad de la propaganda nos demuestra una de las características de las masas modernas. No creen en nada visible, no en la realidad de sus propias experiencias. No confían en su vista y oído, solo en su imaginación. Lo que convence no son los hechos, ni siquiera hechos inventados, solo la consistencia de la ilusión”.

Arendt ha analizado el papel que desempeñaba en el nazismo la propaganda política, que es una de las dos caras de los regímenes totalitarios. Estas dos caras son la persuasión y la represión, o lo que es lo mismo: el terror y la propaganda. En esta propaganda el cine desempeñaba un papel fundamental y, por eso, el Ministerio de Propaganda recibe el 12 % de los subsidios. Para Goebbels la propaganda es ni más ni menos que “un arma de guerra” y “la mejor propaganda no es aquella que se revela abiertamente a sí misma: la mejor propaganda es la que trabaja de modo invisible, penetra en la totalidad de la vida sin que el público tenga conocimiento de la iniciativa propagandística” (Mayor 2011, 6).

El gran fracaso del cine nazi fue el no haber podido captar a la más famosa estrella de Alemania: Marlene Dietrich (1901-1992), a quien la actriz y directora Leni Riefenstahl consideraba su gran “rival”. La gran diva del cine germano, que fue una de las actrices más fascinantes de todos los tiempos por su indiscutible “glamour” y su personalidad fría, atractiva, andrógina, inquietante y enigmática, verdadera encarnación de la “mujer fatal”, también recibió una fabulosa oferta del mismísimo Adolf Hitler. Sin embargo Marlene Dietrich abandonó Alemania por sus firmes convic-

•El cine como campo de batalla•

ciones antinazis y su radical oposición al antisemitismo, llegando a nacionalizarse ciudadana norteamericana (Mayor 2011, 9).

No obstante, queda en el historial filmico una abundante producción que ameritaría un estudio detenido para desentrañar el aporte histórico:

Glückskinder (Paul Martin, 1936), *Kapriolen* (Gustaf Gründgens, 1937), *Der Herrscher* (Veit Harlan, 1937), *Tanz auf dem Vulkan* (Hans Steinhoff, 1938), *Robert und Bertram* (Hans H. Zerlett, 1939), *Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies* (Herbert Maisch, 1940), *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940), que puede considerarse un aviso oficial de la solución final; *Die Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940), *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940), cruel y sostenido panfleto descaradamente segregador al igualar a los judíos con las ratas, a través de imágenes de metafórica contundencia; *Wunschkonzert* (Eduard von Borsody, 1940), *Das große Spiel* (Robert A. Siemmler, 1941), película de fútbol; *Ich Klage An* (Wolfgang Liebeneiner, 1941), *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), *Auf Wiedersehen, Franziska!* (Helmut Käutner, 1941), *Wir machen Musik* (Helmut Käutner, 1942), *Der große König* (Veit Harlan, 1942), *Zwei in einer großen Stadt* (Volker von Collande, 1942), *Großstadtmelodie* (Wolfgang Liebeneiner, 1942), película feminista; *Der verzauberte Tag* (Peter Pewas, 1943), *Romanze in Moll* (Helmut Käutner, 1943), *Titanic* (Herbert Selpin, 1943), *Münchhausen* (Josef von Báky, 1943), *Unter den Brücken* (Helmut Käutner, 1944) y *Große Freiheit Nr. 7* (Helmut Käutner, 1944).

La propaganda nazi en el cine culmina con *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), la película más costosa filmada en tal contexto. De corte épico, ambientada en la campaña de Napoleón en Alemania, narra la resistencia de una población contra la ofensiva de los franceses.

Se estrenó el 30 de enero de 1945, tres meses antes del derrocamiento del régimen e “intenta persuadir al pueblo que adopte una actitud estoica frente a los aliados, próximos a las puertas de Berlín” (Croci y Kogan 2003, 71).

Desde ese constructo, huelga definir que “la propaganda nazi podría considerarse de tipo vertical, es decir que proviene de un líder que actúa desde una posición de superioridad y busca persuadir al público en general. Se concibe en secreto, emplea los medios masivos de comunicación y se dirige a una audiencia pasiva (García, Slavinsky y D’Adamo, 2011). Los nazis creían en la propaganda

total, en la posibilidad de ejercer un control absoluto sobre las mentes del pueblo alemán, y el mayor dominio posible sobre las mentes extranjeras” (Girves 2018, 14); con lo cual “los nazis creían en la propaganda total, en la posibilidad de ejercer un control absoluto sobre las mentes del pueblo alemán, y el mayor dominio posible sobre las mentes extranjeras” (Girves 2018, 14).

En tal sentido, son cuatro los puntos nodales de esa forma de propaganda:

1. El enaltecimiento del líder, imaculado, con un aura de santidad, omnipresente, omnipotente. Siempre apoyado por los niños, por los ciudadanos y por su “reino”.
2. El discurso nacionalsocialista tenía un destinatario indiscutido: el hombre ario, fuerte, duro, atlético, trabajador, bello y parte de un imaginario que fue sostenido por el modelo hasta el final de sus días.
3. [...] los soldados fueron parte importante de los mensajes emitidos por los distintos departamentos encargados de la propaganda. Ellos señalaban el camino hacia la victoria y se los mostraba embanderados con la causa, fieles al líder.
4. [...] la ejecución de contra propaganda. Se caracterizó por ser brutal contra todos sus enemigos, especialmente los judíos (Girves 2018, 15).

Todo ello en consonancia con reglas presentes en la forma de emitir los mensajes, como “la simplicidad, la repetición, la evitación de ideas y apelaciones abstractas, el uso de las emociones, el empleo de frases estereotipadas y etiquetas y consignas distintivas para identificar personas y acontecimientos, la repetición frecuente de las mismas mentiras y la identificación de un enemigo en particular” (Girves 2018, 15).

Once fueron los principios de la propaganda, formalizados por Goebbels, tal como los expone Bárbara Girves:

1. Principio de simplificación y del enemigo único. Adoptar una única idea, un único símbolo. Individualizar al adversario en un único enemigo.
2. Principio del método de contagio. Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo. Los adversarios han de constituirse en suma individualizada.
3. Principio de la transposición. Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. “Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que las distraigan”.
4. Principio de la exageración y desfiguración. Convertir cualquier anécdota, por pequeña que sea, en amenaza grave.

5. Principio de la vulgarización. Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar.
6. Principio de orquestación. La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentarlas una y otra vez desde diferentes perspectivas, pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas. De aquí viene también la famosa frase: “Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad”.
7. Principio de renovación. Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que, cuando el adversario responda, el público esté ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.
8. Principio de la verosimilitud. Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de los llamados globos sondas o de informaciones fragmentarias.
9. Principio de la silenciación. Acallar las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines.
10. Principio de la transfusión. Por regla general, la propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo de odios y prejuicios tradicionales. Se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.
11. Principio de la unanimidad. Llegar a convencer a mucha gente de que piensa “como todo el mundo”, creando una falsa impresión de unanimidad (Girves 2018, 15-17).

La propaganda estadounidense

Five Came Back, intitulado en español *La guerra de Hollywood*, es un documental que realizó en 2017 Laurent Bouzereau, con guion de Mark Harris –basado en su propio libro–. En él se cuenta cómo de la mano de cinco famosos cineastas hollywoodenses también se gestó la propaganda del lado correspondiente.

Con el ánimo de darle ese toque actual, el filme narrado por Meryl Streep presenta a cinco cineastas actuales de fama mundial como conductores de los

referentes clásicos. De esa manera, John Ford es presentado por Paul Greengrass, John Huston por Francis Ford Coppola, William Wyler por Steven Spielberg, George Stevens por Lawrence Kasdan y Frank Capra por Guillermo del Toro.

Así, recorren la filmografía de esos grandes monstruos del cine, aunque en un tono sesgado. Por supuesto, muy al estilo estadounidense, nunca se habla de propaganda, pero los filmes que se comentan son ejemplos evidentes de ese marcado acento nacionalista que sabía cómo llegarle al público común y corriente.

Huston imaginó que la guerra podría finalmente saciar su sed de riesgo y peligro. Para Ford, el servicio naval representó la última oportunidad de tener la vida marinera que siempre soñó y la tan postergada posibilidad de descubrir la medida de su propia valentía. Capra, el inmigrante que aún se veía como forastero, respondió a la llamada del deber para definirse a sí mismo como el más americano de los americanos y ganar el respeto que aún sentía le era elusivo. Wyler —el único judío entre los hombres y el único de los cinco con una familia en peligro en Europa— buscó la oportunidad que nunca tuvo de joven de luchar contra los alemanes. Y Stevens, un experto fabricante de amables diversiones, esperó pasar de la fantasía a la realidad, usar su cámara por primera vez para grabar la realidad como en verdad era (Harris 2015).

Siguiendo la visión nacionalista,

Durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, el cine de propaganda propuso una imagen inequívoca de los alemanes, a quienes únicamente se retrataba como enemigos; luego se introdujeron matices en esa apreciación, humanizando sus actos, pero poniendo de relieve al hacerlo que no todos eran iguales, ni siquiera los soldados del ejército nazi, algunos de los cuales comenzaron a mostrar ideas y opiniones contrarias a Adolf Hitler en bastantes películas. El triunfalismo que exhibía el cine norteamericano realizado a partir de la posguerra se vino abajo cuando se despertó la mala conciencia nacional, tras el estrepitoso fracaso de la guerra de Corea. Sin embargo, todas las cinematografías, no sólo la estadounidense, han ofrecido imágenes contradictorias de la guerra (Rodríguez 2006, 17).

También es de anotar que el estudio de los hermanos Warner se embarcó en una cruzada para alertar a los estadounidenses sobre la creciente amenaza del nazismo, argumentando que no podían desentenderse de los eventos que acontecían en Europa. Los inmigrantes judío-polacos Harry y Jack Warner arriesgaron sus reputaciones y fortunas para informar a la sociedad de las insidiosas tretas del régimen de Hitler. Desde mediados de 1930 hasta poco antes de los

•El cine como campo de batalla•

acontecimientos en Pearl Harbor, el estudio produjo un significativo número de películas antifascistas, entre las cuales se contaron *Black Legion*, *Confesiones de un espía nazi*, *Las aventuras de Robin Hood*, *They Won't Forget*, *Juárez*, *La bala mágica del Dr. Ehrlich* y *La vida de Émile Zola* (Birdwell 1999).

Howard Hawks rodó cuatro películas de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial: “Luna nueva (*His Girl Friday*, 1940), Sargento York (*Sergeant York*, 1941), Bola de fuego (*Ball of Fire*, 1942) [y] *Air Force* (1943)” (Jiménez 2009, 1), confirmando que “el cine es un medio muy eficaz para la difusión de propaganda porque ‘el espectador recibe pasivamente los mensajes, envueltos en historias –de ficción o no– que actúan directamente sobre sus emociones, valores, inquietudes o temores’ (Guerra y Tajahuerce, 1995: 52)” (Jiménez 2009, 3).

En el caso del *Sargento York*,

[...] los alemanes aparecen en la película como tipos tontos a los que es fácil engañar. Tan fácil que York abate a dos soldados haciendo que asomen la cabeza fuera de sus escondites imitando el sonido de un pavo. Esta caracterización de los alemanes nos lleva a la técnica propagandística denominada *name-calling* por el Instituto para el Análisis de la Propaganda, que consiste en relacionar a una persona o idea con un símbolo negativo mediante etiquetas. De este modo, los alemanes son estúpidos como los pavos y provocan matanzas que hay que parar. La versión positiva del *name-calling* es la técnica llamada *glittering generalities*, que se basa, fundamentalmente, en conceptos políticamente aceptados como el bien, la democracia, la patria, etc. [...] se habla de la defensa de la patria y de la libertad, del bien que se pretende lograr con la guerra, del sacrificio por una causa justa, etc. (Jiménez 2009, 10).

En cuanto al diseño de la trama, Estados Unidos emite un esplendor de poder sostenido por el fervor de la nación que reclama urgente el pedido de justicia en nombre de la libertad; “los héroes y los buenos de la película son los estadounidenses. Los alemanes son [...] cobardes, es fácil engañarlos y hacer que se rindan. Incluso son mostrados como tipos ruines, capaces de atacar por la espalda con una granada cuando supuestamente ya se han rendido. Los estadounidenses, en cambio, son auténticos caballeros que batallan limpiamente y que sólo matan cuando no tienen más remedio que hacerlo” (Jiménez 2009, 11).

Ese planteamiento sigue el protocolo de demostrar valores enmarcados en la descripción virtuosa del ciudadano ideal: la tranquilidad, la sabiduría de la conducta meditada, la administración del conocimiento con visos de humildad, la

medida en las decisiones, el reflejo de la isegoría griega para anteponer el interés colectivo al particular. Por tanto, “Estas demostraciones [...] están relacionadas con la técnica de propaganda que el Instituto para el Análisis de la Propaganda llama *plain-folks*. Esta técnica se basa en mostrar como una persona sencilla a alguien a quien se quiere ensalzar. Así, Alvin York rechaza las cuantiosas ofertas que le hacen a raíz de su heroicidad en la guerra porque no se siente orgulloso de lo que hizo y lo único que quiere es volver a su pueblo para comprarse un terreno en el que vivir con su futura esposa Gracie” (Jiménez 2009, 12).

John Wayne fue otro símbolo de esa unidad nacional transmitida por el cine, a la vez que denotaba el estereotipo del héroe imperturbable que no debía morir en las historias que protagonizaba, trazaba de manera incisiva el canon perdurable del héroe a imitar –profusamente explotado luego durante la Era Reagan en la década de los ochenta del siglo XX.

Arenas sangrientas y *Fuego en la nieve* son sin duda dos films propagandísticos. Su propaganda trata de exaltar las virtudes de las Fuerzas Armadas, en especial de los marines y de los paracaidistas, mostrando su potencial y demostrando que defenderán a toda costa a los EEUU de cualquier enemigo, como ya hicieron en el pasado, a pesar de que el coste sea elevadísimo. La propaganda comienza desde el inicio de cada film. En ambos aparecen unos créditos iniciales, que, acompañados de música militar, muestran las intenciones del filme desde el comienzo: honrar a los valientes que lucharon en la II Guerra Mundial. La intención es clara, exhortar el patriotismo del espectador ensalzando tanto al Cuerpo de Marines de los EEUU como a la 101^a División Aerotransportada (Bravo 2013, 221-222).

En síntesis, Hollywood acudió con gusto a la guerra. Su propaganda fue un conjunto de tramas, discursos e imágenes. Un marine, luego de haber pasado por fuego a muchos de sus adversarios, hace una pausa para invitar a la democracia. Una joven madre, recientemente enviudada cuando su esposo fue asesinado en combate, retiene las lágrimas y le dice a su pequeño hijo que su padre murió para que él pudiera tener un mejor futuro. Un pueblo noruego se alza como un solo cuerpo contra el terror nazi. Desde una mirada contemporánea esos toques de propaganda podrían interpretarse como descarados, intrusivos o manipuladores. Hasta podrían generar la pregunta de cómo llegaron esas historias a popularizarse. La respuesta es simple: Hollywood procuró llenar de gloria el esfuerzo bélico (Koppes y Black 2000, vii).

Como señala Cynthia Weber en *Imagining America at War* (2006) para entender la moralidad estadounidense uno debe investigar los caracteres y características de la familia. Padres, madres, hijos e hijas son figuras predominantes en el cine. Para examinar cómo se expresan esos caracteres es pertinente revisar cómo la moral oficial de los Estados Unidos es percibida de manera individual, tanto nacional como internacional.

Además, “La impresión general que se ha intentado transmitir sobre el período 1945-1954 es que la censura se abatió sobre Hollywood laminando una oleada de cine comprometido surgido tras la guerra. En realidad, desde hacía décadas el llamado Código Hays había mantenido un estrecho control sobre el contenido de los films, y no solo desde el punto de vista de la moral sexual como normalmente se afirma, sino también sobre todo aquello que pudiera resultar ofensivo, crítico o dañino para el modo de vida americano” (Pelaz 2008, 132-133).

Con la filmografía estadounidense de la época y la inagotable temática de las confrontaciones mundiales, “Esa imagen de la guerra como escuela de aprendizaje, como experiencia edificante, exenta de horrores, es la que expertos como Georg L. Mosse o Paul Fussell han denominado el ‘Mito de la Experiencia de la Guerra’ (The Myth of the War Experience). Podríamos resumir el denominado Mito, en esa visión de la guerra que enmascara el horror y el sufrimiento, que consagra su memoria y, en último término, justifica su propósito. Ambos expertos datan la génesis del Mito en las Guerras Napoleónicas y datan su extinción en la Guerra de Vietnam” (Vaccaro 2012, 3).

LA MÍMESIS DEL *IUS COGENS* EN EL CINE BÉLICO

Aquí yacemos muertos porque elegimos no vivir y perder la tierra que nos enorgullece. Perder la vida no es tanto, aunque los jóvenes no lo creyéramos, y nosotros lo éramos.

Capitán Hargreaves (Dirk Bogarde) en *Rey y patria* (Joseph Losey, 1964)

El cine bélico ha pasado por múltiples transformaciones a lo largo de todo un siglo. Es un género de connotación marcadamente masculina que sustenta la narrativa en el combate entre dos o más facciones, en cuyos argumentos se destaca el drama personal, familiar y social de los personajes, por lo común ambientados en una historia de amor.

Son muchos los clásicos del género que han permitido acercar la mirada a confrontaciones diversas en el mundo; empero, se ha visto como un conjunto de obras que se repiten sin mayores cambios y, por tanto, parece verse con la óptica de simple entretenimiento y espectáculo.

En ese orden de ideas, es innegable la relación que el cine de guerra mantiene con el contenido teórico del derecho internacional, desde la concepción de los Estados como sujetos principales en tanto son los únicos habilitados para crear tratados en el ámbito de fuente jurídica, ejercer competencia personal y territorial, según la premisa del principio de soberanía.

El *ius cogens* en el contexto internacional

La guerra genera situaciones paradójicas como el hecho de crear una normatividad a partir de tratados, como lo ha sido el DIH. Más allá de las buenas intenciones, es una estructura jurídica que intenta ahondar en la condición del ser humano, a efecto de evitar su pérdida de individualidad.

Pero la razón de ser del *ius cogens* es la que resulta apropiada para definir esos propósitos jurídicos hacia una forma convencional de mantener la armonía en las relaciones internacionales.

Con ese componente de humanización de las relaciones, los Estados han ido convergiendo en una serie de pautas reglamentarias que deben acoplarse a los contextos en que se manifiestan. Con ello, han surgido disposiciones convencionales de obligatorio cumplimiento, sin que exista el consentimiento rigurosamente expreso para entenderlos como formalismos contractuales.

En tal sentido, se genera una titularidad de derechos con la posibilidad de abstención para determinadas prohibiciones, conllevando también la viabilidad de enjuiciamiento o sanción cuando alguna de ellas se ejecute.

Dentro de ese marco, culminada la Segunda Guerra Mundial empezó a estructurarse la normatividad del *ius cogens*, quedando descrita en la Convención de Viena de 1969, que refiere la regulación de tratados internacionales.

Precisamente en el artículo 53 se alude a esas normas perentorias, que se aplican a todos los subsistemas y detalles específicos del derecho internacional, ocasionando un cambio significativo para entender la estructura legal de esta área.

En el escenario institucional, autoridades como la Comisión Internacional de Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos, la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la Corte Europea de Derechos Humanos, el Comité de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), el Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia y la Corte Internacional de Justicia han ido apropiándose de los contenidos prácticos de esa figura.

Siendo de carácter especial y habiendo entronizado principios y características propias de dignidad y humanización, las normas de *ius cogens* se consolidan como un sustrato jurídico de invaluable interpretación y aplicación. Por ende, revelan las siguientes características (Carrillo 2007):

•La mimesis del *ius cogens* en el cine bélico.

- Aceptación y reconocimiento por parte de la comunidad internacional en conjunto. En consecuencia, son convencionales o consuetudinarias.
- Son indiscutibles, esto es, no pueden establecerse convenios que las demeriten.
- Modificación posterior por normas que tengan igual naturaleza.

En cuanto a funciones, existe una interacción entre normas, o sea, son sancionatorias; preventivas en cuanto procuran evitar o menguar la existencia o posibilidad de afectaciones a la humanidad e inciden intensamente en las decisiones proferidas por autoridades de los Estados.

Esas normas se clasifican en tres criterios (Carrillo 2007): las normas internacionales destinadas a proteger los intereses y valores de la comunidad internacional; las que se orientan a proteger los derechos de los Estados y de sus relaciones recíprocas y aquellas proyectadas a la protección de los seres humanos, desde la caracterización de individualidad hasta lo colectivo.

Dentro de la primera categoría se destacan las siguientes normas:

- La interdicción del uso y amenaza de la fuerza (art. 2 de la Carta de las Naciones Unidas y art. 52 de la Convención de Viena sobre el Derecho de los Tratados).
- Preceptos concernientes al mantenimiento de la paz.
- Derecho al desarrollo económico, social y cultural.
- Disposiciones sobre represión de la piratería y libertades fundamentales en alta mar.
- Normas relativas al patrimonio común de la humanidad, incluyendo fondos marinos, espacio ultraterrestre, cuerpos celestes y protección al medioambiente.

En la segunda categoría se tienen:

- Derecho a la libre determinación de los pueblos (art. 1.2 de la Carta de las Naciones Unidas).
- Igualdad soberana de los Estados.
- Principio de no intervención.
- Normas alusivas a relaciones convencionales entre Estados.

La tercera categoría sustenta:

- Normas del derecho internacional sobre derechos humanos.
- Normas del DIH.

Correlatos argumentales del *ius cogens* en el cine bélico

Siguiendo los criterios que se anotaron en renglones precedentes, se revisó un conjunto de filmes que logran configurar el sentido interpretativo y alcance del *ius cogens*.

Comunidad internacional

En el conjunto de películas que se reseñan destaca un lenguaje común que atañe al mundo, a cualquier país y a cualquier ser humano, desde connotaciones ecológicas hasta el sentido de humanidad frente al riesgo del conflicto bélico y sus daños colaterales.

Así, tenemos algunos referentes filmicos provenientes del género (que considera el suscrito) más filosófico de la narrativa, cual es la ciencia ficción:

Dr. Strangelove o cómo aprendí a temer y amar la bomba (Stanley Kubrick, EUA, 1964) es una caricatura bélica convertida en clásico de la historia del séptimo arte, de la mano del gran Peter Sellers, quien aquí interpreta varios papeles. Convencido de que los comunistas están contaminando a la nación norteamericana, un general ordena, en un acceso de locura, un ataque aéreo nuclear por sorpresa a la Unión Soviética.

Desde otro ángulo, aunque con menos reconocimiento, está *El guerrero del amanecer* (Lance Hool, EUA, 1987), cuyo eje bascula entre la posición bélica de distintos grupos en un futuro apocalíptico por el agua como elemento de mayor valía y escasez. No es un gran filme, pero expone esas razones de supervivencia, de orden y seguridad que invocan los Estados actuales para consolidar su particular visión de la soberanía.

Desde América Latina un largometraje con factura televisiva como es *Los desastres de la guerra* (Tomás Piard, Cuba, 2012) se ocupa de siete supervivientes de una catástrofe nuclear que inician un periplo en busca de mejores horizontes. Alegoría en clave futurista de los migrantes y la esperanza de hallar cobijo y protección en nuevos territorios para recomenzar; un planteamiento muy actual, permanente, ligado a la historia de las comunidades humanas donde quiera que se encuentren.

Relaciones entre Estados

En este acápite el sustento temático se centra en las actividades, funciones y roles diplomáticos encarnados en representantes de Estados. Las películas destacan momentos de decisiones en circunstancias extremas y la proyección de los actos ejecutados.

Por ejemplo, el filme *Rey y patria* (Joseph Losey, EUA, 1964) es un drama sobre la vida en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial; la manera como soldados de diferentes nacionalidades deben asumir un compromiso del que ni siquiera están convencidos, pero entienden importante desde el discurso del honor que conlleva luchar por un Estado. Sigue líneas paralelas a la historia que se cuenta en *Senderos de gloria* (Kubrick, EUA, 1957): un soldado acusado de deserción durante la batalla, cuyos oficiales superiores quieren dar ejemplo con su castigo.

Desde otra mirada, adaptando hechos reales, *Trece días* (Roger Donaldson, EUA, 2000) toma el asunto de la crisis de los misiles de Cuba de 1962. Un momento de tensión que amenazó con el advenimiento de una hecatombe; un despliegue diplomático que debió manejarse con mucha delicadeza, hilar muy fino las fibras sensitivas para evitar pasos en falso. La película se detiene en el periodo de dos semanas en las cuales el orden público internacional se puso en entredicho, por cuanto el gobierno estadounidense dirigido por John Fitzgerald Kennedy obtuvo información asociada con el apostamiento de armas nucleares rusas en territorio cubano.

Por otro lado, inspirada en la novela de Graham Greene, *El americano im-pasible* (Phillip Noyce, EUA, 2002) se adentra en una intriga que huele a trama conspirativa, en medio de una convulsionada Saigón. Allí, un periodista inglés y un médico estadounidense se ven implicados en crímenes que, si bien no son parte de la guerra, muestran la cara oculta de algo que se mueve entre la historia oficial y los secretos de Estado.

Luego, vale la pena considerar *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, EUA, 2004), un documental que, aunque fue realizado como contrapeso a la campaña política de George W. Bush con miras a su reelección, es ya un referente histórico de los sucesos acaecidos el 11 de septiembre de 2001 y la reacción del gobierno para decantarse por una ofensiva contra Irak.

Por su parte, *Diamante de sangre* (Edward Zwick, EUA, 2006) permite acercarse al no menos crítico panorama de los protectorados en Sudáfrica y, en especial, los conflictos suscitados alrededor del recurso natural que los prodiga: los diamantes. Ello hace que sea posible observar el desconocimiento que las propias instituciones de poder tienen de los derechos civiles, concitar a la violencia como primer foco de atención en detrimento de la sociedad que asiste al derrumbamiento de su dignidad. Es inevitable pensar en esos dos mundos que crea el sistema del *apartheid* y cómo la humanidad va creando nuevos tópicos diferenciales para destruirse a sí misma.

Derechos humanos

Aunque todas las películas referidas abordan algún tratamiento directo o indirecto de los derechos humanos, las que se enuncian a continuación sustentan la baza argumental en dichos aspectos.

Según este criterio la mayoría de los filmes en la historia del cine podrían vincularse, así que es un parámetro muy vasto. Para la muestra, limitémonos a un puñado de ejemplos absolutamente recomendables por tratarse de clásicos imperdibles:

Dos mujeres (*La Ciociara*, Vittorio de Sica, Italia, 1960) detalla la opresión de los desprotegidos ante la guerra, la vulneración de derechos por razones de género, el oprobio que subyace tras cada rostro que hace la guerra y cada mirada de quienes resultan víctimas. Un filme italiano con la majestuosa Sophia Loren, aquí dando vida a una mujer cuyo cuerpo se convierte en territorio bélico; mancillado, ultrajado y vituperado, nada puede hacer ante la amenaza constante de la muerte. Acompañada de su hija adolescente, ambas recrean la metáfora femenina de la tierra y el constante vilipendio del hombre sobre ella, en tanto procuran buscar solaz pese al llanto que no cesa de rodar.

Más allá, en un despliegue de producción épico, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, EUA, 1979), inspirado en el relato *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, recrea los horrores vividos en Vietnam, a través de un viaje “al corazón de un conflicto donde ya no importan los bandos, un viaje en busca de una explicación que, por supuesto, no existe, a no ser que uno se conforme con los despropósitos que dice Kurtz (Marlon Brando) cuando Willard (Martin

•La mimesis del *ius cogens* en el cine bélico.

Sheen) llega finalmente a su campamento, donde reina una extraña armonía pese a las ejecuciones y los cuerpos mutilados que hay en todos los sitios. Cuando una película de guerra propone una investigación es siempre para ir más allá de cualquier posible explicación política o militar, en busca de una razón filosófica” (Rodríguez 2006, 173).

Hacia la década de los ochenta, *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, Reino Unido, 1984) echa una mirada al periodismo de investigación en medio del fragor del conflicto. Situada en Camboya, Shanberg, corresponsal de guerra acompañado por Pran, un local, retrata el drama al que ha dado lugar el conflicto entre los Jemeres Rojos y el gobierno. Posteriormente, el periodista será premiado mientras su compañero padecerá la pesadilla de los campos de muerte. El filme consigue una fuerte denuncia, “pero también justifica a los Estados Unidos, primero como los observadores que lo cuentan al mundo, y luego como los salvadores” (Roch 2008, 182).

En *La vida y nada más* (Bertrand Tavernier, Francia, 1989) Philippe Noiret da vida al oficial Delaplane, quien, en el tramo final de la Primera Guerra Mundial, tiene a cargo la difícil tarea de identificar a quienes han caído en combate; “como ese personaje, el cine bélico en general quiere restituir los rasgos humanos que borran las guerras, para demostrar que no todos los implicados son iguales, que hay quienes actúan con heroísmo y quienes lo hacen con cobardía, que hay actos mejores y actos peores, que hay personas, seres humanos, como en cualquier parte [...] es preciso que le devuelvan el nombre a cada uno de los caídos, para diferenciar entre ellos, porque sólo de esa manera se puede llegar a saber quiénes fueron los héroes, quiénes ofrecieron su vida por una causa y quiénes no lo hicieron” (Rodríguez 2006, 193).

Con un fuerte marco antibelicista, *Antes de la lluvia* (Milcho Manchevski, Macedonia, 1994) es un relato estructurado en tres historias que tienen como telón de fondo la Guerra de los Balcanes. Los protagonistas viven varias historias de amor determinadas por la violencia de la guerra. “En la primera parte, *Palabras*, un monje griego ortodoxo acoge en Macedonia a una chica albana que huye de unos guerrilleros; cuando ambos escapan, son interceptados por la familia de ella que la matan para no verla con un cristiano. En la segunda parte, *Caras*, Anne se debate en Londres, entre su marido y su amante, el fotógrafo macedonio Aleksander; el marido morirá en un tiroteo en un restaurante. En la tercera, *Fotos*,

Aleksander regresa a su pueblo de infancia que ha cambiado mucho: los niños llevan armas y sus vecinos albanos ahora son sus enemigos” (Roch 2008, 205). Impresionante obra, en especial, por el tratamiento del guion;

Manchevski explora las causas del enfrentamiento entre macedonios y albaneses y se encuentra con un odio irracional reforzado por el fanatismo religioso [...] el tiempo no es lineal sino circular, y por eso desordena sus capítulos: el último encadena con el primero, de manera que el principio es el final y viceversa. En lugar de marcar una dirección, filma el conflicto como un círculo sin fin e introduce la guerra como un fenómeno global [...] denuncia la intransigencia, el rencor, el odio, la incomprensión, la inutilidad de las palabras, la separación de las religiones, el precio a pagar por las imágenes de prensa (Roch 2008, 205).

Como la temática de la Segunda Guerra Mundial es prácticamente inagotable, es preciso referir *Salvando al soldado Ryan* (Steven Spielberg, EUA, 1998), una especie de gesta épica cuya secuencia inicial, que recrea el violento desembarco en las playas de Normandía por parte de los aliados, funge como “una auténtica ceremonia de la confusión” (Rodríguez 2006, 190-191) y da al espectador la imposibilidad de “ofrecer una visión coherente de una batalla y también de quienes toman parte en ella. Hay demasiadas perspectivas posibles como para conformarse con una sola. Y hay demasiados rostros diferentes entre los soldados y entre quienes combaten como para creer que la guerra la libra un único tipo de individuo” (Rodríguez 2006, 190-191).

En ese orden de ideas, la guerra aboga por el anonimato, solo vale la pena la simbología que emana de las abstracciones estatales, no la identidad de quienes combaten. El filme de Spielberg ahonda en una situación muy peculiar: un grupo de soldados tiene la misión de rescatar con vida al único hijo de una madre que ha perdido ya a tres, por lo cual se estima que su ofrenda a la guerra ha sido saldada con creces.

Esta película “jamás cuestiona el por qué de la intervención, ni las razones del conflicto. Describe su crudeza, pero claramente identifica su percepción con la del capitán Miller, quien representa la conciencia americana [...] Identificando a Ryan con todos nosotros, recordándonos que muchos hombres buenos como Miller y su escuadrón murieron en Europa para librarnos del peligro nazi” (Roch 2008, 214-215).

•La mimesis del *ius cogens* en el cine bélico.

Desde Oriente, *Los demonios en mi puerta* (Jiang Wen, China, 2000) es un relato que se cimenta en la ocupación de China por parte del ejército japonés. El mundo narrativo se circunscribe a un pueblo de campesinos encargado de custodiar a dos prisioneros japoneses, tarea que da origen a situaciones límite, poniendo en tela de juicio aspectos ligados al militarismo, el sinsentido de la arbitrariedad, la convalidación de los derechos humanos, los oprobios de la fuerza, el desconocimiento de la autoridad entre iguales, el maniqueísmo de la moral y el reto del derecho ante la falta de convivencia social.

Basada en hechos reales, *La caída* (Oliver Hirschbiegel, Alemania, 2004) se ubica al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando Hitler y su círculo de confianza se hallan atrincherados en un búnker de Berlín, mientras las calles son escenarios de conflicto, observándose el sufrimiento de la sociedad civil. La tensión dramática se vive a través de la mirada, los gestos y los actos del Führer, quien se resiste a la rendición, abocándose a los estertores de una empresa agonizante, de un ideal político calcinado por la soberbia del poder. El declive del Reich avanza como una enfermedad terminal hasta el ocaso de las ambiciones.

También basada en una novela homónima, esta vez de Edgardo Esteban, *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, Argentina, 2005) se sitúa en la guerra de las Malvinas. Cuenta la difícil situación por la que tuvieron que pasar esos jóvenes soldados argentinos que enfrentaron nada más y nada menos que a la Armada Invencible, en un ególatra arranque de beligerancia de una asamblea militar que llegó a creerse superior.

La historia suena a locura, a desdén, a megalomanía y frustración. Lo peor de todo es que fue cierta y esos eventos acabaron con toda una generación cuya ausencia persiste en la memoria latinoamericana.

Con factura de realización independiente, *Indigènes* (Rachid Bouchareb, Argelia, 2006) es la historia de unos jóvenes argelinos enlistados para defender Francia en el marco de la Segunda Guerra Mundial. El oportunismo de sus superiores hace que formen parte de la primera línea de batalla, cuando su pueblo nunca tuvo especial atención, pero en la guerra resultó necesario. En una de las primeras secuencias, un discurso de felicitación no pasa de ser más que una lisonja:

Muchachos... mis queridos muchachos. ¡El sueño por el que tantos han muerto finalmente se está haciendo realidad! Sus heridas y sufrimientos, todo el dolor y derrama-

miento de sangre, son el precio que hay que pagar para estar en este viaje. ¡Veremos pronto a Francia! ¡A la madre tierra! ¡Vamos a casa!

Así, franquearán varias batallas en las cuales su valor es demostrado aunque poco valorado, hasta considerar su participación algo banal; la idea del soldado que no pasará de ser un arma para otros quienes terminan recibiendo los reconocimientos, la gloria y el inmerecido tránsito a la historia. El filme

[...] sirvió para mostrar, en un tiempo de disturbios en Francia donde las barriadas y la inmigración eran sospechosas y se impulsaba una política de Francia para los franceses, que un puñado de hombres argelinos, marroquíes y de las colonias del Norte de África, no tan sólo lucharon con mayor bravura y coraje que muchos franceses, sino que fueron maltratados, ninguneados y olvidados. Para quienes duden del poder del cine para cambiar la historia, el hecho de que Chirac decidiera restituir la memoria y pensiones de estos combatientes, congeladas desde la independencia de las colonias en 1959, después del paso triunfal de la película por el festival de Cannes, queda como un hermoso testimonio de la capacidad del cine para reescribir el pasado, combatir el olvido y cambiar el presente (Roch 2008, 236).

Con cierta desazón, y también basada en hechos reales, *La batalla de Hadiza* (Nick Broomfield, EUA, 2007) conduce al cruento ambiente de la invasión a Irak. El título refiere el nombre de una localidad tomada como blanco de venganza por marines estadounidenses, cuyos resultados arrojan la masacre de más de una veintena de personas; vil reflejo de las extralimitaciones que prodiga la guerra donde, por enésima vez, se asiste a cuento contado mil veces: abuso de la fuerza, vilipendios contra la sociedad civil, tergiversaciones del propósito bélico, versiones maniqueas de los roles desempeñados, etc.

Por último, *Son of Babylon* (Mohamed Al-Daradji, Irak, 2009) es un viaje al estilo *road movie* de un niño de doce años en compañía de su abuela, ambos oriundos de Kurdistán, que buscan al padre e hijo, militar, que se supone está en prisión. Los hechos acontecen en Irak, luego del derrocamiento de Saddam Hussein, y a partir de dicho *leitmotiv* la película se permite mostrar el panorama de una sociedad decadente como resultado de la confrontación bélica, en tanto el argumento central bien podría ser el mismo de cualquier persona de esas que la pareja protagonista halla en su periplo.

SELECCIÓN FÍLMICA SOBRE *IUS COGENS*

Recordará que, en 1939, Hitler y Stalin firmaron un pacto de no agresión. Cuando termine la guerra el futuro de Alemania, Europa, todo el mundo, estará en manos de Estados Unidos, Gran Bretaña y, lamentablemente, la Unión Soviética. Valoramos el hecho de que vayan a ser parte del proceso de paz de postguerra. Pero nos aseguraremos de tener la mayor ventaja.
General Reinhardt (Stephen Lang) en *Más allá de Valkyria: El amanecer del cuarto Reich* (Claudio Fäh, 2016)

Ante la vastedad de la filmografía bélica se escogió un catálogo de películas susceptible de compararse con el contenido filosófico, social, político y jurídico del *ius cogens*. Por tal razón los filmes se organizaron de manera cronológica y en cada uno se destacaron secuencias, personajes y diálogos dignos de estudio desde la perspectiva de al menos un principio ligado al *ius cogens*.

En este aparte se resaltan los elementos sustanciales de cada película seleccionada, permitiendo una valoración cualitativa desde las descripciones y explicaciones de su contenido, culminando con una estimación cuantitativa del aporte como recurso didáctico para la enseñanza y aprendizaje del DIH.

El *ius cogens* o derecho de gentes contemporáneo o derecho sobre el orden público internacional plantea principios generales –algunos reglados– para establecer el constructo jurídico del deber ser en las relaciones internacionales, procurando frenar los comportamientos violentos de los Estados.

Se sabe que la guerra, pese a ser un aglutinante nacionalista, es el peor comportamiento que puede asumir un Estado desde la premisa de la salvaguarda de su soberanía.

Ninguna guerra ha alcanzado esa pretensión del DIH de, precisamente, “humanizarse”. Tras cualquier triunfo queda la soledad del individuo rebajado como sujeto y negado como persona en términos de dignidad.

Así, se han estandarizado intenciones óptimas del derecho desde cuya perspectiva es bien sabido, se funde y confunde el discurso político con ese anhelo, también utópico, de lograr una mejor humanidad.

Frente al trabajo investigativo que se viene desarrollando, a continuación se exponen los aspectos interpretativos de un conjunto de películas propias del género bélico y el reflejo ilustrativo del discurso jurídico sobre el *ius cogens*.

Se agruparon desde líneas narrativas que identifican, primero, los escenarios del conflicto bélico, los roles de combatientes y la perspectiva militar. Y segundo, el perfil de la sociedad civil y la institucionalidad como adalid de seguridad.

Cada película es descrita desde la sinopsis argumental que condiciona su relato, pasando a subrayar algunos elementos semióticos, sobre todo respecto de diálogos y caracterización de personajes y situaciones que permiten relacionarla con algún aspecto jurídico del orden público internacional.

Dicho ejercicio, desde el análisis hermenéutico de la fuente secundaria como es el relato filmico, facilita plantear visiones reflexivas, ilustrativas, críticas o cuestionadoras del tema de fondo, con el ánimo de establecer criterios semióticos que refuercen la asunción del contenido jurídico.

Por otro lado, es un ejercicio apropiado para destacar los picos significativos del cine bélico como producto de la cultura popular y reflejo de las sociedades en un marco globalizado de comunicabilidad.

Así las cosas, una primera agrupación de obras se distingue entre dos ámbitos temáticos, tal como se expone:

Un conjunto de relatos que tienen como eje común la preparación militar y el fragor del combate desde la óptica de los propios protagonistas en diversos rangos de jerarquía.

Así, se tiene que hay sublíneas narrativas en ese primer paquete filmico que denotan:

- Vida personal del soldado antes, durante y después de la milicia.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

- Batallas heroicas basadas en hechos reales.
- Misiones a cargo de comandos oficiales o secretos como estrategia para neutralizar puntos focales del enemigo.

El segundo grupo de películas se contextualiza en la interpretación del *ius cogens* desde la perspectiva de la sociedad civil y política en tiempos de guerra, obras que revelan:

- Tratamiento institucional interno y extranjero para personas no combatientes.
- Relaciones diplomáticas, vicisitudes políticas y estrategias.
- Semblanza de algunos comandantes de guerra (Patton, MacArthur, Yamamoto).

***ius cogens* en escenarios de combate**

Cualquier imbécil cree que sabe lo que es la guerra. Sobre todo, los que nunca han estado en una. Nos gusta simplificar las cosas. El bien y el mal, héroes y villanos. Siempre abundan las dos cosas. La mayor parte del tiempo no son lo que creemos que son.

John Bradley (George Grizzard) en *Flags of Our Fathers* (Clint Eastwood, 2006)

El discurso jurídico del *ius cogens* cobra sentido normativo desde el panorama del derecho internacional una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. Ecos de soluciones diplomáticas y convenios multilaterales habían ido consolidando de manera tímida la necesidad de un fundamento vinculante desde la Primera Guerra Mundial, pero no fue suficiente para evitar una conflagración peor.

Los tratados de Yalta y Potsdam dieron cierre definitivo a la conflagración bélica que peores consecuencias ha dejado en la historia y repartieron el mundo en dos bloques económicos que continuarían las provocaciones de sabor bélico en otros escenarios, un forcejeo cuya tensión y riesgo de lo que podría ser una tercera guerra mundial mantuvo en alto la urgencia de validar un triste descubrimiento, por lo tardío: la desprotección jurídica de los derechos humanos en el contexto de la guerra misma.

En consecuencia, la década de los cincuenta se recordará por la convergencia del derecho internacional en procura de enaltecer un derecho de gentes que fuese acatable y el afianzamiento de teorías argumentativas que hicieran racional la labor jurídica en términos de eficacia.

El recorrido filmico hecho para esta investigación parte con la película *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*) de Charles Chaplin, una comedia silente de 1918 con 46 minutos de duración, que cuenta la historia del soldado 13, del ejército estadounidense, que ve la guerra como un juego de azar ligado a supersticiones.

Nueve años después se estrena *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, EUA, 1927), cuya narración se centra en el melodrama de dos hombres que pugnan por el amor de una chica. Ambos son militares, miembros de la fuerza aérea, razón por la cual dicha adversidad dará lugar a la amistad como deber en nombre de la patria y en medio de la confrontación bélica.

La película resulta ser un tributo a la institucionalidad estadounidense, en especial a los jóvenes pilotos. Abre con un referente de dedicatoria: según el general Charles A. Lindbergh, el 12 de junio de 1927, en Washington, “las acciones fueron desempeñadas y las hazañas realizadas, lo cual fue más grande que cualquier paz lograda por la aviación. A esos jóvenes guerreros del aire cuyas alas están desplegadas sobre ellos, para siempre, esta película les está dedicada”.

Muestra la ilusión de la juventud, la cotidianidad en la sociedad, el anhelo de pertenecer al ejército, el reclutamiento militar, la defensa de la nación, el desasosiego de la guerra y el consecuente sufrimiento por la destrucción que entraña.

La película fue la primera que ganó el Premio Óscar de la Academia. Se destacó por el contenido antibelicista que se advierte en las imágenes y los diálogos, así como por el realismo de las escenas. En un ritmo semidocumental, mantiene una perspectiva coherente de la guerra y los eventos que marcan las vidas de los combatientes en un contraste de desilusión y esperanza. El panorama narrativo expone esa condición de honor y lealtad por un Estado, moviéndose específicamente en los ámbitos de la teoría del Estado, en particular sobre la evocación de la soberanía como criterio de autonomía e independencia.

Según Antonio Gómez-Robledo (2003) haber construido el *ius cogens* con derivaciones desde el mismo derecho romano concita a buscar elementos suprapralegales y supranacionales que permitan conjuntar el discurso de la dignidad

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

humana con la entereza del Estado como principal persona jurídica que rige los destinos de la política y el derecho.

Luego vendrá un clásico importante que ahonda en la insensatez de la guerra, *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, EUA, 1930). Es una mítica película antibélica que plasma los sentimientos, sensaciones y desilusiones de un grupo de jóvenes estudiantes que son enviados al frente en la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Correcta adaptación de la novela homónima del escritor alemán Erich Maria Remarque. Su estreno provocó enfrentamientos entre nazis y comunistas al mostrar sin tapujos la animadversión de la juventud alemana al reclutamiento obligatorio para un conflicto que no convenía del todo a la nación.

Llevada a la pantalla en dos ocasiones, para este trabajo se escogió la primera versión que data de 1930 y en un magistral blanco y negro describe el espíritu de la novela con la dureza y crítica social que la encuadra.

Se parte de la inocencia del adolescente metido en una institucionalidad que le avasalla y ni siquiera le explica las razones de la guerra para la cual se instruye y donde da de sí como sujeto que defiende ideales metafísicos de poder. Es la razón institucional de la sinrazón bélica donde el discurso benefactor del derecho se queda en un plano teórico debido a que la memoria recuerda el sufrimiento, el dolor, la frustración de no saber si ese Estado es agradecido por el sacrificio de quien le es leal.

La secuencia final, firme en el propósito interpretativo de la crudeza con que se narra, expone sin tapujos ni melodramas la tristeza de saberse libres, de encontrarse en la poesía de la naturaleza –y por qué no, del derecho natural–, en los principios de justificación para la convivencia de grupos, para la revaloración del sentido humano.

Para el *ius cogens* se apuesta por la confianza racional que, de manera exagerada, se tiene en el ser humano para saber contrarrestar adversidades en términos del reconocimiento del otro y la diferencia que comporta.

Nicola Matteucci en su obra *Organización del poder y libertad: historia del constitucionalismo moderno* (1998) destaca la necesidad de un compromiso entre sociedad y Estado que no devenga en la anulación de la primera por razones meramente institucionales.

Sin novedad en el frente demuestra lo contrario. No hay un evento que en ese día en que muere el protagonista, haya significado para él o para la guerra misma algo distinto. La diferencia no se ha señalado, es otro día más en el campo de batalla, pero no se espera un cambio, la guerra prosigue y los soldados continúan matándose, a pesar de buscar otro mundo, un mundo de ensoñación, un mundo utópico justificado por la presencia de una mariposa amarilla.

De obras literarias como esta vieron la luz movimientos sociales, culturales y artísticos como el dadaísmo y el surrealismo, en una suerte de desafío a esa sinrazón de la guerra que subvierte la condición humana.

En el entarimado narrativo de la gesta bélica en la Primera Guerra Mundial no puede evitarse aludir a un filme de pronunciada propaganda política con mensaje modélico para invitar a los jóvenes estadounidenses a defender su patria: *Sargento York* (*Sergeant York*, Howard Hawks, EUA, 1941).

Es, en síntesis, un *biopic* basado en la vida de Alvin York, el sargento más condecorado de la Primera Guerra Mundial, interpretado por Gary Cooper, un sencillo granjero que se destacó por la captura de más de 132 soldados alemanes.

Obra de evidente nacionalismo, con el sabor típico norteamericano, sirvió de acicate para que muchos jóvenes se alistaran en el ejército en el preludio de la Segunda Guerra Mundial.

Exalta el valor y la convicción patriótica, la guerra como escenario de defensa, el combate como necesidad para afianzar ideales de los Estados.

Abre con dedicatoria a los héroes, “a su fe y la nuestra, de que llegará el día en que viviremos en paz”. Despliega todo un discurso con rasgos conservadores, religiosos que destaca la vocación del soldado. El sargento York representa la devoción por el país, la caracterización del soldado que lucha en frentes de defensa del Estado, el modelo y ejemplo de una sociedad que anhela la libertad en condiciones bélicas.

Por tanto, se ajusta mucho a las pretensiones formales del derecho internacional en ese rol que valida el conflicto. La perspectiva del Estado refulge de manera insistente en los diálogos y los personajes hasta el punto de deificar la idea de unión y federalismo como estandarte y modelo del panorama internacional.

Con abordajes incisivos en aspectos doctrinales, la visión de Carl Schmitt, Georg Jellinek y Hermann Heller se adapta al contraste norteamericano para

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

precisar que, si bien el derecho positivo internacional no le es vinculante, sí resulta una especial afinidad con la premisa política de libertad.

Así, la libertad es mantener un orden jurídico vigente que comprometa de hecho las labores de la guerra, pero no una manifestación ostensible de consentimiento, pues esa defensa de lo humanamente digno no se supedita a un simple convencionalismo.

Después se presentará una obra icónica que entremezcla la tragicomedia para ahondar en un fuerte discurso antibelicista: *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, Reino Unido, 1944).

Aquí, el tratamiento narrativo trasluce una historia de enredos y suplantación de identidad. Un tirano, llamado Adenoid Hynkel persigue a los judíos como causantes de los problemas de su país. Por una serie de vicisitudes, es reemplazado por un barbero judío que es idéntico a él. En consecuencia, será trasladado a un campo de concentración mientras el otro asumirá las riendas del poder.

Si el arte permite a los pueblos sublimar los dolores padecidos en su historia, esta película es punto y aparte en el sentido de no solo ratificar ese enunciado sino de caricaturizar el ideal nacionalista como reflejo de voluntad popular.

Hynkel es la caracterización del dictador que abusa del pueblo bajo el ropaje de premisas de bienestar, que se esconde en el sentir propagandístico del Estado con el ánimo de subordinar; por una vez el cine acude al supuesto de si el dictador pensara en el pueblo, logrando una obra bella y majestuosa como himno al reconocimiento de las igualdades como individuos y la banalidad de la guerra. Por primera vez, el cine de Chaplin recurrió a la voz, para hablar lo que no debe callarse so pena de complicidad. Para denunciar y condenar uno de los grandes errores de la humanidad; “deja de lado las risas, al comprobar que no son suficientes para cambiar el mundo, y hace un encendido alegato a favor de la paz en tiempos de guerra, también consciente de que en el fondo sus palabras, como todas las bromas que le precedieron, no servirán de nada” (Rodríguez 2006, 167).

Luego, *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, Reino Unido, 1957) cuenta cómo un grupo de prisioneros británicos es obligado por los japoneses a construir un puente. Los oficiales, capitaneados por su flemático coronel (David Niven), se opondrán a toda orden que viole la Convención de Ginebra sobre los derechos y las condiciones de vida de los prisioneros de guerra. Ni siquiera el reconocimiento literal de disposiciones

internacionales puede supeditarse al argumento *ad misericordiam* con el fin de hallar zonas grises interpretativas que resulten benevolentes para quienes sufren amenazas a su dignidad humana.

El gran valor del filme radica en las estrategias de poder entre los dos comandantes de bandos enemigos que en medio de fuertes tensiones y un claro desequilibrio por la situación expuesta, procuran mantener la hidalgía de su cargo y el reconocimiento del honor militar por la causa que cada uno lidera.

La logística de la guerra logra apreciarse desde los dos bandos, en especial el grupo de aliados fungiendo como trabajadores de una obra que llega a comprometer al mismo comandante, interpretado por Alec Guinness, perdiendo toda perspectiva en cuanto a su rol de combatiente.

Es una lección contundente en torno al trato de los prisioneros de guerra y un referente metafórico de la ineficacia de los propósitos políticos que en el marco de un conflicto resultan ecos perdidos de otros escenarios que poco o nada importan para la dignificación del individuo.

La siguiente obra que se seleccionó reúne puntos en común con la segunda comentada; *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, Douglas Sirk, EUA, 1958) apuesta por el drama personal en el contexto de las agresiones militares. “Pese a su visión pesimista, la película sugiere que nadie puede ser sólo un soldado, mostrándose insensible hacia cuanto pasa a su alrededor. Lo malo es que en cuanto surgen los rasgos humanos de un militar, éste enseguida muere a causa del fuego enemigo o por una bala disparada por un camarada suyo que le confunde con un traidor. Para sobrevivir durante una guerra, lo mejor es no descuidar la guardia, no dejarse llevar por los sentimientos, por el sentimentalismo, por la sensiblería; es peligroso. No se pueden mezclar el amor y las guerras, según parece” (Rodríguez 2006, 170-171).

La contradicción que entraña la guerra es el punto fuerte de este relato. Desde la deshumanización mostrada en una escena donde unos civiles capturados son obligados a cavar fosas con el comentario sarcástico de un soldado alemán quien les dice que caven profundo para que estén cómodos, hasta el drama interior de quienes piensan en apartarse del conflicto la película se mueve en matices propios del drama, cuyo eje motivador es una recreación de *Sin novedad en el frente*, pero penetrando en la relación sentimental del protagonista.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

Pero la primera superproducción de dicho escenario de conflicto vendrá de la mano de tres brillantes directores: Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki con *El día más largo* (*The Longest Day*, EUA, 1960).

Esta obra acude al llamado Día D, esto es, los eventos del 6 de junio de 1944, como principio del fin del sueño hitleriano. Por más de tres horas el filme pasa de la planeación al desembarco de los aliados en Normandía.

Contada al estilo de un documental, sigue los pormenores de la historia oficial al respecto. Es innegable la propaganda tras los fotogramas y los pósteres publicitarios, pues rápidamente llegó a convertirse en una pieza filmica imprescindible en los listados estadounidenses, ya por su factura como por el impacto en el público.

Honores y proclamas en la guerra, generales y soldados comprometidos en alianzas para neutralizar la amenaza que simbolizó la Alemania nazi. Esa impronta del día definitivo es el forzamiento del *ius cogens* como verdad para los aliados, como única oportunidad de triunfar y luego repartir lo logrado. Lo que respecto al filme *Juicio en Núremberg* (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Donen, EUA, 1964) terminó denominándose la justicia de vencedores sobre vencidos.

Esa respuesta inminente, planeada, orquestada con varias naciones tras de sí, subvirtió en cierta forma la idea de igualdad para los individuos. Donde la guerra halla sus frutos y permite que el triunfo se adapte a la idea de libertad. Donde el derecho mismo se torna resultado de la política.

Este filme es un preludeo a esa victoria que se ratificó luego en el germen de la justicia transicional y la asunción del ser humano como sujeto de derecho internacional.

En clave semidocumental la obra, llena de matices épicos, transporta al espectador al escenario de conflicto vivo entre estrategias de combate, decisiones políticas y dramas personales que intentan reflejar el mosaico de perspectivas frente al devenir de la guerra.

En los años sesenta verán la luz varias historias que generan un hilo conductor respecto a misiones especiales para pequeños grupos élite, entre las que destaca la famosa *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, Reino Unido, 1961).

El relato es muy simple: los alemanes dominan las aguas del Mediterráneo gracias a un eficaz sistema de defensa que los aliados no pueden contrarrestar.

La causa de la superioridad alemana es el fortín de Navarone que, gracias a unos gigantescos cañones, cierra el paso a la navegación por el mar Egeo.

Gregory Peck, David Niven y Anthony Quinn dieron lugar a ese emblemático comando en el que brotaron las películas bélicas con propósitos omnipresentes para el triunfo de la verdad institucional del derecho a través de la guerra. Incluían la dedicación de un militar intelectual, probo, honesto pero recio en la acción, con la diplomacia inglesa y la finura en la solución de problemas aparentemente sin salida; sin embargo, la traición dentro de la misión programada adoba el relato para hacer presión en la emotividad del espectador. Solo un personaje se desliga de ese propósito altruista, enaltecedor de la patria y por ello es castigado.

En ese orden narrativo, también sobresale *El tren* (*The Train*, John Frankenheimer, EUA, 1964), película de agradable ritmo que se mueve entre el drama, la acción y el suspenso en algunas secuencias de gran maestría directoral.

Esta vez, la mirada protagónica está en el lado alemán. Burt Lancaster da vida al coronel Franz von Waldheim, afincado en París con el propósito de tomar aquellas pinturas definidas como prohibidas según el régimen nazi y enviarlas en tren al centro de poder del Reich. La amenaza reside en la inminente llegada de los aliados.

Nunca una película había hecho extensible el discurso de derechos inalienables al patrimonio sociocultural e histórico de los pueblos. La misión bélica se encaminaba a rescatar obras artísticas que condensaban la memoria humana y con ello la dignidad del individuo para esa búsqueda de trascendencia que le es propia.

Como se verá más adelante, en la producción intitolada *Operación Monumento* (2014), dirigida por George Clooney, similar argumento se ofrece sin mayores impactos, pero desde la órbita aliada, pues no resulta visualmente atractivo que un soldado, aludiendo al honor y la honra, se sacrifique por obras de arte. Con todo, no puede negarse que el hilo narrativo tiene una fuerza vivificante en la pretensión del orden público internacional para simbolizar la situación de la raza humana con un propósito y legado para generaciones venideras.

Pero es con *Los doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, EUA, 1967) que logra asidero esa vertiente argumental centrada en un equipo especial para conjurar una amenaza concreta.

La historia parte de una premisa muy curiosa. Al mayor Reisman, encarnado por Lee Marvin, le es confiada una tarea que se interpreta más como una sanción que como un mérito: comandar a un grupo de soldados, algunos condenados a muerte, otros a mínimo veinte años de prisión, por delitos castrenses, para infiltrarse en un castillo medieval que funge como fortaleza nazi y abatir a cuanto enemigo sea posible. El éxito en dicha empresa conmutará sus penas.

Con un *staff* actoral de gran impacto en la cultura popular (Charles Bronson, Telly Savalas, Jim Brown, Johnn Cassavetes, Richard Jaeckel, Ernest Borgnine, etc.) el *ius cogens* de *Los doce del patíbulo* obedece a pretensiones políticas muy en la línea de Nicolás Maquiavelo. Como lo afirma el superior de Reisman, no es que la misión tenga una importancia militar significativa, pero es una muestra del poder aliado para subvertir la ofensiva nazi.

La tarea es el acicate para la acción, la defensa como acto bélico, práctico, de las proclamas de los aliados; habrá traiciones, incluso un soldado con problemas psiquiátricos que distorsiona la aparente armonía en el propósito del operativo. Esos matices logran aterrizar una puesta en escena de mayor coherencia en aras de visibilizar la complejidad y complicación bélica.

Un año después, *Donde las águilas se atreven* (*Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton, Reino Unido, 1968) aplicará la fórmula con algunas variaciones, entre ellas destacar solamente dos personajes centrales.

Clint Eastwood y Richard Burton soportan la intensidad narrativa de un filme que se sostiene en la idea de la misión evocadora de honores para neutralizar un foco valioso del poder nazi. La película siguió el esquema de *Los doce*..., deteniéndose en ese concepto de la alianza estratégica entre dos soldados que no simpatizan mutuamente, pero forman parte de la misma causa, lo que hace posible la necesidad de asumir la misión.

La unidad dialéctica de la contienda halla su base en la defensa de ideales que le son comunes a toda sociedad libre. Ya se ha expuesto que la libertad jurídica es la única posible de argumentar, ni siquiera la visión de virtud utópica es propia de la complejidad humana. Por eso, la simpatía que despiertan los combatientes desde el discurso político de este tipo de cine hace que se vea de manera impersonal, bastante plana, la caracterización del soldado nazi, a quien se asume como “malo” desde la simbología que comporta su uniforme y la satanizada esvástica

cuya lectura contrastable bien podría ser la misma que se toma desde el pretencioso bando de los “buenos”.

Las águilas son la prueba del poder imperial, el referente semiótico de la libertad que se impone desde paradigmas conniventes al pueblo que se defiende. Desde el título mismo se provoca la ideología del ser humano libre de ataduras, de lo dictatorial y de la imposición gravosa de reglas que no resultan atractivas.

Ese mismo año aparece *La brigada del diablo* (*The Devil's Brigade*, Andrew V. McLaglen, EUA, 1968), cuyo relato no resulta novedoso y empieza a advertir un tratamiento desgastado del enfoque narrativo, perdiendo fuerza y empatía de los personajes que se regodean en la noción de antihéroes sin mayores méritos para hacer avanzar la línea argumental.

Una nueva recreación de *Los doce...*, esta vez con componentes menos trabajados en torno a la construcción de la misión militar; insiste en el discurso base de la cultura popular del cine bélico de la Guerra Fría, encontrando visiones de la teoría del Estado como ligazón política de la teoría jurídica en materia de defensa, seguridad y bienestar, productos idealizados del orden público internacional.

Interesantes reflexiones alrededor de la personalidad del equipo, que en realidad es todo un destacamento de aliados, a pesar de insistir en un marcado nacionalismo estadounidense sobre los canadienses e ingleses.

Muy pertinente para abordar las diferencias entre ideologías, naciones y altos mandos que hallándose del mismo lado no pueden evitar rivalidades en un frágil sentido de amistad.

Culminando la década de los sesenta, una película con enfoque documentalista pasará a la historia como el mejor logro de recreación histórica de batallas aéreas. *La batalla de Inglaterra* (*Battle of Britain*, Guy Hamilton, Reino Unido, 1969) será la pauta de una nueva línea de lectura fílmica, procurando veracidad y fidelidad a los eventos. Ella hace introspección en la visualización de datos históricos trabajados en clave de cine espectáculo; el cuidadoso tratamiento de los detalles, desde el diseño de las aeronaves hasta las caracterizaciones actorales, da buena cuenta de la confrontación entre la Real Fuerza Aérea Británica y la Luftwaffe alemana.

Por ende, la narración en detalle de los eventos históricos concede papel protagonista a las secuencias donde destacan los patrones bélicos para el diseño de

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

estrategias militares, el fragor del combate, la desazón de la derrota y el menoscabo de la dignidad humana ante la destrucción consecuente.

Con este filme se abre un nuevo grupo de películas que irán a subrayar el rol principal de personajes verídicos, cuya labor los erigió en la calidad de comandantes de importantes destacamentos en campañas bélicas que permitieron frenar a las tropas representativas del ideal nazi.

Sin soslayar esa impronta nacionalista, también *Patton* (Franklin J. Schaffner, EUA, 1970) vio la luz como filme icónico en la minuciosa caracterización de uno de los generales más imperturbables e irreductibles del panorama bélico: George S. Patton, en una carismática interpretación de George C. Scott.

La obra es un contundente reflejo del *statu quo* y la institucionalidad vigorosa del discurso nacionalista mediante la orden que entraña el rol del generalato. El convencionalismo normativo se antepone a la justificación honorífica y el personaje da rienda suelta a una psicología bélica estrictamente nacionalista, con la dureza que implica convertirse en un líder que no debe cejar en el intento de triunfo en los escenarios de conflicto a los cuales se aboca.

Simultáneamente, un rancio relato con mayores síntomas de comedia y aspectos de ficción aparecerá, intitulado *Los héroes de Kelly* (*Kelly's Heroes*, Brian G. Hutton, EUA, 1970), aborda la consabida fórmula del equipo y la misión. Allí desfilan los rostros de Clint Eastwood, Telly Savalas y Donald Sutherland, quienes dan vida a un pelotón de bribones cuyas motivaciones en pro de la libertad, la justicia y el orden han pasado a un segundo plano. El espíritu bélico revive cuando se enteran de que es posible hacerse con un suculento botín representado en barras de oro estimadas en más de quince millones de dólares. Para ello, es menester traspasar fronteras enemigas y, por supuesto, asumiendo un rol de soldados de fortuna, emprenden la misión en nombre de supuestos ideales que ya no les convencen.

Siguiendo la línea narrativa de los filmes sobre misiones, este relato en clave de sarcasmo e ironía encuentra nodos temáticos de subvertir la guerra como única posibilidad de redención, a través de actos innobles para la defensa de una nación.

A mediados de los años setenta, en el estilo de *La batalla de Inglaterra*, la superproducción *La batalla de Midway* (*Midway*, Jack Smigth, EUA, 1976) retomó la mixtura documental y adaptación de personajes verídicos.

Con un reparto estelar, la película enfoca al detalle estrategias de combate aéreo y naval y no pasa desapercibida en el contexto de la Guerra Fría: recuerdo y sutil advertencia a quienes no conciten con el legado triunfalista de los aliados.

El éxito fue tan contundente que abrió camino a otras producciones de igual o mayor nivel. Es así como *Un puente demasiado lejano* (*A Bridge Too Far*, Richard Attenborough, Reino Unido, 1977) complementará esa atención del cine en las gestas épicas de la Segunda Guerra Mundial. Esta producción mastodónica y colmada de estrellas de cine, con Sean Connery a la cabeza, ahonda en la famosa operación Market Garden, cuyo propósito era tomar varios puentes ubicados en el Reino Unido para formar un corredor que permitiera el paso de las tropas aliadas, cruzar el Rin y llegar a Alemania sin más impedimentos. La estrategia mezclaba una avanzada de paracaidistas y tanques en tierra, de manera sinérgica y en un tiempo estimado. No obstante, las estrategias en el campo de batalla, combinadas con problemas de comunicación, aunados a eventualidades climáticas, impidieron llegar al último puente, de tal suerte que redundó en un lamentable fracaso, pero, a la vez, el último gran triunfo del Tercer Reich.

La obra presentó un contraste entre la victoria de los enemigos alemanes y la soberbia aliada que agravó la pérdida de vidas humanas en empresas bélicas de osada ratificación triunfalista.

Para el mismo año, con un mensaje propagandístico innegable en la coyuntura bélica de Vietnam, se estrena *MacArthur* (Joseph Sargent, EUA, 1977), en la tradición de *Patton*, es decir, orientada a estimular el espíritu patriótico con la fe que todo ciudadano debe tener en su ejército.

Aborda la personalidad de Douglas MacArthur, en la piel de Gregory Peck, rudo militar que estuvo a cargo de esa suerte de venganza por los eventos de Pearl Harbor, el convencimiento de obrar con justicia y buscar el resarcimiento de los daños ocasionados a Estados Unidos.

Hay varias frases emblemáticas que reiteran la aplicación del *ius cogens* como sustrato preventivo de conflictos. El personaje afirma que a quienes menos les interesa iniciar una guerra es a los propios soldados, porque solo ellos saben cómo se sufre, se destruye y se acaba un país por conflictos bélicos. La imagen del general que piensa estrategias para evitar mayores daños sin renunciar al honor ha quedado para la posteridad con esta obra.

Luego, la adaptación de una novela del *best seller* Jack Higgins –autor de éxitos como *La noche del zorro*, *Exocet*, *El solista*, etc.– continúa entremezclando el fervor patriótico con figuras icónicas de la Inglaterra en el estilo de la misión especial. Se trata de *Ha llegado el águila* (*The Eagle Has Landed*, John Sturges, Reino Unido, 1977). La acción se sitúa en un evento ficticio explorado con matices de realidad para detallar sin mayores pretensiones una de las hipótesis que han hecho historia: el intento de secuestro y asesinato contra Winston Churchill, en su función como primer ministro británico.

La película se filma comenzando con el estilo sosegado del cine de espías, para después avanzar, dinámica, por los senderos del cine de aventuras. Se centra en el plan ideado por Himmler, jefe de la Gestapo, para atrapar a Churchill en una villa llamada Studley Constable. La tarea se encomendó a un soberbio coronel alemán criado en Inglaterra, Kurt Steiner, encarnado por el siempre correcto Michael Caine. El personaje es interesante en tanto no comulga con el Holocausto, aboga por la situación judía, aspecto que le hace ver como un rebelde a los ojos de sus superiores. Pese a ello, se entrega con disciplina y rigurosidad a las órdenes recibidas.

El film pone en contrapeso las motivaciones que mueven el sentido de humanidad frente a los deberes militares, dilema cuyos matices no siempre convergen y dan lugar a la toma de decisiones sopesadas en función del rol desempeñado, los criterios de escoger el menor daño posible y la insistente idea de obrar en perspectiva en pos de la bondad subyacente tras la conveniencia de las acciones.

Más adelante, en la década de los ochenta es Vietnam el pretexto reiterado para continuar haciendo cine bélico con las claves narrativas de las guerras mundiales.

Así, destacarán obras del calibre de *Platoon* (Oliver Stone, EUA, 1986), convertida en la primera parte de la trilogía del director sobre ese acontecer, a través de los ojos de un soldado norteamericano muy joven (Charlie Sheen) enviado a la frontera entre Vietnam y Camboya para incorporarse a un pelotón. Además de la crueldad de la guerra, tendrá que sufrir las difíciles relaciones con sus camaradas.

La película ha llegado a tener la connotación de un clásico por la crítica tan fuerte a la función bélica, hasta el punto de desnudar razones por las cuales Vietnam se convirtió en una vergüenza estadounidense al denigrar al individuo y ponerlo en el lugar de una simple arma sin intelecto ni sentimientos.

Pareciera que esta tendencia crítica se extiende en el ámbito hollywoodense y en la intencionalidad filmica de directores como Kubrick, quien hace un aporte descarnado al tema con *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, Reino Unido, 1987), pieza de gran dramatismo cuyo argumento sitúa a un grupo de reclutas en un centro de entrenamiento que más parece una penitenciaría. Allí serán sometidos a los vejámenes que el tiránico, malhablado y despiadado sargento Hartman imparte a diestra y siniestra sin detenerse en miramientos. Machista, beligerante y soez, grita, gesticula, insulta y discrimina ante muestras de debilidad, pues eso no es lo que Estados Unidos espera de sus guerreros sino todo lo contrario: coraje, determinación y efectividad en la fuerza, dureza contra el enemigo, la compasión en el combate no es digna, la contundencia sí.

Dolor, sangre, sufrimiento, son algunos de los tópicos que envuelven la historia durante la mayor parte del filme sin que se llegue al campo de batalla propiamente dicho hasta pasada la mitad del metraje. Un mensaje de duro sentir al cuestionar los métodos de entrenamiento en los ejércitos en contraste con los discursos de paz y búsqueda de armonía en las relaciones internacionales.

Posteriormente, un listado de películas vuelve al enfoque de lugares comunes ya expuestos en líneas precedentes, con cambios constantes de escenarios, pero con la misma intencionalidad.

Algunas serán obras menores como *Savior* (Predrag Antonijević, EUA, 1998), ambientada en la Guerra de los Balcanes relata la historia de un duro mercenario que comienza a descubrir su verdadera humanidad cuando se enfrenta a las atrocidades ocurridas durante la guerra de Bosnia.

Un retrato de las divergencias conceptuales en el marco de los conflictos bélicos. La complejidad del ser humano para tomar bandos y defenderlos desde su moral, ética y legalidad se confronta en este relato de evidentes visos comerciales con el consecuente prejuicio en pos de la puesta en escena.

Luego destaca *Stalingrado* (Joseph Vilsmaier, Alemania, 1998), interesante visión alemana de la Segunda Guerra Mundial, que matiza de manera ostensible y directa las consecuencias de uno de los eventos avizorantes del arduo camino hacia la derrota. La Batalla de Stalingrado fue una de las más sangrientas de la Segunda Guerra Mundial, con bajas de más de un millón y medio de combatientes, pasando a la historia como uno de los pasajes bélicos de mayor sacrificio y absurdidad, en especial por el terreno gélido en donde tuvo lugar.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

Superproducción alemana con inigualable ambientación, permite considerar las relaciones interpersonales de los soldados en una evocación interesante de las obras de Erich Maria Remarque y la icónica *El puente*, de Bernhard Wicki.

En el mismo año aparece *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malik, EUA, 1998), obra que, en el estilo de la anterior, aborda con detalle la psicología de combatientes, siendo también una película coral.

Corre el año 1942 y en la isla de Guadalcanal, en el Pacífico, un contingente de la compañía de fusileros del ejército americano “C de Charlie” combate contra el ejército japonés por la conquista de una estratégica colina. Este grupo forma parte de las tropas enviadas para relevar a las unidades de infantería de la marina, agotadas por el combate.

La historia profundiza en la desazón de una guerra que no parece culminar, mientras la comandancia procura mantener el objetivo claro de las operaciones y poner de su lado el discurso manido en torno a la paz y la defensa de la libertad.

Ya existía una versión anterior, del año 1964, estelarizada por Keir Dullea y Jack Warden, pero limitada a la circunstancia de la misión, siendo mucho menos trascendente que la reciente. Se intituló en español *El ataque duró siete días* y la dirigió Andrew Marton.

Una película de 2001, producción norteamericana, también ubicada en 1942 abordó una historia con personajes rusos (hablando en inglés). Fue *Enemigo al acecho* (*Enemy at the Gates*, Jean-Jacques Annaud, 2001), cuya trama intenta visualizar un enfoque humanista del conflicto en el contexto distante de Rusia, en Volgogrado, a partir de una especie de duelo entre dos francotiradores, uno ruso (Joseph Fiennes) y otro alemán (Ed Harris). Ambos se persiguen y aunque no se conocen, saben que el triunfo de uno se hace en nombre de toda una nación.

En el mismo año también apareció otra obra de laya comercial, pero esta vez con un relato que se localiza en Somalia. *La caída del halcón negro* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, EUA, 2001) aborda eventos que sucedieron el 3 de octubre de 1993, cuando soldados estadounidenses de élite son enviados a Mogadiscio en una misión de paz de las Naciones Unidas, pero su principal objetivo es capturar a un líder militar y acabar de raíz con la guerra. La obra “expone con detalle el combate, pero jamás entra a explorar la psicología de sus protagonistas. Para Scott se diría que todos son intercambiables, simplemente soldados en una batalla sin fin” (Roch 2008, 220).

El problema nodal del relato se complica cuando dos helicópteros Black Hawk son derribados. Entonces lo único que importa es rescatar a los soldados que han quedado atrapados o resultado heridos en el hecho. Lo interesante del relato obedece a la circunstancia límite de los protagonistas quienes quedan totalmente aislados, con los restos del helicóptero como único refugio y el ensañamiento de la tropa enemiga hostigando para verlos caer a todos, sin supervivencia alguna.

Otros filmes como *Hermandad de guerra* (*Tae Guk Gi*, Kang Je-gyu, Corea del Sur, 2004) recuperaron nuevas situaciones e insistieron en el argumento pacificador del *ius cogens*. Esta obra de gran fuerza dramática, que participa de esa tendencia fílmica del siglo XXI por horadar en los matices de los conflictos con clara resonancia humanista, regresó al ambiente de la camaradería fraguada en las brasas de la contienda.

Por otro lado, *Jarhead* (Sam Mendes, EUA, 2005) hace lo propio al plantear una crónica sobre la Guerra del Golfo. Con imágenes de pozos de petróleo ardiendo en la noche, reclutas ruidosos, llenos de entusiasmo, pero también atemorizados ante la idea de toparse con el enemigo en cualquier momento, chicos que juegan al fútbol con las máscaras antigás puestas, mientras esperan el correo, la película expone viñetas de intención sociológica para enmarcar la dureza del conflicto.

En ese tamiz, la historia expone cómo de esa situación nacieron grandes amistades y lealtades incondicionales. Así pudo gestarse la hermandad de los *jarheads* que se juraron fidelidad eterna en una suerte de mancomunidad entre el dolor y el agrídulce sabor de los triunfos.

El filme tuvo tres secuelas de menor calidad: *Jarhead 2: Field of Fire* (2014) y *Jarhead 3: The Siege* (2016), y *Jardhead: Law of Return* (2019) narrativas enmarcadas en la configuración de misiones bélicas. La primera implica el reabastecimiento de un puesto de control cercano a la presencia de talibanes, la segunda las aventuras de un cabo que se une a la élite de los Marine Corps y la tercera el secuestro de un piloto de caza israelí por parte de una facción de Hezbollah.

Pero es Clint Eastwood, en su rol de director, quien aporta al relato bélico humanista dos obras con enfoques muy precisos, desde la “razón” de dos facciones enemigas en la Segunda Guerra Mundial, en un solo evento: la batalla de Iwo Jima, en 1945.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

Si bien el director suele hacer gala de su acendrado nacionalismo en esta clase de temáticas es muy cuidadoso en la confección de sus obras filmicas. En *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, Clint Eastwood, EUA, 2006) se adentra en el simbolismo del monumento al soldado desconocido, revisando los acontecimientos bajo la égida del concepto de héroe y el significado consecuente de patria, hogar, honor, honra y familia. En esta pieza inicial,

Eastwood deja claro que los héroes verdaderos no tienen nada que ver con los que pueda crear una foto o, por extensión, todas las películas del cine. Como dice Bradley hijo: “Quizá los héroes no existan, quizá sean sólo gente como mi padre. Al final entendí por qué se encontraban tan incómodos al ser llamados héroes: los héroes son algo que nosotros creamos, algo que necesitamos. Es una manera de entender lo incomprensible, cómo la gente puede sacrificarse tanto por nosotros, pero para mi padre y para estos hombres, los riesgos a los que se expusieron, las heridas que sufrieron... lo hicieron por sus camaradas. Quizá lucharan por su patria, pero murieron por sus amigos. Por el hombre que tenían delante, por el que tenían detrás, y si de verdad queremos honrar a esos hombres, deberíamos recordarlos tal como eran” (Roch 2008, 232-233).

En *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, EUA, 2006), filmada en idioma japonés, presenta la versión nipona de la batalla desde la estrategia a modo de respuesta contra los estadounidenses. Aquí,

[...] los soldados japoneses ocupan la posición central y humanizada que había sido propiedad de los aliados; de hecho, ellos ven a los americanos como éstos les veían a ellos; Shimizu revela: “No sé nada del enemigo. Creía que todos los americanos eran cobardes. Me enseñaron que eran unos salvajes”, y reconocemos en ésa la imagen suavizada que tenían los americanos de los japoneses. Ahora son los americanos quienes cometen las mayores atrocidades: matan a dos japoneses que se han entregado simplemente por no tener que vigilarles, y son el enemigo de unos hombres con los que habíamos empatizado; con esto Eastwood no cuestiona tanto la guerra como su crueldad (Roch 2008, 234).

Las películas constituyen un díptico sobre una misma batalla vista desde los dos frentes en contienda, una reflexión desde el Estado, sus propósitos, su razón de ser y los vínculos con sus propios nacionales. Por ejemplo, en la primera, una de sus escenas iniciales muestra a un veterano que aún tiene pesadillas por los eventos que debió afrontar. Su voz en *off* señala:

Cualquier imbécil cree que sabe lo que es la guerra. En especial, los que nunca han estado en una. Nos gusta simplificar las cosas: el bien y el mal; héroes y villanos. Siempre abundan las dos cosas. La mayoría del tiempo no son lo que creemos que son.

Muchos de mis conocidos jamás hablarían de lo que pasó allá. Probablemente porque todavía están tratando de olvidarlo. Seguro no se consideraban a sí mismos héroes.

Esa característica aglutinante de la guerra para incentivar ideales de unidad interna, rechazo al enemigo común, deviene en anteponer abstracciones axiológicas sobre la vida humana misma. Pueden estudiarse por separado o como un todo, para dirigir los cuestionamientos del caso hacia la dualidad de la guerra en el sentido de los intereses que se ponen en juego, amén de los sesgos ideológicos y la vulneración de los derechos humanos.

Desde otro ángulo, *Operación Valkiria* (*Valkyrie*, Bryan Singer, EUA, 2008) cuenta la historia del meticuloso plan que elaboró el oficial alemán Claus von Stauffenberg, cuyo rango como coronel le permitió jugar a dos bandas con el propósito de dar muerte a Hitler y así, buscar la culminación de la guerra.

El filme es una nueva versión de dos producciones que ya habían tratado el curioso incidente: *Conspiración para matar a Hitler* (*The Plot to Kill Hitler*, Lawrence Schiller, EUA, 1990), adaptada para televisión narra los eventos acaecidos el 20 de julio de 1944, en los propios dominios del Führer. Por otro lado, de factura alemana y también producida para la pantalla chica, *Valkyrien* (Jo Baier, Alemania, 2004), mejora el relato con un guion de mayor precisión.

El suceso histórico llama la atención por cuanto refleja la existencia de lo que en lenguaje bélico se conoce como “quinta columna”, esto es, la posibilidad de que facciones en el interior de un grupo bélico se vuelvan contra este y terminen fungiendo como aliados indirectos de lo que en apariencia sería su contraparte.

Como puede apreciarse, los ejes narrativos que aún prodiga la Segunda Guerra Mundial continúan vigentes, siendo reexplorados y readaptados en profundas producciones de distintos niveles de calidad.

En 2008 la película *Zona de miedo* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, EUA) centra la acción en Irak, insistiendo en la dramática asunción de responsabilidades por parte de soldados especialistas en el desarme de bombas.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

La historia destaca la unidad élite en la que la premisa de desconfiar de todo y de todos está a la vuelta de cada misión. La sustitución de un comandante hará que asuma el cargo un sargento temerario cuya imprudencia pone en riesgo de manera reiterada a sus subordinados. La falta de reglas claras en la tarea hará que esa actividad se vea como una situación mucho más peligrosa que la guerra misma. Interesante premisa que da un giro al relato convencional, desvirtuando la intención patriótica y recabando en la necesidad de reflexionar en torno a los entresijos de las órdenes en comparación con la vivencia directa y real de su cumplimiento.

El mismo año, una película francesa fija la mirada en un grupo de mujeres militares, otra vez en mayo de 1944: *Espías en la sombra (Les Femmes de l'Ombre, Jean-Paul Salomé, Francia, 2008)*.

Se trata de un nuevo regusto del tópico misional en una producción contemporánea que insufla aire a la línea conductora del cine bélico del siglo XXI. Cinco mujeres, cada una con habilidades especiales, deben dar muerte a un coronel nazi, así como obtener información que viabilice el operativo del Día D. Pese a no tener mayor novedad que el protagonismo femenino, escudriña en los ideales de la resistencia francesa, la lealtad y camaradería de un grupo dispar cuyos móviles bélicos difieren entre la moral, la venganza, el amor por la patria y la familia.

En otro contexto, *Almirante Yamamoto (Rengō kantai shirei chōkan: Yamamoto Isoroku, Izuru Narushima, Japón, 2011)* dedica el visionado a un líder militar japonés de la misma connotación que MacArthur. Se trata de Isoroku Yamamoto (Koji Yakusho), comandante del ataque a Pearl Harbor –que fue el detonante para la irremisible participación estadounidense en la contienda–. Lo llamativo de la puesta en escena es el dilema del protagonista, que rechaza la guerra, pero asume las obligaciones de portar el uniforme, acatar la consigna bélica de sus superiores y defender el honor de su patria.

A lo largo del filme pueden precisarse diversas ideas argumentativas que describen elementos del *ius cogens* frente a la condición de los personajes: “Hoy día las guerras son totales y nadie se detendrá hasta que uno de los dos lados sea destruido”; “El último recurso de la diplomacia es la guerra” y “Una vez que comienza una guerra no hay vuelta atrás y no expondré la nación alentando a una guerra sin haber sido sometida a una sólida y unánime deliberación”.

Crítica los medios de comunicación, se pregunta si esa opinión pública es la voz de toda una nación y si vale la pena mantener una imagen frágil para unificar un Estado, aspectos que se trataron en una versión anterior estelarizada por el inigualable Toshirō Mifune en 1968, con la dirección de Seiji Maruyama.

Para el año 2012, la película *Colas rojas* (*Red Tails*, Anthony Hemingway, EUA) resulta ser una curiosidad, que no una gran obra; su mérito radica en hacer visible las actuaciones del primer grupo de pilotos afrodescendientes durante la Segunda Guerra Mundial, como escoltas de los bombarderos estadounidenses. Contrasta la consabida discriminación que aparece desde antes de la primera secuencia, al referir el concepto de inferioridad y falta de aptitud para el combate de dicho grupo humano, según un estudio de la Universidad de Guerra de los Estados Unidos en 1925.

Resulta interesante para dar una visión de conjunto en torno a esa idea de que la guerra atañe a todo individuo y que las historias producidas se ramifican en situaciones diversas.

Pero si de crítica se quiere hablar, el documental *Guerras sucias* (*Dirty Wars*, Rick Rowley, EUA, 2013) no pasa desapercibido. La obra sigue los pasos del periodista Jeremy Scahill y sus investigaciones alrededor de las operaciones no reconocidas de manera oficial por parte del gobierno norteamericano. Desde Afganistán hasta Irak la gran potencia occidental se ha solazado en un sinnúmero de operaciones encubiertas desarrolladas al margen del DIH, cuestionables, despiadadas, maniqueístas y atroces.

Es una obra muy lúcida que critica fuertemente la posición bélica estadounidense en la invasión a Irak, enfatiza en los “daños colaterales” que terminaron siendo afrentas deliberadas y “de advertencia” a una nación pobre, prácticamente inferior al poderío militar de sus atacantes que solo obtuvo miseria a través de un conglomerado de pérdidas conducentes a la desestabilización por muchas décadas en el futuro.

Importante el detalle de cómo el periodista denuncia los vericuetos del poder que llevaron a crear una sección militar anónima de ataque furtivo que, en términos geopolíticos, subvierte el orden jurídico para lograr como fuera posible el triunfo estadounidense.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

Desde otra esquina, *Operación Monumento* (*Monuments Men*, George Clooney, EUA, 2014) insistirá en otro panorama de misión militar al final de la Segunda Guerra Mundial, pero aunando nuevos matices.

A un grupo de historiadores, directores de museos y expertos en arte, tanto británicos como norteamericanos, se les encomienda la importante y peligrosa misión de recuperar las obras de arte robadas por los nazis durante la guerra para devolvérselas a sus legítimos propietarios.

Se trataba de una misión poco alentadora para ser exitosa: las obras estaban muy bien custodiadas y el ejército alemán tenía orden de destruirlas en cuanto el Reich cayera. Pero aquellos hombres, en una carrera contrarreloj, arriesgaron sus vidas para evitar la destrucción de miles de años de cultura de la humanidad.

En una suerte de replanteamiento filmico, sin ser un *remake* concreto de *El tren* (1964), la película se detiene en el aspecto burocrático para aprobar una misión que resulta de segundo nivel en torno al rescate de obras artísticas cuya justificación es la conservación de la memoria histórica a partir de las grandes producciones emblemáticas de la humanidad.

Para concluir este primer catálogo filmico, huelga mencionar la implacable *Fury*, también llamada *Corazones de guerra* (David Ayer, EUA, 2014), que logra con certera precisión dejar en el espectador el mal sabor de boca de la destrucción, la miseria y la devastación.

En un estilo filmico claustrofóbico, acompañamos en un viaje a la desgracia a un sargento y su grupo, tripulantes de un tanque de guerra llamado *Fury*. A medida que se avanza en ese lento trayecto sin retorno, la tristeza, la crueldad, la destrucción en su máxima expresión, horadan la psicología de los personajes. No puede evitarse pensar que, al parecer, es necesario el sacrificio de vidas humanas para hablar luego de derechos humanos colectivos.

No es un filme alentador, así como no lo es la eficacia del mismo derecho internacional público en situaciones bélicas. David Ayer recalca el dolor como herramienta para no olvidar, y tal vez esas buenas intenciones de lo que se reconoce en el mundo de hoy como *ius cogens*, no pasen en vano.

Ius cogens en películas sobre sociedad civil y poder en tiempos de guerra

Debes entender que hoy en Alemania puede pasar cualquier cosa, incluso lo improbable, y sólo es el principio. 'La ética individual ha muerto. Somos una élite a la que todo se permite'. Son palabras de Hitler. Mi querido Frederik, deberías reflexionar sobre ellas.

Aschenbach (Helmut Griem) a Frederick Bruckmann (Dirk Bogarde) en *La caída de los dioses* (Luchino Visconti, 1969)

El siguiente grupo de filmes revisados hace hincapié en la asunción de la sociedad civil como escenario exento de guerra donde surgen los mal llamados “daños colaterales”.

La cinematografía mundial ha sido pródiga en retratar la imagen de personas no combatientes como víctimas de guerra que siguen llenando las estadísticas de bajas por lamentar, sobre todo por la condición de inocencia que llevan en sí mismas.

En este acápite, por tanto, habrá mayor pluralidad de obras de diversos países, especialmente europeos, para complementar la visión general del conflicto bélico que continúa teniendo su referencia obligatoria en la Segunda Guerra Mundial.

Así, sobresale la trilogía bélica de Roberto Rossellini:

Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, Italia, 1945), relato asentado en la ciudad ocupada por nazis y los operativos de la Gestapo; *Paisá* (Italia, 1946), contada en seis episodios, y *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, Italia, 1948), enfocada desde la mirada de un niño.

La obra de Rossellini tiene un gran valor agregado y es que propende por mostrar esa cara de benevolencia y, sobre todo, resiliencia en los efectos colaterales de la contienda. Dichos filmes son una expresión neorrealista de los efectos bélicos en el tratamiento a la sociedad civil orientada a un posconflicto. En estos relatos, el *ius cogens* asume un rol de potestad imperativa para subsanar daños y buscar escenarios de reparación. El lenguaje de la justicia transicional se enuncia desde una perspectiva italiana que contrarresta el dolor histórico del régimen fascista.

Pero *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, Reino Unido, 1957) ataca directamente el estatus supuestamente meritario de la burocracia

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

militar. Situada en la Primera Guerra Mundial alude a un grupo de soldados que son llevados a un consejo de guerra por sus propios superiores y acusados de cobardía. Lo inquietante del drama se advierte en la forma como han sido escogidos al azar, la arbitrariedad del proceso seguido, la vulneración del debido proceso, todo ello a través de una parafernalia que tiene un solo motivo: servir de escarmiento a todos los frentes del ejército, en tanto advertencia, amenaza... intimidación.

Entendida como una obra significativa en la comprensión de la filosofía del derecho en el ámbito internacional, es una dura reflexión sobre la ambivalencia de los juicios castrenses para eludir responsabilidades jurídicas de los altos mandos.

Aunque será la película *El puente* (*Der Brücke*, Bernhard Wicki, Alemania, 1959) la obra que en cierta manera sincretiza los ejes temáticos ya recorridos. De la mano de un grupo de jóvenes, se observa cómo la guerra va corroyendo todo lo que para ellos era su mundo; “se les encomienda una misión sencilla, de la que se les debería relevar inmediatamente: la defensa de un puente con las horas contadas, ya que el escuadrón de demoliciones debe explosionarlo poco después”. El director “realiza una demoledora radiografía de un sueño que deviene pesadilla. Los jóvenes descubren primero que las fuerzas aliadas no les dejarán defender su tierra, mientras el absurdo de la guerra proviene de sus propias filas” (Roch 2008, 129).

Se trata de una pieza filmica de marcada estructura realista; poco a poco construye la perspectiva de unos jóvenes reclutados a una causa que difícilmente se entiende. A medida que avanza la narración, toda posibilidad de esperanza y redención se diluye en los bombardeos que van acabando con la inocencia, la fortaleza y la improvisada defensa de un pueblo que cae hasta desaparecer.

En el mismo enfoque cuestionador, lleno de dureza, refulge una obra inmensa: la trilogía de *La condición humana* (*Ningen no joken*, Masaki Kobayashi, Japón, 1959). Relato monumental que ahonda en el espíritu de un hombre de valores morales y principios éticos antepuestos al padecimiento de injusticias que va encontrando en su cotidianidad, ha pasado a la historia como un himno a la humanidad, a sus avatares, retos, frustraciones, contrastes y dualidades. A la vez, es un testimonio del propio director respecto a sus vivencias en el frente de combate.

La narración, que se extiende por más de diez horas, lleva al espectador de la mano de Kaji, un hombre con profundos ideales pacifistas, cuya tendencia a evitar

el conflicto le conduce a ejercer un cargo directivo en una mina, que funge como campo de concentración de prisioneros donde intentará mejorar las condiciones de quienes padecen el oprobio. En esa primera parte, intitulada *No hay amor más grande*, pondrá a prueba su nivel de tolerancia ante el maltrato y la tortura.

Posteriormente, verá cómo la guerra le quiere en su campo. El segundo filme, *El camino a la eternidad* (1960), convierte a Kaji en un soldado, trastocando sus ideales, retando la firmeza de las convicciones y extendiéndole un viaje al infierno del combate mismo.

La línea argumental se cierra con *La plegaria del soldado* (1961), en la cual verá nuevos rostros, escuchará diferentes idiomas, distintos colores de piel, enemigos oriundos de otros lugares, pero todos portando en común las marcas de la guerra, impresas en la piel, en la mirada y en lo que les resta de vida.

Como siempre, el viaje físico es también un viaje interior, en el curso del cual el desencanto del comunismo, la denuncia de la violencia y el orgullo japonés son solo parte del proceso mucho más amplio que experimenta su recto protagonista: la progresiva pérdida de fe en la naturaleza humana, incluida la suya propia.

Al final, el único motor de su penosa existencia acabará siendo la necesidad de reencontrar su lugar en el mundo, volver al seno del hogar, a la familia, a los brazos de la mujer amada, a la sencillez de la existencia en los pequeños detalles.

Después, en una nueva visión de Occidente, *El gran escape* (*The Great Escape*, John Sturges, EUA, 1963) logra un relato en los campos de concentración destinados a oficiales ingleses y norteamericanos.

Es simplemente el planeamiento y ejecución de una fuga en la que contrastan los roces propios del ego militar y la situación que los pone en condiciones de igualdad; desde su inicio, la película “deja claro que asistiremos a un juego entre presos y carceleros; todo a partir de hechos reales” (Rodríguez 2006, 144).

Pero también hay lugar para reflejar ese periodo de tensión que significó la Guerra Fría, desde el punto de vista de la competencia personal de los Estados, traducida en las relaciones diplomáticas. *Punto límite* (*Fail-Safe*, Sidney Lumet, EUA, 1964) es un filme que se mueve en el tenso ámbito de las estrategias políticas internacionales, llevadas a un momento de absoluto pavor cuando, en medio de la visita de un senador soviético a un emplazamiento aéreo militar de los Estados Unidos, se detona una alarma que ocasiona la decisión de lanzar un ataque a territorio de la Unión Soviética.

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

Los sucesos llaman la atención en tanto rompen el contexto del derecho supranacional para el manejo de situaciones críticas y, afortunadamente de manera hipotética, exponen probables eventos en la frágil relación que intentan preservar Estados concebidos como enemigos naturales.

Ese aspecto puede cotejarse con *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, Luchino Visconti, Italia, 1969), al indagar en los efectos que la guerra causa en una familia protegida por el régimen nazi. La obra hace un acercamiento minucioso a un grupo de personas acostumbradas a la vida aristocrática, a una posición desde la cual ven a los demás a la distancia, privilegiada; dueñas del poder. Lo que intentan asimilar son los embates de la guerra que a ellos también les afecta. Afrontar las modificaciones políticas, saber qué posición tomar, a quién apoyar, son algunos de los desafíos para procurar mantener sus comodidades. Desde los mandos del poder, pensar de manera estratégica puede salvar vidas, inclusive si se está presto a negociar en medio de las situaciones límite.

Otras películas abrirán sus relatos a posturas críticas que imprimen algunos acercamientos al sentido de humanidad en el conflicto mediante narraciones que dan paso al humor y la comedia.

Por ejemplo, *MASH* (Robert Altman, EUA, 1970), que centra la acción en la historia de dos cirujanos de una unidad móvil del ejército en la guerra de Corea. El reto de Altman es no perder el estilo cómico en una coyuntura tan dura como lo es un conflicto bélico, de ahí que el filme dé cuenta de diferentes situaciones graciosas, que contrastan con el ambiente de desilusión, drama y sufrimiento que se vive a diario en una sala de urgencias, aún más terrible porque se trata de daños causados por los devenires bélicos. Se afirma que el guion fue modificado en varias ocasiones para contextualizarlo en la guerra de Corea, yendo en contravía de las intenciones del director quien deseaba un panorama crítico de Vietnam. Al final, quien coordina la maravillosa orquestación de un filme termina imponiendo su mirada valiéndose de lo que el arte mejor sabe hacer: mimetizar la realidad.

También es preciso destacar la rotunda *Johnny cogió su fusil* (*Johnny got his gun*, Dalton Trumbo, EUA, 1971), película que apuesta por un fuerte drama: el de un joven combatiente de la Primera Guerra Mundial que una vez vuelve en sí entre los ruidos y olores de un hospital, en medio de una confusión que revolotea en su cabeza, se percata de que ha quedado ciego, sordo, mudo y con todas sus extremidades amputadas, resultado de un bombardeo.

Pletórica de simbología narrativa, esta obra cuestiona los avatares de la guerra y la huella indeleble que deja en la mente y el cuerpo de los combatientes. Pone en tela de juicio la eficacia de los Estados para resolver problemas políticos y hacerse cargo de sus propios heridos.

Como una suerte de diatriba contra las tensiones de poder, Dalton Trumbo supo relatar de manera contundente y asertiva el dolor de toda una generación perdida en la guerra de Vietnam; para ello, utilizó como pretexto el ámbito de la Primera Guerra Mundial mimetizando su crítica contra el sistema.

Y en un estilo oscuro y agobiante, *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei*, Ingmar Bergman, Alemania, 1977) dará cuenta de una pesadilla en la cual las conspiraciones y experimentos escudados en la guerra pondrán a una pareja de trapezistas en el reto de asumir una vida de dependencia, entre la crisis, la violencia, la muerte y la terrible posibilidad de que el propio ser humano haya cambiado su constructo de principios frente a la sociedad. “Una sociedad como la alemana, según el realizador sueco, no puede convivir con el desorden, porque enseguida se viene abajo. Por eso se gestó el nacionalsocialismo hitleriano: para luchar contra ese desorden, contra la diáspora de sus antiguos valores. El problema consistió fundamentalmente en que el régimen nazi sólo fue capaz de mantener un orden externo, aparente, a costa de una cruel represión social. Y, por si fuera poco, al desorden social Hitler respondió con un profundo desorden moral, que más tarde justificaría la existencia de los campos de exterminio” (Rodríguez 2006, 143).

Un poco más esperanzadora, la película *Escape a la victoria* (*Victory*, John Huston, EUA, 1981) bebe de las fuentes de *El gran escape* y se sirve de uno de los mayores entretenimientos humanos: el fútbol.

John Colby (Michael Caine), prisionero en un campo de concentración alemán, dedica sus horas de ocio a entrenar a sus compañeros de reclusión, todos ellos pertenecientes a milicias aliadas provenientes de distintos países. Pronto llamará la atención del coronel Von Steiner (Max von Sydow), comandante a cargo del lugar quien también siente especial atracción por ese deporte. En una conversación trivial surge la idea de organizar un partido de fútbol “para subir la moral” de los hombres, enfrentando a los prisioneros con la selección alemana en un estadio de la ciudad de París. Colby empieza a escoger a los integrantes de su equipo, mientras Hatch (Sylvester Stallone) intenta formar parte de él por cuanto

lleva varios meses planeando una fuga; así, el desafío es un excelente pretexto para otras intenciones.

La obra “describe el terror que sienten unos militares británicos y norteamericanos confinados en un campo de concentración al ver a los prisioneros judíos. No son como ellos. Están más delgados; algunos tienen enfermedades que les cubren un brazo o una pierna. Pero ninguno quiere comer o beber, no pueden; aunque quisieran, ya no podrían volver a ser humanos por completo. Los han despersonalizado hasta convertirlos en extranjeros” (Rodríguez 2006, 159).

El partido de fútbol hace metafórico el concepto de la contienda bélica. El deporte disfraza realidades políticas con nuevos pactos legales, siendo una excelente apología a la necesidad de minimizar la fuerza en la exacerbación de las pasiones sociales y horadar en la búsqueda de una justicia colectiva donde el régimen de poder se supedita a la voluntad avasalladora del reconocimiento de reglas superiores.

Como dato curioso, actuaron en el filme verdaderas estrellas del balompié de la época: Edson Arantes do Nascimento “Pelé”, Osvaldo Ardiles, Bobby Moore, Mike Summerbee, entre otros, haciendo del relato un divertimento muy entretenido y admirado por el público.

Llegará luego *La decisión de Sophie* (*Sophie's Choice*, Alan J. Pakula, EUA, 1982) para recordar que la guerra no es, de ninguna manera, un escenario de redención y que sus efectos están presentes en la memoria de los sobrevivientes. En este filme se asiste al drama de una mujer que no logra superar lo vivido como prisionera en un campo de concentración y la difícil determinación que la hizo poner a prueba su condición femenina, en especial su rol de madre y amiga. Un camino de resiliencia casi imposible de afrontar, pues los fantasmas del pasado no permiten momentos de esparcimiento, con lo cual cada día es una nueva oportunidad de revivir la tragedia que le perseguirá por siempre.

Resulta interesante la pluralidad multidimensional del género bélico, con esas puestas en escena que no evitan el drama y mucho menos lo exponen por el simple hecho del espectáculo. En este recorrido filmico la psicología de quienes hacen la guerra y la de quienes la padecen entrecrocán constantemente. La expresión del poder desplegado por las armas no se compadece con la capacidad de resistencia que anida en el espíritu humano, lo que hace pensar en el contraste entre la potencialidad de destrucción y la posibilidad de alzar la mirada desde el dolor.

Por si eso fuera poco, *El día después* (*The Day After*, Nicholas Meyer, EUA, 1983) va mucho más allá. Hacia ese panorama del desasosiego que confiere la nada como producto de la irremisible destrucción del mundo conocido en un santiamén; el terror producido por la ciencia administrada en clave de exterminio y no de defensa; el ya no tan imposible imaginario de borrar de la faz terrestre toda una población, con infraestructura incluida; la visión más cercana del apocalipsis como caos absoluto y la deflagración de la fe en el sentido de lo humano.

Es el camino por los efectos devastadores de un holocausto nuclear en un pueblo de Kansas que tiene como vecina una base de misiles nucleares. Cuando la guerra estalla, el mundo cambiará para intentar resurgir de las cenizas. Se muestra como un cruel relato de la materialización del principal temor de la Guerra Fría que de alguna forma resulta catártico para ilustrar esa idiosincrasia norteamericana acendrada en el discurso de poder de toda una generación.

Por su parte, Rusia presentará *Masacre: ven y mira* (*Idi i smotri*, Elem Klímov, 1985) y el Reino Unido la obra animada, *Cuando sopla el viento* (*When the Winds Blows*, Jimmy T. Murakami, 1986).

La primera es una película que hace del relato una visión descarnada de la guerra; el sufrimiento y dolor del protagonista infantil carcomen su cuerpo, avejentándolo hasta el punto de la degradación, el miedo congela su mirada, ralentiza los pasos, le sumerge en el fango de la miseria hasta endurecer su espíritu. Cada secuencia parece gritar en el vacío de un ser que ve sin contemplaciones cómo la vida se le escapa sin posibilidad de reparación, que ahuyenta la esperanza en una cruenta versión de la muerte; “es una prueba de cómo determinadas naciones creen que no todos los pueblos tienen derecho de existir” (Rodríguez 2006, 216).

La segunda obra, basada en una novela gráfica de autoría de Raymond Briggs, conduce al espectador al entorno de un matrimonio mayor que habita la campiña británica y la cotidianidad hogareña resulta fragmentada por las progresivas etapas de un conflicto nuclear que toca a su puerta. La pareja, afincada en profundos valores morales, optimista frente a la dureza de los acontecimientos, devota de su nación, no alcanza a dimensionar los efectos del desastre hasta que el caos resulta inevitable y se instala en el propio hogar para quedarse.

Entre los matices del relato, el espectador va viviendo el drama de los personajes, explorando diversos sentimientos, así como reflexiones constantes sobre el espacio que ocupan los humanos, el medioambiente, la vacuidad e inmediatez

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

de los riesgos nucleares cuando los artefactos que los originan se ponen en marcha hacia una hecatombe, hasta olvidar que se trata de una película en dibujos animados.

Dos contrastes de una realidad agobiante en la psicología del mundo europeo: la idea de la destrucción masiva y la afectación inmisericorde de los más vulnerables: la infancia, la adolescencia y la tercera edad.

En esa misma línea *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*, Steven Spielberg, EUA, 1987) es una triste oda a la esperanza de continuar pese a la degradación que puede sentir un alma a muy temprana edad. Es la prueba de dolor de un niño acostumbrado a los favores y placeres cotidianos de la alcurnia británica, y cómo se ve obligado a madurar por la fuerza de las circunstancias. Pasar de ser un hijo de familia que todo lo tiene a la miseria tras las barracas de un campo de prisioneros judíos.

Pero si de efectos perturbadores se habla, redundando en la condición de la infancia y la adolescencia, el filme animado *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no haka*, Isao Takahata, Japón, 1988) no tiene comparación.

Seita y Setsuko son dos pequeños hermanos, el primero, ya adolescente, actúa como padre de la segunda, una bebé que apenas si se sostiene en pie. La película es un descarnado periplo mediante el que la inusual pareja camina sin descanso buscando ayuda, intentando sobrevivir al mundo que se derrumba a su alrededor.

Nunca el cine animado generó un prisma de emotividad tan fuerte en la contextualización de personajes que soportan los horrores del conflicto bélico y sobre los cuales huelga establecer un derecho de víctimas como consecuencia del *ius gentium*.

Aunque hubo dos versiones en carne y hueso, *La tumba de las luciérnagas* (Toya Sato, Japón, 2005) y *La tumba de las luciérnagas* (Tarō Hyūgaji, Japón, 2008), es la de factura animada la que pasó a la historia como referente para provocar la implementación de paradigmas protectores desde el derecho mismo, la necesidad de la justicia transicional a sabiendas de que en ella el principio de legalidad tambalea y cae por su propio peso.

Por esa misma línea, *Lluvia negra* (*Kuroi ame*, Shōhei Imamura, Japón, 1989) hará lo propio, aludiendo a las partículas radiactivas procedentes de la explosión de las bombas que Estados Unidos lanzó sobre Hiroshima y Nagasaki. Obra basada en una famosa novela de Masuji Ibuse sobre la devastación que causó la

bomba atómica, cuenta el drama de Yasuko, que se vio sorprendida por esta lluvia radiactiva que cayó en los alrededores de la tristemente célebre ciudad.

Las posibles consecuencias de su contacto con la radiación han dado lugar a un sinfín de habladurías entre los pretendientes de la joven: ¿estará enferma?, ¿podrá tener hijos? Su familia rememora aquellos días aciagos, tratando de conjurar el peligro que la acecha.

No puede dejarse pasar un par de obras de gran alcance comercial como son *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, EUA, 1993) y *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, Italia, 1997).

En la obra de Spielberg debe aclararse la manipulación mediática de la historia. En realidad, ese discurso final –ese llanto de cuantificar vidas humanas para obtener su libertad, la lacrimosa súplica a un mundo avasallado por la guerra que hace Liam Neeson en el culmen del relato– no fue cierto.

En realidad ¿qué simbolizaba Schindler? Simplemente un empleador que protegía su negocio y, sobre todo, su mano de obra. No debe olvidarse su compromiso ideológico con el nazismo, las artimañas de las que se valieron tantos empresarios para mantenerse a flote en sus negocios. Sobre este particular recuérdese la famosa obra de Luchino Visconti, ya mencionada, *La caída de los dioses* (1969).

Así que el planteamiento se solaza en la demencial y estereotipada interpretación de sujetos como el Carnicero de Plaszow, con un Ralph Fiennes que se mueve entre la crudeza del conflicto y el total desprecio por el pueblo judío, hasta el punto de jugar tiro al blanco con los prisioneros del campo de concentración que administra.

Galardonada en diversos eventos cinematográficos, se incluye en esta investigación como ejemplo del discurso maniqueísta, empobrecedor y lastimero en el cual ha recabado la filmografía bélica. Evoca escenas similares a *El pianista* (Roman Polanski, 2002), donde un Adrien Brody caído en desgracia parece arrastrar consigo la minusvalía de sus propios derechos.

En el momento del análisis interpretativo, un acápite sobre el doble discurso del *ius cogens* en el cine ahondará en estos trabajos con un claro propósito político para recordar, a veces en forma distorsionada, los eventos del Holocausto.

La historia de Benigni, ambientada en 1939, *ad portas* de la Segunda Guerra Mundial, se detiene en la figura de Guido, un tipo extravagante y cómico que

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

llega a Arezzo, en la Toscana, con la intención de abrir una librería. Allí conoce a Dora y, aunque es la prometida del fascista Ferruccio, se casa con ella y tiene un hijo. Al estallar la guerra, los tres son internados en un campo de exterminio, donde Guido hará lo imposible para hacer creer a su hijo que la terrible situación que padecen es tan solo un juego.

De igual manera, esta producción enfatiza en la posibilidad de deformar el grave poder de la guerra bajo un manto que atenúa y considera la potencialidad del sufrimiento de un niño.

Aunque resulta interesante la línea argumental, ironiza sobre la reinterpretación de una realidad que resulta más hiriente. Ese velo de falso orden dentro de un caos hace suponer la manipulación del deber ser según un argumento de autoridad.

La lectura sobre el *ius cogens* esplende en clave crítica. ¿Son los principios supraestatales simplemente una esperanzadora, pero falaz, aproximación de condicionantes con apariencia imperativa que a la postre no son más que vacías normativas de *soft law*?

La diplomacia hace de nuevo su aparición en el filme, también comentado, *Trece días* (*Thirteen Days*, Roger Donaldson, EUA, 2000), que cuenta la crisis de los misiles en Cuba en octubre de 1962.

La diplomacia, sustentada en el principio de cortesía internacional, tiene lugar en este filme donde el riesgo de desestabilización permite saborear el contexto de la Guerra Fría en toda su expresión.

Los trece días pasan desde lo injurioso y las consecuentes represalias hasta la aproximación al ultimátum como recursos estatales de intimidación para hacer patente la ilusión de conveniencia y el resguardo de la paz y la libertad en el juego de poder de las potencias mundiales.

Un filme de ostensible valor documental, siendo destacable la argumentación filmica del *ius cogens* superveniens a propósito de “la conciliación o contrariedad entre nulidad y terminación (*devient nul et prend fin*)” (Gómez-Robledo 2003, 99), debate que hace que se discuta la probable necesidad de un derecho intemporal.

En el marco de otro conflicto, el de Yugoslavia, *Las flores de Harrison* (*Harrison's Flowers*, Élie Chouraqui, Francia, 2000) conjuga el rol del periodismo de guerra y sus reporteros como víctimas de guerra. Una visión del constructo jurídico de los derechos individuales en términos dignificantes de los daños

colaterales de la guerra. Una mirada al fragor bélico que invita a la reflexión, a la necesidad de contextualizar la protección de la sociedad civil y la esperanza de que por primera vez una película conceda voz política a quienes sufren desfueros en el marco directo de la contienda.

Cuenta cómo, en 1991, un fotógrafo viaja a la antigua Yugoslavia, en donde comenzó hace poco una guerra entre croatas y serbios, considerada inicialmente por casi todos los expertos un conflicto menor. Al poco de llegar, se ve implicado en un ataque y es dado por desaparecido. Su esposa, también periodista, no se resigna, y decide viajar al frente en busca de su marido, justo cuando el conflicto se ha extendido y se ha hecho aún más cruel. Una historia de amor junto a un retrato dantesco del horror de la guerra civil en la antigua Yugoslavia: violaciones, ejecuciones, genocidios, desaparecidos...

Por otro lado, *La última de las guerras* (*To End All Wars*, David L. Cunningham, EUA, 2001) revive la temática de los prisioneros de guerra en una lectura que va desde la psicología de los personajes y la necesidad de establecer parámetros de convivencia en el interior de un campo de concentración. La acción desarrolla los avatares que llevaron a un regimiento escocés a construir una vía ferroviaria que facilitara las comunicaciones para los japoneses.

En tierra de nadie (*No Man's Land*, Danis Tanović, Bosnia y Herzegovina, 2001), en el marco de la guerra de Bosnia, en 1993, sostendrá una fuerte crítica de la estimación del *ius cogens* en el escenario internacional. Una decisión que se antepone a la banalidad de la guerra y hace que los personajes se pregunten cómo se llegó a esa situación límite, porque hay que resolverla.

¿Se es enemigo por el solo hecho de un ideal de poder? ¿De qué manera el combatiente, en estado de indefensión, logra obtener su dignidad como ser humano para evitar la muerte?

Las preguntas problematizan cada secuencia del relato; aparecen los medios de comunicación, los cascos azules, la presencia de la ONU es evidente. Pero ¿no resulta más fácil ocultar el evento y proseguir con la contienda bélica para no hacer más comprometedor un discurso de dignidad humana?

Es un filme para visitar constantemente, pues en él el discurso del *ius cogens* no sirve para nada.

Con un hálito de mayor optimismo, *Los caminos de la guerra* (*Path to War*, John Frankenheimer, EUA, 2002), película de televisión en clave documental,

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

muestra las vicisitudes de una presidencia que heredó un conflicto de vital trascendencia para el juego de poder característico de la Guerra Fría: la guerra de Vietnam.

En ella puede analizarse la correspondencia valorativa del *ius cogens* como preludeo a su ratificación internacional que tuvo lugar con la Convención de Viena sobre el Derecho de los Tratados.

En consecuencia, se trata de un filme consonante con el objeto investigativo en tanto se detiene en los entresijos del poder, el rol presidencial, la impronta diplomática que rodea al derecho de gentes bajo discursos que comprometen la necesidad de un liderazgo continental.

Las buenas intenciones de la gestión son menoscabadas por el fragor del conflicto; realización certera en el planteamiento del Estado de bienestar y el abandramiento de premisas cuya intención pacificadora queda vedada por el resultado mediático de la confrontación.

El señor de la guerra (Lord of War, Andrew Niccol, EUA, 2005) refiere cómo un norteamericano de origen ucraniano se introduce en el negocio del comercio de armas y con el tiempo se convierte en el mayor traficante del mundo. Inspirada en hechos reales, la película explora una consecuencia poco conocida del final de la Guerra Fría, la enorme cantidad de armas que quedó disponible en los antiguos Estados soviéticos para ser ofertada a los países en desarrollo y las inmensas sumas de dinero amasadas por los traficantes de armas que las vendieron.

En una visión de cine jurídico, en *La rosa blanca (Sophie Scholl: Die letzten Tage, Marc Rothmund, Alemania, 2005)* el juicio a diversos miembros de un grupo de resistencia pondrá en la palestra pública las razones del derecho para atenuar o agravar acciones bélicas.

Más adelante, *El libro negro (Zwartboek, Paul Verhoeven, Holanda, 2006)* sitúa un relato también en la Segunda Guerra Mundial, pero con visos de venganza femenina. Una joven judía se une a los grupos de la resistencia que luchan contra la ocupación de Holanda por parte de las tropas alemanas. Su misión será infiltrarse en el cuartel general nazi para seducir a un alto oficial alemán a fin de obtener información que permita liberar a un grupo de combatientes que han sido capturados.

Otra lectura de las consecuencias militares de la invasión a Irak se aprecia en *En el valle de Elah (In the Valley of Elah, Paul Haggis, EUA, 2007)*. La narración

aborda los traumas que deja la guerra en los soldados que regresan a su patria; a través de una investigación policiaca va desvelándose la psicología de unos personajes desolados que no hallan lugar en el mundo.

Interesante reflexión desde el punto de vista de un Estado tan nacionalista como Estados Unidos, cuya bandera tiene especial significado en la trama y da cuenta de qué tan leal es el ejército en esa defensa global de una libertad que clasifica y segrega.

En *La guerra de Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*, Mike Nichols, EUA, 2007) se retoma la visión de la guerra como negocio mundial. ¿Qué piensa la diplomacia respecto al desarme mundial? ¿Es rentable mantener una guerra y disfrazar las intenciones políticas con discursos de paz? Ambos interrogantes se mueven de manera sutil en los intersticios del relato que no distingue ideologías cuando se involucran mercaderes bélicos.

El relato se ubica a principios de los ochenta, contando cómo un congresista norteamericano, una mujer de la alta sociedad de Houston y un agente de la CIA conspiran para organizar la ayuda a los muyahidines afganos, consiguiendo fondos y armas destinados a la expulsión de los soviéticos de Afganistán.

Luego, la película *Resistencia* (*Defiance*, Edward Zwick, EUA, 2008) define la idea y derecho de soportar un esquema estandarizado de poder, máxime cuando resulta impositivo, arbitrario y tiránico, allí suele promoverse desde diferentes acciones. Ello surge como consecuencia de llegar a situaciones límite cuando la razón ya es banal y no tiene cabida la posibilidad de concertación. La película expone el surgimiento de esas facciones bélicas que intentan subvertir esa estructura que no es legítima, pero obra como sistema de poder.

En 2009, *Triage* (Danis Tanović, Irlanda) ahonda de nuevo en la corresponsabilidad de guerra y los traumas que se llevan consigo sus integrantes hasta el punto de afectar la vida de sus propios familiares. Y en *La redada* (*La Rafle*, Rose Bosch, Francia, 2010) el tema de las desapariciones como estrategia política permitirá una reflexión fuerte sobre la desobediencia civil.

Finalmente, *Un pasado imborrable* (*The Railway Man*, Jonathan Teplitzky, Reino Unido, 2013) resulta siendo el filme más cercano a la posibilidad de resiliencia, de olvido y perdón entre combatientes, entre víctima y verdugo, a

•Selección fílmica sobre *ius cogens*•

propósito de los eventos vividos en un campo de concentración japonés cuyos prisioneros trabajaron en la construcción de una línea férrea entre Birmania y Tailandia.

Selección fílmica básica para identificar el concepto de *ius cogens*

Con el fin de depurar el vasto catálogo fílmico en estudio, se clasificaron las películas mediante dos matrices, una por cada aspecto temático y tener un conjunto menor pero representativo de obras que puedan utilizarse como instrumentos explicativos de la figura jurídica, más allá de las nacionalidades o los realizadores que las produjeron. La tabla 1 decanta los filmes del primer grupo.

Tabla 1. *Ius cogens* y responsabilidad del Estado

Película	Proporcionalidad en el combate	Asistencia humanitaria	Honor patriótico y militar	Familia e individuo	Sociedad civil en el combate
Alas			X	X	
Sin novedad en el frente	X	X	X	X	X
Sargento York		X	X	X	
Gung Ho!		X	X		
El gran dictador	X	X	X	X	X
El puente sobre el río Kwai	X	X	X		
Tiempo de amar, tiempo de morir		X	X	X	X
El día más largo	X	X	X		X
Los cañones de Navarone			X		
El tren			X		X
Los doce del patíbulo			X		
Donde las águilas se atreven			X		
La brigada del diablo			X		
La batalla de Inglaterra	X		X		
Patton	X	X	X	X	X

Película	Proporcionalidad en el combate	Asistencia humanitaria	Honor patriótico y militar	Familia e individuo	Sociedad civil en el combate
Los héroes de Kelly			X		
La batalla de Midway			X		
Un puente lejano	X	X	X	X	X
MacArthur	X	X	X	X	X
Ha llegado el águila			X		X
Platoon	X	X	X	X	X
La chaqueta metálica	X	X	X		
Savior		X	X	X	X
Stalingrado	X	X	X	X	X
La delgada línea roja	X	X	X	X	X
Enemigo a las puertas			X	X	
La caída del halcón negro			X		
Hermandad de guerra	X	X	X	X	X
Jarhead			X	X	
Banderas de nuestros padres	X	X	X	X	X
Cartas desde Iwo Jima	X	X	X	X	X
Operación Valkiria			X		
Zona de miedo	X	X	X	X	X
Espías en la sombra	X	X	X	X	
Almirante Yamamoto	X	X	X	X	X
Colas rojas			X		
Guerras sucias	X	X	X	X	X
Operación Monumento			X		
Fury	X	X	X	X	X

Fuente: elaboración propia.

Un primer tamiz comparativo arroja un listado más refinado de películas bélicas que mayor aproximación tienen a la temática integral del *ius cogens*.

Se establecieron cinco criterios para identificarlos en la narración argumental de cada filme:

1. Proporcionalidad en el combate: confrontación militar, uso de armas convencionales y no convencionales, resultados del contraste entre armamento y estrategia militar.
2. Asistencia humanitaria: ayuda a heridos, reconstrucción de sitios, rescate de víctimas y auxilio a combatientes derrotados.
3. Honor patriótico y militar: ideas políticas, nacionalismo, vinculación al ejército como deber ciudadano y orden público nacional e internacional.
4. Familia e individuo: influencia colateral de la guerra en las familias de los combatientes, psicología y comportamiento del combatiente fuera del campo de batalla.
5. Sociedad civil en el combate: nivel de afectación social del conflicto y abuso de los derechos de los civiles.

En la otra categoría de películas vistas se dio especial importancia a la condición humana. Por ello, los criterios de selección para la revisión respectiva son:

1. Daños colaterales: toda afectación que sin ser propia del combate o preverse, efectivamente acontece involucrando a no combatientes y menoscabando bienes que pertenecen a la sociedad civil.
2. Posguerra y dignidad humana: situaciones que, una vez transcurrido el fragor del conflicto, generan la necesidad de resurgir y elevar la condición humana.
3. Conflicto y ley: aspectos jurídicos que se plantean frente a la guerra, desde la normatividad y la costumbre, representándose directamente en la narración filmica ya sea a través de pronunciamientos explícitos o juicios en el ámbito procesal.
4. Diplomacia: función política de los Estados para armonizar relaciones.
5. Resiliencia: capacidad de reencauzar la vida pese a los daños que ocasiona la guerra.

Tabla 2. *Ius cogens* y posconflicto

Película	Daños colaterales	Posguerra y dignidad humana	Conflicto y ley	Diplomacia	Resiliencia
Roma, ciudad abierta	X	X			X
Paisá	X	X			
Senderos de gloria	X	X	X	X	X
Alemania, año cero	X	X			X
El puente	X	X	X		X
Trilogía La condición humana	X	X	X		X
El gran escape	X	X			X
Punto límite	X	X	X	X	
La caída de los dioses	X	X	X	X	X
MASH	X	X			X
Johnny cogió su fusil	X	X			X
El huevo de la serpiente	X	X			X
Escape a la victoria	X	X		X	X
La decisión de Sophie	X	X			X
El día después	X	X	X	X	X
Masacre: ven y mira	X	X			X
Cuando sopla el viento	X	X		X	X
El imperio del sol	X	X			X
La tumba de las luciérnagas	X	X			X
Lluvia negra	X	X			X
La lista de Schindler	X	X			X
La vida es bella	X	X			X
Trece días	X	X	X	X	X
Las flores de Harrison	X	X			X
La última de las guerras	X	X	X	X	X
En tierra de nadie	X	X	X	X	X

•Selección filmica sobre *ius cogens*•

Película	Daños colaterales	Posguerra y dignidad humana	Conflicto y ley	Diplomacia	Resiliencia
Los caminos de la guerra	X	X	X	X	
El señor de la guerra	X	X		X	X
La rosa blanca	X	X	X		X
El libro negro	X	X			
En el valle de Elah	X	X	X	X	X
La guerra de Charlie Wilson	X			X	
Triage	X	X			X
La redada	X	X			X
Un pasado imborrable	X	X	X		X

Fuente: elaboración propia.

LA GUERRA DESENMASCARADA: PAUTAS BIOÉTICAS DESDE EL CINE

Cuéntame la historia del soldado de a pie y yo te contaré la historia de todas las guerras.

La colina de los diablos de acero (Men in War, Anthony Mann, 1957)

El cine bélico ha dado para todo, desde películas fuertemente dramáticas hasta comedias, relatos de suspenso, otros en clave de terror, románticos, en fin, líneas argumentales muy variadas, a veces de menor, a veces de mayor calidad; casi como la vida misma.

Ha originado también muchos clásicos que son ya referentes obligados en la historia. Es un género que no ha decaído, probablemente porque la guerra, a nuestro pesar, nunca pasa de moda. Siempre hay simpatizantes para promoverla, justificarla y convertirla en bandera de intereses políticos, económicos y jurídicos.

Lo que no puede evitar este género filmico es ahondar en los pensamientos relacionados con la vida y la muerte, el nivel de valoración que otorgamos a una y otra, así como los múltiples pretextos para justificarlas.

De esa manera, uno puede encontrarse con títulos algo inexplorados pero ricos en narrativa, que ameritan un juicioso visionado en el tratamiento de la información, como es el caso de un clásico olvidado *El silencio del mar* (Jean-Pierre Melville, Francia, 1949), vuelto a producir en 2004, en versión televisiva, de la mano de Pierre Boutron; relato en clave teatral sobre los problemas de perdonar y

convivir en un ambiente de guerra. La película se centra en dos personajes civiles franceses, un hombre anciano y su nieta Jennie que deben acoger en su hogar a un oficial alemán, Werner von Ebrennac. Durante todo el metraje la tensión es latente y el relato demuestra que la guerra asume muchos rostros. En cierta forma, hay una venganza, un desconocimiento del rol del militar por parte de sus anfitriones.

—*Dejarle su honor a Francia, ¿de qué estás hablando? Werner, hemos peleado una guerra. Francia perdió, mi amigo. Nosotros hemos vencido. Comportémonos como ganadores, con orgullo y honor.*

—*Pero justamente el honor no significa para los vencedores humillar a los pueblos. ¡Ustedes se han vuelto locos!*

El personaje alemán no responde al estereotipo del “malo despiadado”. Es un hombre culto, con amplios conocimientos de música clásica y entiende la responsabilidad que pesa en la conciencia de quienes se imponen, mediante el conflicto, sobre otros; es un sujeto de honor que, paradójicamente, es ninguneado por los dueños de la casa donde llega a residir. En tal sentido, el relato toma el silencio, la indiferencia, como armas para aislar, para expresar las injusticias de la guerra y dar a entender que cuando se gana, es preciso asumir las consecuencias no siempre del triunfo, sino también las secuelas de la desazón que entrafia la inconsciencia de esas pautas impuestas mediante la fuerza.

Pero como la contienda facilita asumir una postura en la cual el adversario sea degradado *ipso facto*, no es posible entender el lado humano, pues la etiqueta que formalizan las ideologías dentro de los avatares bélicos pesa más que el inalcanzable interés de conocer al otro.

Es claro un conato de idilio entre la joven y el militar, que nunca llega a definirse por el momento que les tocó vivir; la frustración se padece, se carga con ella en honor a los roles asumidos. Detalle similar se aprecia en el filme *La excepción* (David Leveaux, Reino Unido, 2016), situado en la ocupación nazi de Holanda en 1940, donde el capitán Stefan Brandt se obsesiona con una sirvienta judía en la mansión del káiser Wilhelm II (Christopher Plummer), un monarca venido a menos, apartado por Hitler en una suerte de retiro forzoso a la campiña, donde sigue jugando a reinar basándose en añejas glorias.

No importa el lugar donde se desarrollen las historias. Si sobre él gravitan los tentáculos de la guerra, las relaciones humanas resultan deplorables, muchas

•La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine•

veces forzadas, en ellas pulula la hipocresía, la sonrisa falsa, el glamur desven-
 cijado, la cortesía taimada, la moral desprestigiada y la oportunista profusión de
 acciones rayanas en el descaro.

Himmler, quien visita al viejo rey, deslavaza en un breve diálogo esa patética
 mirada a las sobras del poder:

*—Acabo de decirle al antiguo Káiser que el Führer ha, bajo estrictas condiciones, y
 por el bien de la patria, acordado traerlo de regreso del exilio para retomar su trono
 en Berlín. Tengo que decirles ahora que esto es un engaño. Su objetivo es eliminar a
 los monárquicos restantes, simpatizantes, en el Reich.*

En el caso de *La colina 24 no contesta* (Thorold Dickinson, Israel, 1955)
 la acción se traslada al conflicto entre israelíes y árabes en 1948, abordando los
 eventos desde la posición de cuatro personajes involucrados: un oficial irlandés,
 un judío estadounidense, un judío sefardí y una mujer israelí.

En este filme se ve a un oficial nazi derrotado que intenta justificar atropella-
 damente sus acciones:

*—Sí, yo era un nazi, pero no pude evitarlo. Nadie podía. Adolf Hitler... ¿Alguna
 vez viste sus ojos? Eso fue... era un gran poder. Hemos tenido que obedecer. Podía
 hacer con nosotros lo que quisiera. No pudimos ni ayudarnos a nosotros mismos.
 Qué habría hecho usted en mi lugar, ¿eh? ¿Qué podría hacer? Sí sé... hicimos algu-
 nas cosas terribles. Contra tu pueblo, me refiero. Pero esas eran nuestras órdenes.
 Te digo por qué estoy aquí. No porque quiera luchar contra los judíos. No. Quiero
 pelear. Solo pelear. No aprendí otra cosa. Hemos nacido para luchar, ¿no es cierto?
 Y cuando no hay guerras tenemos que inventarlas, ¿sí?*

—Parece que es más fácil iniciar la guerra que poner fin a una.

Por su parte, *La colina de los diablos de acero* (Anthony Mann, EUA, 1957),
 ambientada en la guerra de Corea, en septiembre de 1950, traslada al espectador
 al difícil camino de un grupo de soldados comandados por el teniente Benson
 (Robert Ryan), quienes intentan llegar a las líneas americanas ubicadas en la co-
 lina 465. Pronto se cruzan con el teniente Montana (Aldo Ray), y las rivalidades
 entre los oficiales no se harán esperar.

El filme muestra de manera vehemente los conflictos particulares entre miem-
 bros de un mismo bando, las deslealtades, incluso las traiciones. La guerra no tie-
 ne selectividades, mina el espíritu humano sin escrúpulo alguno y así como puede

haber posibilidades de camaradería, la convivencia por tiempos prolongados tiende a convertirse en insoportable. De alguna forma, surgen conflictos particulares en ese gran concierto de la desavenencia entre pueblos enteros.

Con *El viejo fusil* (Robert Enrico, Francia, 1975) se acude a una historia de venganza en medio de la guerra. Luego de que el médico cirujano Julien Dandieu (Philippe Noiret) pierda a su esposa e hija en una masacre orquestada por los nazis en 1944, emprenderá su propia ofensiva particular contra un destacamento asentado en una villa cercana a lo que era su hogar.

Iremos incursionando en la psicología de ese hombre atribulado que se mueve entre el mandamiento ético que justifica su profesión, los recuerdos familiares y el deseo de ver sufrir a los perpetradores de la barbarie a partir de la cual su vida cambió.

Armado de un fusil de cacería que rescata del olvido y, a la vez, simboliza su parte oscura, Dandieu halla razones para desvirtuar su propia moralidad, convirtiéndose también en una especie de vigilante y comprobar que, en efecto, hasta el individuo más pacífico puede coquetear con las bajas pasiones promovidas por el desastre bélico.

Frente a semejante drama, se encuentra una visión distinta de dicho conflicto en otra película del mismo director: *En nombre de todos los míos* (Robert Enrico, Francia, 1983), también llamada *Por aquellos que amé*, narración que se convierte en una oda a la resiliencia por cuanto el protagonista (Michael York), casi emulando al *Cándido* de Voltaire, demuestra todo el sufrimiento que un alma puede aguantar para sobrevivir y, a la vez, honrar la memoria de los seres perdidos sin someterse a los embates degradantes del conflicto.

El relato va desde los oprobios a que fueron conminados cientos de seres humanos en los guetos hasta las vivencias de los campos de concentración y, por ende, las implicaciones de la horrenda solución final; temática muy bien analizada en el contexto testimonial en la producción televisiva *Shoah* (Claude Lanzmann, Francia, 1985). En esta serie asistimos al horror verificado por sobrevivientes, no solo del lado judío sino también del lado alemán; obra que tuvo una especie de secuela en el documental *El último de los injustos* (Claude Lanzmann, Francia, 2013).

Respecto a dicho eje argumental, es menester mencionar otros filmes como la producción televisiva *God on Trial* (Andy De Emmony, Reino Unido, 2008) y

•La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine•

Broken Promise (Jiří Chlumský, Eslovaquia, 2009), en los cuales se condensan las implicaciones de la privación de libertad por el solo hecho de pertenecer a un pueblo vuelto objetivo militar.

En esa línea, *Korczak* (Andrzej Wajda, Polonia, 1990) es un *biopic* que acerca al espectador a la vida del escritor Janusz Korczak, profesor y médico, quien fuera director de un orfanato destinado al cuidado de niños judíos, pero luego fue compelido a enviar a 200 de ellos al gueto de Varsovia, creado el 13 de septiembre de 1940.

La situación límite que afronta el personaje subvierte el sentido de su existencia, la labor hecha hasta el momento fractura los cimientos éticos y trastoca el sentido de sus ocupaciones. El traslado de los niños implicó luego el destino final de los judíos condenados: Treblinka.

En un diálogo con un joven, el escritor expone:

—¿Qué te enseñé? ¡Ya que ahora nadie viste uniforme, yo no puedo quitármelo!
 Todos nos traicionaron. Es el uniforme de un soldado traicionado.

En otra secuencia, cuando visita a un grupo de prisioneros en una celda, conversa con uno al que le comenta:

—Usted sabe que la guerra acarrea mucho sufrimiento y muchas tragedias. Pero también borra algunas cosas, y yo pienso que no volverán a suceder en el futuro. Ningún polaco volverá a perseguir nunca a su hermano solamente porque sea judío. Realmente pienso eso. Seré feliz si puedo vivir hasta ese momento.

Más tarde:

—Como bien sabe, más de una docena de niños aparecen muertos en las calles cada día. Son niños sin casa, que mueren de hambre, frío o extenuación, o niños abandonados por sus padres, que no pueden pagar el entierro. O niños heridos por los disparos de alemanes mientras cruzan el muro. Los hospitales están abarrotados y no aceptan a estos niños moribundos. Debemos preparar casas en las que estos niños puedan morir. No requiere mucho dinero ni lugar. Una habitación y estanterías, como en una tienda. Hay ahora muchos negocios vacíos, podemos acondicionar alguno. Los niños moribundos pueden ocupar los estantes. Se necesitará algo de carbón para calefaccionar esos sitios. Si no podemos salvar a esos niños, al menos podemos ofrecerles una muerte digna. ¿Me entiende? ¡Morir con dignidad!

Y es el fantasma de la muerte el que se manifiesta de manera constante en las relaciones del doctor con los niños. Por ejemplo, organiza la puesta en escena

de una obra teatral de Tagore y, una vez representada, comenta a algunos de los asistentes:

—*Pensé que sería bueno que los niños se acostumbraran a la idea de la muerte. Para aceptarla como algo que llega pacíficamente.*

Cerca a esa escena tiene lugar otra en la que una pareja de tutores, que colabora en el orfanato, le expresa su deseo de casarse, a pesar del drama diario.

—*No sé qué puedo decirles. Solamente palabras... ¿Qué cosa podría darles? No puedo darles un Dios, deben buscarlo en sus propias almas. No puedo darles una patria, deben encontrarla por sí mismos, con el trabajo de sus corazones y pensamientos. No puedo darles amor; porque amor y perdón vienen juntos, y la tarea le corresponde a cada cual. ¿Qué cosa puedo darles? Desearles una vida mejor, que por ahora no existe, pero que llegará algún día. Y quizá este deseo los lleve a alcanzar a Dios, el amor y la patria.*

Pero también afronta los impulsos bélicos de un grupo autodenominado Organización Judía de Combate. Uno de sus líderes le interpela la relación que sostiene con simpatizantes del régimen alemán:

—*Necesito dinero para el orfanato. Y ellos tienen más que nadie.*

—*¿Cree que debemos estar quietos y no molestar a los alemanes? El Consejo Judío nos conduce a la muerte. Nos hace sacrificar al viejo por el joven, al enfermo por el sano, al pobre por el rico, al niño por el adulto... 'No se rebelen, judíos, las represalias alcanzarán también a los inocentes'. ¡Bastardos! Hay que matarlos como perros rabiosos.*

—*¿Solo ustedes entre nuestros muchachos pertenecen a esta organización?*

—*Sí. Usted no les enseñó a luchar.*

—*Los entiendo, pero ustedes deben entenderme a mí. Iría al infierno si con eso pudiera salvar a mis niños.*

—*¿Y dónde quedó su dignidad?*

—*No tengo dignidad. Tengo doscientos niños. No tengo dignidad.*

Y es que, volviendo al filme *La excepción* (2016), en uno de sus apartes se da una cena en la que se cosifica la condición judía para darle cabida a postulados terribles en la consideración de los individuos. En ella intercambian comentarios el

•La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine•

jerarca nazi Heinrich Himmler (Eddie Marsan) y el coronel Sigurd von Ilsemann (Ben Daniels), lugarteniente y asistente personal del káiser:

Himmler: —Alemania necesita más espacio para su gente, especialmente en el Este. Y para eso habrá que tener un cierto reordenamiento de otras poblaciones. Como la reubicación no es práctica, hay que encontrar una solución más sensata. Los ancianos, los lisiados, los enfermos mentales, sólo están drenando los recursos del Reich.

Sigurd: —Por no hablar de los niños, por supuesto.

—Así es. En tiempos de guerra, es poco viable alimentarlos hasta que puedan proporcionar el retorno sobre el capital. Y estamos en la etapa experimental. Asistí a una demostración recientemente en un laboratorio de Potsdam donde a diez niños discapacitados se les dio a cada uno un globo rojo con qué jugar y luego les inyectaron en el corazón una solución de fenol concentrado. Los niños parecían haber fallecido mientras dormían, pero el doctor y su asistente, que son muy hábiles, sólo podían administrar diez por minuto. Así que me temo que es prácticamente imposible en la escala que eventualmente necesitamos.

En otro ámbito, *La decisión del rey* (Erik Poppe, Noruega, 2016) es un emotivo filme que trasluce la funcionalidad de la diplomacia frente a agresiones bélicas; en este caso, la pretendida invasión alemana a Noruega entre el 8 y el 10 de abril de 1940 y la respuesta negativa del rey Haakon VII.

—Noruega es una nación independiente. Dejaría de serlo si acepta las exigencias alemanas. Así que la respuesta es no. Incluso vuestro propio líder dijo: ‘un pueblo que se rinde a un ataque exterior no merece vivir’. No nos doblegamos voluntariamente.

Dirigiéndose al Parlamento:

—Voy a ser breve, puesto que tenemos mucho que hacer. Como rey de Noruega, no puedo hacer mucho más que aceptar la renuncia del gobierno. Pero no ahora. El presidente del Parlamento, Hambro, decidió no aceptar la renuncia, una decisión que apoyo. No es hora para negociaciones a puerta cerrada, o acuerdos entre pequeños grupos. Es el momento de ser francos unos con otros y seré totalmente franco con ustedes. Las personas los eligieron para sentarse aquí y guiarlos tanto en la luz como en tiempos de oscuridad. Por eso, la renuncia del gobierno no será aceptada. No cuando las personas sienten tan fuertemente la necesidad de que alguien los gobierne.

Brandt: —Coronel. Me he estado preguntando algo. ¿Puede un oficial tener lealtad a cualquier cosa mayor que a su país?

Sigurd: —En primer lugar, debe responder a la pregunta ¿cuál es mi país? ¿Y tan siquiera existe aún?

Tal vez esa reflexión permite comprender el poderoso alcance del mensaje que subyace tras *The Last Butterfly* (Karel Kachyňa, Checoslovaquia, 1991), pues desarrolla un guion muy curioso: un comediante teatral, Antoine Moreau (Tom Courtenay) es obligado por la Gestapo a crear un *show* para los niños de un campo de concentración y hacer creer a los observadores internacionales que los judíos reciben buenos tratos y atenciones. Para no ceder a las pretensiones propagandísticas, decide poner en escena una versión muy personal de Hansel y Gretel.

El argumento demuestra que es a través del arte, de la *performance* teatral, como el protagonista interviene en los flagelos de la guerra; Moreau entiende que acoplarse a la publicidad manipuladora del régimen implica renunciar a los principios y al fundamento de su propio oficio, por eso persiste en mimetizar la realidad para que el mensaje crítico no desluzca y, *a contrario sensu*, afiance el sentir de todo un pueblo.

Porque el arte disfraza, pero no niega su carácter comunicante; el artista siente y encarna el sufrimiento, también el cuestionamiento de las formas oprobiosas con las cuales se reviste el poder, la institucionalidad maniquea, pues ella de igual modo se enmascara para representar libretos a su conveniencia. No en vano, el director de la orquesta con quien diseña la obra le recuerda:

—Es cierto lo que dicen, Sr. Antoine: las ropas hacen al hombre.

Y vaya que sí lo hacen, tal como lo comprueba el protagonista de *El capitán* (Robert Schwentke, Alemania, 2017), un desertor de las filas alemanas que introduce al espectador en los laberintos de un alma que se corrompe desde el momento en que halla el uniforme abandonado de un oficial nazi y empieza a portarlo, dando la impresión de que las vestiduras ejercen un extraño influjo en su personalidad, o tal vez, a medida que avanza el relato, solamente la ayudan a proyectar, para descubrir que en todo ser humano late la semilla de un monstruo.

De ahí que el rol asumido tiene que interpretarlo, debe vivenciarlo, para mostrarse creíble. Es un ejercicio de actuación que desnuda la dureza de su ser. Por ello, no le tiembla ni un párpado a la hora de juzgar la condición de la cual ha salido: la del desertor.

•La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine.

—*Quien deserta, saquea, viola, tiene que ser juzgado. Los prisioneros fugados dudan de los indultos. Y ante todo tenemos que preocuparnos de que no caigan en manos del enemigo. Pero el consejo de guerra simplemente no se reúne.*

—*Esto es zona de guerra. Aquí debe decidir el ejército. Solo hablan. Se basan en que los asuntos se desarrollen localmente. Pero donde la pagan diariamente soldados valientes en el frente, no creo que sirva de nada que criminales probados y condenados vivan cómodamente porque nadie tiene el coraje de tomar medidas. Esos parásitos están más seguros que los soldados del frente.*

En la película checa arriba mencionada, el mismo personaje del director de orquesta comenta de manera sardónica cómo a través de la teatralidad “vamos a mostrar al mundo el triunfo de la bondad y la humanidad alemana. En medio de los horrores de la guerra en Europa, los inmundos judíos están teniendo un buen trato”.

Y es que, “En esencia, la guerra es trauma y sufrimiento, pues conlleva la captura, la mutilación y el asesinato de seres humanos, con la consiguiente destrucción de sus propiedades, por muchos que sean los eufemismos con los que cualquier lengua intente enmascarar su verdadero significado. Además, implica un proceso recíproco característico, una competición en crueldad que puede acabar convirtiendo al hombre más pacífico en un asesino consumado y también en una víctima” (Stevenson 2013, 22).

En las producciones que no necesariamente se estrenan en salas de cine y que pasan en muchos países directamente al formato del video casero, a veces se encuentran novedades narrativas, como es el caso de *Mine* (Fabio Guaglione y Fabio Resinaro, EUA, 2016), que parte de la premisa de un soldado, el sargento Mike Stevens (Armie Hammer), quien llega a la situación límite de pisar una mina, en la inmensidad del desierto, sin la posibilidad de auxilio oportuno. El desarrollo del filme va desde la angustia hasta la inminente y desesperanzadora resignación, mientras el personaje se enfrenta a la cercanía de la muerte por medio de un recorrido a través de momentos traumáticos en su vida.

Pasados los sesenta minutos de metraje, hay una escena interesante con un lugareño (Clint Dyer) que le cuestiona la función bélica que ha llegado a ejercer. Como si de un niño curioso se tratase, le interroga reiteradamente:

- ¿Por qué pone pie en mina?*
 —*Porque íbamos rumbo a la aldea.*
 —*¿Por qué a la aldea?*
 —*Estábamos perdidos en el desierto.*
 —*¿Por qué el desierto?*
 —*Era nuestra misión.*
 —*¿Por qué misión?*
 —*Porque estamos en guerra.*
 —*¿Por qué pelea guerra? ¿Quiere matar enemigo?*
 —*No, soy un soldado.*
 —*¿Y por qué ser soldado?*
 —*No tenía razones para quedarme. Ya no me quedaba nadie.*
 —*¿Por qué no quedaba nadie? Conviértase en un hombre libre. Tiene que avanzar. Incluso el camino incorrecto le lleva a casa.*
 —*Nunca lo lograré.*

El sargento afronta dos maneras de concebir el conflicto. Una, desde la vivencia de la misión encomendada a tenor de sus funciones militares; la otra, a partir de los traumas de su vida privada. En ambas se trata de buscar la redención, hundirse en el abismo que le ofrecen para luego surgir como un individuo nuevo, en paz con el mundo y consigo mismo.

Así, con los ejemplos expuestos, bien vale la pena objetivizar el discurso bélico frente al bien que, paradójicamente siendo el más obvio es el primero que se vulnera: la vida; olvidando que ella “como principio activo o de movimiento actual e inherente al hombre, tiene un fin. La felicidad y la perfección de la vida propia y estrictamente humana, que es la vida según la razón, es la consecuencia del acto perfecto” (Rojas 2016, 23).

En la actualidad, el cine bélico coadyuva a ver la guerra con el tamiz de la preponderancia de la vida, conduciendo al espectador al sentir bioético para incorporar en el sentir social reflexiones permanentes sobre el derecho a la paz, precisamente porque “sobre la complejidad de la vida, debe decirse que encuentra tal vez su máxima expresión en la paz, pues ella representa, como pocos temas, la existencia de claroscuros, zonas grises que no admiten absolutos –por tanto, que no pueden ser planteados en contextos maniqueos o binarios–, y que, en esa

•La guerra desenmascarada: pautas bioéticas desde el cine.

medida, se beneficiarán de una mirada bioética amplia e inclusiva” (Garrafa y Manchola 2014, 96).

Ahora, más que nunca, se debe volver la mirada a la historia y entender, desde la formación básica, que en la relación con el otro, y en particular, con lo que hace diferente al otro, desde la subjetividad, desde la condición de seres humanos, hay una cuestión ética que “adquirió identidad pública. Dejó de significar solamente una ‘cuestión de conciencia’, de resolución en el ámbito privado, particular, de foro individual y exclusivamente íntimo. Hoy, la ética aumenta de importancia en el contexto histórico-social y frente a las diferentes situaciones educacionales, sanitarias, políticas o sociales. Ella es esencial para el análisis de las responsabilidades públicas, en diferentes campos de análisis, principalmente en el sentido de protección y defensa de las personas más vulnerables y necesitadas” (Garrafa y Manchola 2014, 97).

En la cultura popular contemporánea, “el género bélico sigue cumpliendo la función de representar los ideales de las naciones sobre las guerras. Esto incluye el cuestionar los conflictos que muchos consideran injustificados e interesados. Afganistán y en particular, Irak, son guerras complejas de narrar, soportan el peso de Vietnam donde el inconformismo por las acciones bélicas fue notable” (Velandia 2017, 20).

En los nuevos argumentos que a veces parecieran redundar en el mismo punto de lo que implica la guerra para un mundo tan complejo, “un héroe no es tan solo el protagonista de una historia, es además la figuración de nuestros ideales, por tanto, deseamos firmemente que triunfe derrotando al mal, porque así confirmamos nuestras creencias y comprendemos que nuestro pensamiento es el correcto. Esto, extrapolado a las historias de guerra, implica la personificación de aquellos hombres y mujeres que lucharon y murieron defendiendo los valores con los que se identifican las naciones” (Velandia 2017, 21).

Como dice Paul Virilio en *War and Cinema*: “la guerra nunca puede liberarse del espectáculo mágico porque su propósito es producir ese espectáculo: derribar al enemigo no es tanto la captura como el ‘cautivar’ para inculcar el miedo a la muerte antes de que realmente muera. La fuerza de las armas no es fuerza bruta sino fuerza espiritual” (1989, 5).

Lo lamentable de ese complejo despliegue de artificios es que deja huella en la cultura colectiva, se incuba en lo cotidiano hasta reflejarse en la indiferencia.

Un pueblo no se da cuenta de que aprende a tener la violencia como hábito porque ella se vuelve tópico, tema recurrente, se sublima tanto que se manifiesta en situaciones domésticas y, así mismo, termina convertida en baremo de relación social.

De igual forma, para la institucionalidad y los medios de comunicación se vuelve un cliché, una anécdota;

[...] el efecto final consiste, paradójicamente, en quitar el aguijón del recuerdo del Holocausto. El mensaje que contiene el Holocausto sobre la forma en que vivimos hoy, sobre la calidad de las instituciones con las que contamos para nuestra seguridad, sobre la validez de los criterios con los que medimos la corrección de nuestra conducta y las normas que aceptamos y consideramos normales, se ha silenciado, no se escucha y sigue sin transmitirse. Aunque los especialistas lo hayan sistematizado y se discuta en el circuito de conferencias, raramente se oye hablar de él en otro sitio y sigue siendo un misterio para las personas ajenas al asunto. Todavía no ha penetrado, por lo menos seriamente, en la conciencia contemporánea. Peor todavía, aún no ha modificado los usos contemporáneos (Bauman 2010, 17).

Los Estados continúan incentivando la guerra como salida de escape al fracaso diplomático, al olvido de la convivencia, ora entendida negocio, casi siempre escudada en principios utilitaristas, lejanos al honor y a la honra, siendo poco importante el sufrimiento que subyace tras la mirada del combatiente, tras la impotencia del ciudadano cuya vida se difumina a través de la destrucción y tras los sueños postergados por un discurso insondable, vacío, con algún matiz de esperanza por tiempos mejores.

En el documental *To Be of Service*, próximo a estrenarse en la plataforma Netflix, se revisan las secuelas de la guerra en la mente, cuerpo y espíritu de los soldados que regresan del conflicto; “explora los reseñables cambios logrados tras introducir en la vida de los veteranos afectados (VA) por estrés post-traumático la presencia de perros adiestrados con fines terapéuticos. La experiencia de muchos veteranos al regresar a sus casas está forjada por la depresión y el desgarramiento de sentirse completamente desconectados del mundo que conocieron. La familia, los amigos y los trabajos parecen resultar extraños y los hombres y mujeres que regresan afectados sufren al intentar funcionar y regresar a la normalidad de la vida civil” (Palao 2019).

Mientras se escribe el cierre de este libro, el 1 de noviembre de 2019 se estrena la canción del documental, intitulada *Unbroken*, interpretada por Bon

Jovi y escrita en coautoría con John Shanks, producida por Island Records, “un persuasivo himno que pone el foco sobre los miles de veteranos que tienen que convivir con estrés post-traumático. De hecho, la letra habla directamente sobre ello, poniendo al oyente en la piel de un veterano y su batalla diaria tras regresar del frente” (Palao 2019).

La guerra se disfraza de necesidad, se muestra como un juego, no así sus consecuencias. Más allá de ideologías, género o color de piel, depende de todos decidir si se apuesta a ella o no.

Unbroken

(Bon Jovi, 2019)

*I was born to be of service
Camp Lejeune just felt like home
I had honor, I found purpose
Sir, yes, sir, that's what I know.*

*They sent us to a place
I'd never heard of weeks before
When you're 19 it ain't hard to sleep
In the desert on God's floor.*

*Close your eyes, stop counting sheep
You ain't in boot camp anymore.*

*We were taught to shoot our rifles
Men and women side by side
Thought we'd be met as liberators
In a thousand-year-old fight.*

*I got this painful ringing in my ear
From an IED last night
But no lead-lined Humvee war machine
Could save my sergeant's life.*

Three more soldiers, six civilians

Need these words to come out right.

*God of mercy, God of light
Save your children from this life
Hear these words, this humble plea
For I have seen the suffering
And with this prayer I'm hoping
That we can be unbroken.*

*It's eighteen months now I've been stateside
With this medal on my chest
But there are things I can't remember
And there are things I won't forget.*

*I lie awake at night
With dreams the devil shouldn't see
I want to scream but I can't breathe
And, Christ, I'm sweating through these sheets.*

*Where's my brothers? Where's my country?
Where's my how-things-used-to-be.*

*God of mercy, God of light
Save your children from this life
Hear these words, this humble plea
For I have seen the suffering
And with this prayer I'm hoping
That we can be unbroken.*

*My service dog's done more for me
Than the medication would
There ain't no angel that's coming to save me
But even if they could.*

*Today twenty-two will die from suicide
Just like yesterday, they're gone
I live my life for each tomorrow
So their memories will live on.*

*Once we were boys and we were strangers
Now we're brothers and we're men
Someday you'll ask me "Was it worth it
To be of service in the end?"*

*Well, the blessing and the curse is
Yeah, I'd do it all again.*

CONCLUSIONES

La guerra nunca ha sido un juego, así ambas expresiones se cimentan sobre parámetros similares: dos bandos, la pretensión de superioridad de uno sobre otro, el seguimiento de estrategias y tácticas para vencer, la existencia de normas mínimas para la asunción de roles, etc.

Queda persistir en la tarea de no olvidar las lecciones de la historia, pero no como hechos aislados o ajenos, por más distantes que puedan verse en el concierto geopolítico; decantar la indumentaria de sus actores, más bien ser conscientes del ropaje de humanidad que debería caracterizar a los sujetos. En otras palabras, ver el problema a través de referentes propios de la bioética, pues desde que Van Rensselaer Potter, a inicios de 1970 “la concibió como una nueva manera de conocer y encarar el mundo y la vida a partir de la ética, incorporando conceptos amplios en su interpretación de ‘calidad de vida humana’, más allá de las cuestiones biomédicas propiamente dichas” (Garrafa y Manchola 2014, 98) abrió un nuevo puente de comunicación entre ciencias y disciplinas.

Téngase en cuenta que oteando el pasado desde un filtro bioético, la Gran Guerra demostró cómo los conceptos otrora vigentes cambiaron de manera radical; “la propaganda nazi aprovechó el descontento general producido por las decisiones del Tratado de Versalles, para convencer a muchos de que el carácter democrático de la República de Weimar estaba asociado con la humillación nacional y, en efecto, durante la década de los 20 se fue instaurando en la sociedad alemana un cierto sentimiento antidemocrático, originado, principalmente por los dos extremos del espectro político” (Echazarreta y López 2000, 2).

El cine facilita comprender el conocimiento teórico hallado en los libros, instruye y coadyuva a habilitar a las personas como individuos críticos, conscientes de la realidad vivida; colabora en la construcción de memoria histórica desde el cauce de la cultura popular para emprender la tarea de formar nación, siempre y cuando su interpretación se haga de manera juiciosa, responsable.

En los capítulos precedentes se trató el peligro que entraña la propaganda mediática y el poderoso impacto que puede ocasionar en naciones carentes de memoria en lo que a sus propios intereses se refiere.

Los totalitarismos han tenido éxito porque de su boca no se desgajan más que pretensiones bélicas, adobadas con ilusiones patrióticas hiperbolizadas, falaces, vacuas y ricas en demagogia.

Según Mario Wolf la primera teoría de la comunicación de masas, la teoría de la hipodérmica o teoría de la bala, opera eficazmente en la propaganda –manejada por los medios de comunicación y las élites que los administran–, en tanto una persona que resulte “inoculada” por sus mensajes, rinde su criterio a la visión de túnel que ella impone y, por ende, resulta “controlada, manipulada, inducida a actuar” (Wolf citado en Echazarreta y López 2000, 3).

Ocurre que “los medios de comunicación de masas al ser de interés público saben que tienen la capacidad de poder alterar la realidad, y la presentan de un modo a la audiencia para que, a su vez, ésta les tome más importancia a los medios que a la realidad misma; incluso el impacto que provocan los medios es más fuerte que el que pudiera darse si un individuo presenciara el acontecimiento” (Girves 2018, 81).

Ese entarimado es un buen ejemplo del aforismo que se atribuye a Napoleón: “divide y vencerás”, pues la propaganda atomiza al colectivo social, lo disfraza de liberalidad y autonomía individual para devorar a los sujetos uno a uno y evitar que se proyecten desde el activismo plural (Echazarreta y López 2000).

Vale la pena atender el llamado de académicos que invitan al estudio investigativo de estos aspectos y del material filmico producido:

Los films de propaganda realizados durante las guerras son aún un campo por explorar. Este tipo de cine ha sido ignorado por los historiadores tradicionales, más preocupados por otras fuentes aparentemente más fiables, y también por los historiadores del cine, que apenas lo encuadran en el restrictivo calificativo de “cine bélico”. De ahí que sea necesario un planteamiento clarificador para estudiar esta clase de

•Conclusiones•

producciones. Otro de los grandes errores, al analizar los films de propaganda es que muchos análisis se basan en criterios geográficos para diferenciar los diversos tipos de propaganda, a pesar de que pocos cuestionan, por ejemplo, que la propaganda nazi se inspiró en los films de Einsestein o Pudovkin (Llorenç 1998, 1).

Generar escenarios de debate académico, líneas de investigación alusivas al trasfondo expuesto, posibilita desde las aulas de clase, desde la función pedagógica de cada casa de estudio, aunar esfuerzos con miras a reivindicar el lugar que merece la relación vinculante entre sujeto y Estado.

De todo ello, surgen deberes y obligaciones, no desde la lectura estricta del derecho como manojó normativo, acuñado para beneficio de gobernantes y políticos de turno, sino según los fundamentos tendientes a preservar un orden público en términos de defensa, seguridad y bienestar de la sociedad misma.

El derecho internacional se ha ido gestando en función de la guerra, por el temor que ella genera, pero su discurso, aunque válido, suele bordear la ineficacia frente a múltiples circunstancias que subliman al ser humano según las alegorías derivadas de proclamas soberanas, a veces, haciendo de la justicia una celestina de las grandes potencias.

Con el ánimo de establecer un rasero para la protección de la sociedad civil, el *ius cogens* se creó para el reconocimiento de principios generales emanados del sentido de humanidad que debe habitar en toda nación. Pero qué difícil resulta concitar la voluntad de los Estados para evitar los desastres bélicos.

Las máscaras de la guerra están a la vuelta de la esquina, aún se portan y sobre ellas se acentúan discursos bélicos ataviados de retórica; peor todavía, los pueblos aún no descartan las posibilidades de entrar en conflagración en cualquier momento mientras las veletas de la conveniencia giren en su favor. Siglos de guerra no han servido para menguar el deseo de destruirnos, de idolatrar la muerte en su macabra expresión, es decir, cuando llega a través de las armas escudada en el encanto del sacrificio por entes abstractos; cuando es el resultado de un juego de ajedrez vivo cuyas piezas son irrecuperables; cuando es solo eso, una pantomima de agresiones mutuas donde todos pierden.

Hoy es tiempo de volver la mirada al pasado, de recordar, de recuperar la memoria; y para ello...

Tal vez el cine ayude.

REFERENCIAS

- Agudelo, Óscar y Astrid Galán. 2015. "Derecho justo. Fórmula de universalización y derechos humanos". *Revista Novum Jus*, 9, 2, julio-diciembre: 11-136.
- Alonso, Pedro Manuel. 2015. *1944. Una guerra de cine*. Madrid: T&B Editores.
- Amate, Jordi. 2017. *Paseando por una parte de la Historia. Antología de citas*. España: Caligrama.
- Arocha, Jorge G. 2018. "Alexander Solzhenitsyn: una vida contradictoria (seguido de frases célebres)". *Dialektika*, 10 de diciembre, <https://dialektika.org/2018/12/10/aleksandr-solzhenitsyn-frases-obras/>
- Azcona, José Manuel, Juan Francisco Torregrosa y Matteo Re (ed.). 2013. *Guerra y paz. La sociedad internacional entre el conflicto y la cooperación*. Madrid: Dykinson.
- Bauman, Zygmunt. 2010. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Birdwell, Michael E. 1999. *Celluloid Soldiers: The Warner Bros. Campaign Against Nazism*. Nueva York: University Press.
- Bravo, David. 2013. La II Guerra Mundial a través del cine de posguerra. Fuego en la nieve y Arenas sangrientas. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4500395>
- Carmona, Luis Miguel. 2005. *Las cien mejores películas sobre el nazismo*. Madrid: CACITEL, C.L.
- Carrillo, Nicolás. 2007. *Los retos del derecho de gentes –ius cogens– la transformación de los derechos internacional y colombiano gracias al ius cogens internacional*. Bogotá: Universidad Militar Nueva Granada, Grupo Editorial Ibáñez.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2001. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Bogotá: El Tiempo.

- Croci, Paula y Mauricio Kogan. 2003. *Lesas humanidad. El nazismo en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.
- De la Peña, Clelia y Víctor M. Loyola. 2017. *De la genética a la epigenética. La herencia que no está en los genes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- De Pablo, Santiago (ed.). 2009. *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- De Prada, Mercedes (dir.). 2011. *Español jurídico para extranjeros*. La Coruña: Netbiblo.
- Delgado, Brenda. 2016. El cine nazi de Leni Riefenstahl. Trabajo de grado de Historia del Arte 2015-2016. riull.ull.es/xmlui/bitstream/915/1334/1/
- Echazarreta, Julián y Guillermo López. 2000. Manipulación de las masas y propaganda en la Alemania nazi. www.kimerius.es
- Garrafa, Volnei y Camilo Manchola. 2014. "La bioética: una herramienta para la construcción de la paz". *Revista Colombiana de Bioética*, 9, 2, julio-diciembre: 95-106, <http://www.redalyc.org/pdf/1892/189233271011.pdf>
- Girves, Bárbara. 2018. *El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo: análisis de las películas El Triunfo de la Voluntad y El Judío Süss*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Gómez-Robledo, Antonio. 2003. El ius cogens internacional. Estudio histórico-crítico. <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=1073>
- Greene, Robert. 2006. *Las 33 estrategias de la guerra*. Ciudad de México: Océano.
- Harris, Mark. 2015. *Five Came Back. A Story of Hollywood and the Second World War*. Nueva York: Penguin Books.
- Ibinarriaga, José Adolfo y Roberto Trad. 2012. *El arte de la guerra electoral. Guía esencial para saber cómo funciona una campaña política*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Jiménez, Zoraida. 2009. La propaganda bélica en el cine de Howard Hawks durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). <http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.12.pdf>
- Koppes, Clayton R. y Gregory D. Black. 2000. *Hollywood Goes to War. Patriotism, Movies and the Second World War from Ninotchka to Mrs. Miniver*. Londres, Nueva York: I. B. Tauris.
- La Nación. 2003. "La guerra es siempre una derrota de la humanidad", 13 de enero, <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/la-guerra-es-siempre-una-derrota-de-la-humanidad-nid465899>
- Llorenç, Magí Esteve. 1998. "Cine y propaganda en las guerras del siglo XX". *Filmhistoria*, 8, 2-3: 1-20, <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12363/15131>
- Lucas, Borja. 2015. Guerra y ley: el derecho internacional humanitario. <https://elordenmundial.com/el-derecho-internacional-humanitario/>
- Martínez, Verónica. 2016. Joseph Goebbels. Cartel y propaganda. Trabajo para optar al grado en Publicidad y Relaciones Públicas. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad

•Referencias•

- de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/22202/1/TFG-N.606.pdf>
- Matteucci, Nicola. 1998. *Organización del poder y libertad: historia del constitucionalismo moderno*. Madrid: Trotta.
- Mayor, Teresa María. 2011. “El cine nazi: judíos versus arios, estereotipos y películas”. *Revista de Claseshistoria*, 256, 15 de noviembre, <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/mayor-cine-nazi.pdf>
- McCosker, Anthony. 2005. *Suffering with Honour: The Visual Brutality of Realism in the Combat Film*. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2005/june-2005/mccosker.pdf>
- Melero, José. 2016. “La Primera Guerra Mundial y el cine”. *La Torre del Virrey, Revista de Estudios Culturales*, 20, https://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2017/01/Articulo_J.Melero.La-Primera-Guerra-Mundial-y-el-cine.pdf
- Palao, Alberto. 2019. Bon Jovi lanza nuevo single en honor a los veteranos: Unbroken. https://los40.com/los40/2019/11/01/los40classic/1572545177_656960.html
- Palomo, Eduardo. 2013. *Cita-logía*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- Pelaz, José-Vidal. 2008. “Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)”. *HAOL*, 15: 125-136, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2546987.pdf>
- Pullella, Philip. 2016. “La primera víctima cuando llega la guerra es la verdad”. *La Stampa*, 20 de septiembre, <https://www.lastampa.it/vatican-insider/es/2016/09/20/news/la-primera-victima-cuando-llega-la-guerra-es-la-verdad-br-1.34807599>
- Ravelo, Carlos. 2019. “En las nubes”. *Quadratin México*, 26 de marzo, <https://mexico.quadratin.com.mx/en-las-nubes-carlos-ravelo-galindo-320/>
- Ripstein, Diana Elena. 2013. *Soledad es no ser mirado*. Bloomington: Palibrio.
- Roch, Edmon. 2008. *Películas clave del cine bélico*. Barcelona: Grupo Robin Book.
- Rodríguez, Hilario J. 2006. *El cine bélico: la guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Rojas, Gregorio. 2016. “Educar en filosofía para saber estar en la realidad jurídica”. *Revista Novum Jus*, 10, 1: 11-29.
- RT. 2019. “‘El aprendiz del embrujo. Finge la paz y reinventa la guerra’: el libro que cuestiona el primer año de Iván Duque”, 26 de septiembre, <https://actualidad.rt.com/actualidad/328418-libro-cuestionar-gobierno-duque-colombia>
- Ruiz, Emilio. 2016. *Estación Libertad. Tres hermanas en Galicia ayudaron a escapar a miles de perseguidos por la Gestapo*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Salinas, Ana y Marina Vargas. 2005. *Soberanía del Estado y derecho internacional. Homenaje al profesor Antonio Carrillo Salcedo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sánchez, Raúl Eduardo. 2013. “Frases de paz y reconciliación”. *La Nación*, 2 de octubre, <https://www.lanacion.com.co/2013/10/02/frases-de-paz-y-reconciliacion/>

- Seder, Elena. 2005. *El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso de Leni Riefenstahl*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78855/forum_2005_25.pdf?sequence=1
- Stevenson, David. 2013. *1914-1918. Historia de la Primera Guerra Mundial*. Bogotá: Debate.
- Vaccaro, Juan. 2012. “*War Horse*. La Gran Guerra vista por Spielberg”. *Filmhistoria*, XXII, 2, <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2012/2/pdf/07.pdf>
- Velandia, Álvaro Hernando. 2017. La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. <https://eprints.ucm.es/42289/1/T38694.pdf>
- Veres, Luis. 2012. “El cine de la Guerra Civil y la función de la vanguardia cinematográfica”. *Amnis. Revue D'études des Sociétés à L'époque Contemporaine*. <https://journals.openedition.org/amnis/1828?lang=en>
- Villamarín, Luis Alberto. 2015. *Superación personal. El tesoro de la sabiduría. Tomo II*. Nueva York: Ediciones Luis Alberto Villamarín.
- Virilio, Paul. 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Londres: Verso.
- Weber, Cynthia. 2006. *Imagining America at War*. Londres: Routledge.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
de Colombia

Editado por Universidad Católica de Colombia
en junio de 2020, en papel propalibros de 75 g, en
tipografía Times New Roman, tamaño 11 pts.

Publicación digital
Hipertexto Ltda.

Impreso por:
Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A

Sapientia aedificavit sibi domum

Bogotá, D. C., Colombia

Máscaras
de guerra
Cine bélico
y bioética
del derecho
internacional

¿Qué tienen en común la guerra y el cine? A lo largo de la historia han sido conceptualizados como arte, ambos se difunden masivamente; aliados y a veces enemigos, su relación ha permitido crear una narrativa que revisa el pasado desde el entretenimiento hasta el cuestionamiento de la máxima expresión de la miseria humana, visibilizando perspectivas filosóficas, sociológicas, políticas y jurídicas, a propósito del tipo de ser humano que no necesitaba el mundo.

Este libro plantea un estudio reflexivo sobre la guerra como temor persistente en el deber ser del derecho internacional, acentuado en el tratamiento concedido a los entresijos del poder, la funcionalidad de los acuerdos entre Estados y los reveses que entraña la polémica sobre justicia y derechos humanos. Acudiendo a la narrativa cinematográfica, se insiste en la necesidad de preservar la memoria histórica desde criterios reflejados en la cultura popular, según un enfoque crítico.

Las páginas de esta obra invitan al lector a un recorrido por referentes icónicos del cine mundial, cuyos relatos afrontan un panorama bioético para pensar la condición humana tras las máscaras que disfrazan la guerra, así como las invenciones jurídico-políticas que procuran evitarla o menguarla, desde la diplomacia hasta el *ius cogens*.

