

CINE BÉLICO. CUERPOS, ESPACIOS Y VERDAD

Quim Casas Moliner
Universitat Pompeu Fabra (UPF)
Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC)

RESUMEN

Al cine bélico, uno de los géneros más activos durante la edad de oro del cine clásico estadounidense, le ha ocurrido lo mismo que a otros géneros clave, el western y el musical. Las modas, ausencia de un recambio generacional de cineastas y los cambios de hábitos de la industria y de los espectadores lo han relegado a una condición casi anecdótica. Y no deja de resultar paradójico que en tiempos de tantos conflictos bélicos, en la era de la globalización de la violencia institucionalizada, el cine de guerra, que ha cultivado una cierta búsqueda de la verdad a través de los cuerpos y los espacios, sea solo un género que gotea cuando debería seguir siendo un reflejo de la realidad.

Palabras clave: cuerpos, espacios, representación, fisicidad, realismo, cliché, abstracción

ABSTRACT

One of the most prolific of genres during the golden age of classic American cinema, the war film has suffered the same fate as those other key genres: the western and the musical. Shifting fashions, the absence of a handover from one generation of filmmakers to the next and changing habits in the industry and among audiences have seen it reduced to a virtual irrelevance. At a time when so many armed conflicts are being fought around the world, and in an era when institutionalised violence has become globalised, it is something of a paradox that the war film, which seeks truth through bodies and spaces, should become a genre seen only intermittently when it ought to be reflecting reality.

Keywords: bodies, spaces, representation, physicality, realism, cliché, abstraction

1

En tiempos de conflicto (social, político, económico, bélico), el cine siempre ha jugado un papel de elemento lúdico. Es un cliché, pero los clichés obedecen a una realidad: el espectador prefiere pasar dos horas de su tiempo viendo una comedia, un filme de terror o un musical, a priori los géneros escapistas por excelencia, para olvidarse de la guerra que se libra dentro o fuera del país, la recesión económica o la corrupción de los políticos. Hollywood y la fábrica de ilusiones. Esto no quiere decir que el elemento lúdico deba separarse de manera drástica de la realidad, todo lo contrario. La *screwball comedy*, el tipo de comedia zigzagueante que produjo Hollywood entre 1934 y 1945, poco después de la

crisis bursátil de Wall Street de 1929, y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, trazó un excelente retrato, mediante risas y la batalla de los sexos, de la realidad social y económica de Estados Unidos en esos años, mostrando, a través del gesto cómico, la Gran Depresión, la ausencia de trabajo o la manifiesta diferencia de clases.

Ningún género, ni el más evasivo en relación a la realidad más penosa, rompe ataduras con el momento en el que se elaboran sus productos. El western fue, en los primeros años del cine mudo, un documento de su propio tiempo, ya que los gangs de forajidos y ladrones de diligencias al estilo de las bandas de Jesse James o de Butch Cassidy y Sundance Kid aún operaban en el país cuando se rodaban los westerns pioneros

en los que, lógicamente, se reconstruían y exageraban algunos de estos actos. El *film noir*, casi más un movimiento que un género, ha vivido épocas tumultuosas muy distintas en función del avance o retroceso del gangsterismo, el crimen organizado, la caza de brujas y otros elementos de la vida política y social de la que estos productos cinematográficos emergían. El melodrama clásico nunca fue ajeno a temas como el racismo, la diferencia de clases o la identidad sexual, aunque en algunos casos –como en tantos melodramas de Douglas Sirk– los temas tuvieran que plantearse a nivel de segundas y terceras lecturas, entre las líneas más domesticadas del modelo de representación impulsado por Hollywood y los códigos de censura. El terror, para terminar con este breve recorrido por los márgenes genéricos que alimentarían el denominado cine clásico, pero también la modernidad y la primera posmodernidad, quizá sea el más representativo de la relación entre la ficción desafortunada (un género de espectros, vampiros, prometeos modernos, licántropos, alienígenas belicosos, seres invisibles, sicópatas virulentos, monstruos generados por los experimentos atómicos) y la realidad más acuciante: desde *King Kong* (King Kong, Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) como metáfora del crac de 1929 hasta *La noche de los muertos vivientes* (The Night of the Living Dead, George A. Romero, 1968) y los ecos de la guerra de Vietnam, pasando por *La parada de los monstruos* (Freaks, Tod Browning, 1932) y su radiografía de la diferencia y el miedo que esta genera, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956) y la crispación anticomunista o *Godzilla* (Gojira, Ishirō Honda, 1954) y las repercusiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

Llegados a este punto, y teniendo en cuenta que el siglo XX y lo que llevamos del XXI se han caracterizado por el conflicto bélico permanente, ¿qué papel debe desempeñar el cine de guerra? ¿Es un género-reflejo o un género-evasión? ¿Cómo encarar la realización de una película bélica en 1942, en plena contienda mundial, en 1968, durante el conflicto en Vietnam, a principios de los noventa, con el genocidio balcánico, o en la última década, con las guerras sucias suscitadas por el petróleo, el fanatismo religioso y el terrorismo internacional? ¿Cómo reproducir

ahora en una pantalla las antiguas nociones de heroísmo que competían a un género que aún se vanagloriaba de su relación de verdad con lo que acontecía en el campo de batalla, en los cielos y las trincheras, pero que hoy carece de toda noción de épica, heroicidad o caballerosidad, o al menos la caballerosidad y el honor de clase mostrado en títulos como *La gran ilusión* (La Grande Illusion, Jean Renoir, 1937), film que reflejaba unos códigos éticos y de respeto de clase en un contexto europeo que hoy resultan inimaginables? (Fig. 1).



Fig. 1. *La gran ilusión*: Jean Renoir reflexiona sobre honor y amistad en el contexto bélico.

¿Ha evolucionado lo suficiente el cine bélico en relación a lo que muestran diariamente las guerras reales filmadas en directo y volcadas en las imágenes televisivas y en las de Internet? Esa es una pregunta que debemos hacernos para intentar comprender porqué las películas de guerra han desaparecido de forma casi radical: el género como ficción ha sido aniquilado por la realidad, ya no la controla ni puede fantasear con ella, ha perdido la batalla con la imagen real, porque antes la desfiguró, y deberíamos recordar lo que escribió Jean Renoir hace muchos años para defender la opción de su film *La gran ilusión*:

Una de las razones que me empujaron a hacer de aquella historia una película era mi irritación ante la forma en que eran tratados la mayoría de temas de los guerra. Pensemos. La guerra, el heroísmo, el penacho, el poilu, los Boches, las trincheras, ¡cuántos motivos para la utilización de los más lamentables clichés! Aparte de 'Sin nove-

dad en el frente' (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), nunca había encontrado una película que me diese una descripción verosímil de los combatientes. O bien se naufragaba en el drama y no se salía del fango, lo cual resultaba de todos modos exagerado, o bien la guerra era un decorado de opereta para héroes de aleluya: el valiente tendero, provisionalmente vestido con un uniforme que no había pedido, se ponía a hablar un lenguaje heroico-realista totalmente inventado por los escritores de la retaguardia¹.

Cuando estas películas de guerra se hacen, hoy, prefieren distanciarse a través de la evocación de un tiempo pretérito antes que hablar de lo que ocurre en la actualidad o hace apenas un par de años, algo que no es nuevo en la orientación del gusto del público condicionada-dirigida por el criterio de la industria:

Ya en la década de los cincuenta, fue cuando Estados Unidos se decidió a tomar parte activa en la guerra de Corea, que resultó un error tan grande que el ejército norteamericano aconsejó a Hollywood que dirigiese la atención de los civiles estadounidenses hacia el pasado mejor que hacia el presente. Así comenzó la moda del peplum en la industria cinematográfica norteamericana, después de un largo período de atención exclusiva a la conquista del Oeste desde un punto de vista de exaltación nacional².

Los pocos ejemplos recientes de cine bélico estadounidense así lo atestiguan. Con la excepción de *El francotirador* (*American Sniper*, Clint Eastwood, 2014), según la vida del marine Chris Kyle, el francotirador estadounidense más efectivo en la guerra de Irak, las otras películas bélicas que Hollywood ha producido en los últimos años se vuelcan en la Segunda Guerra Mundial, que es la contienda más solicitada por el cine desde que Hitler invadiera Polonia en 1939: *The Monuments Men* (*The Monuments Men*, George Clooney, 2014), *Corazones de acero* (*Fury*, David Ayer, 2014) y *Hasta el último hombre* (*Hacksaw Ridge*, Mel Gibson, 2016).

Obsérvese que se trata de películas realizadas, producidas o protagonizadas por estrellas al alza o en receso. La primera está dirigida e interpretada por Clooney, la segunda cuenta con Brad Pitt al frente del reparto y en la producción, y la tercera supone el regreso a la realización de

Gibson y su estilo bárbaro de encarar la guerra y la violencia en general. Es decir, el bélico, como el western, es desde hace años algo así como un capricho de estrellas más o menos veteranas que se niegan a aceptar la desaparición del género; Eastwood se sumaría también a esta tendencia ya que además de la citada *El francotirador*, es responsable de *Banderas de nuestros padres* (*Flags of our Fathers*, 2006) y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), un excelente díptico en torno a un episodio concreto de la segunda contienda mundial, la toma de la isla estratégica de Iwo Jima en la campaña del Pacífico, contemplado desde las perspectivas estadounidense y japonesa.

Ninguno de estos filmes sigue las normas de antaño y plantea el hecho bélico casi como una aventura lúdica –el film de Clooney, centrado en la recuperación de obras de arte sustraídas durante el nazismo–, una peripecia física y angosta carente de toda gloria – la película de Ayer captura tan solo el itinerario de un tanque estadounidense y las refriegas que tiene en su trayecto – y un relato sobre la contradicción – el de Gibson recurre a un personaje real, Desmond Doss, el primer objetor de conciencia laureado, que se alistó como médico, se negó a empuñar las armas por sus convicciones religiosas, participó en la batalla de Okinawa y salvó setenta y cinco vidas humanas. La contradicción es doble, atañe al tema y a la resolución cinematográfica del mismo, ya que Gibson despliega en la segunda mitad de la película un arsenal de efectos casi *gore* para mostrar la brutalidad del combate. Cineasta sin sutileza alguna, Gibson hace de este modo más evidente la renuncia del protagonista al ejercicio de las armas. En todo caso, el bélico contemporáneo producido en Estados Unidos ha vuelto a los cuerpos, los espacios y las ideas, aunque estas sean contradictorias, como la mejor materia de base posible para seguir manteniendo vivas las señas de identidad de un género agonizante.

2

Obviamente, podemos encontrar razones de otra índole para entender porque el bélico no está hoy a la misma altura que el policíaco, comedia, terror o melodrama. El cine de guerra es

un género que gotea, pero lo hace aún en menor medida al western y el musical, las otras dos grandes formas de arte popular cinematográfico "exclusivamente" norteamericanas pese a la existencia de los euro-westerns de Sergio Leone o de los musicales franceses de Jacques Demy. Como ocurriría con el cine del Oeste a partir de los años setenta, no ha habido en el bélico un mínimo recambio generacional en cuanto a los directores y actores que lo practicaban con cierta asiduidad. Las características de cine viril o de hombres, que comparte en buena medida con el western, también le han restado audiencia. En cuanto a los denominados géneros de acción, el de guerra también ha perdido enteros en unos tiempos más proclives a la fantasía reduccionista. La identificación del público ha descendido de manera vertiginosa. Hoy es impensable una película centrada en el espacio claustrofóbico de unas trincheras. Tampoco la televisión, capaz de revitalizar en buena medida todos los géneros populares en los últimos años a partir de una metodología distinta de la ficción (series de zombis, del Oeste, de entresijos políticos, de vampiros, médicos, dramas familiares, comedias absurdas, thrillers escabrosos, viajes temporales, de ciencia ficción, de política ficción, de superhéroes, de evasiones carcelarias, de espionaje en tiempos de la guerra fría y en la actualidad, de pugnas medievales, de familias desestructuradas, personajes desahuciados y complejas identidades sexuales) ha logrado que el bélico vuelva a estar presente.

Tan solo lo intentaron Steven Spielberg y Tom Hanks produciendo las miniseries *Hermanos de sangre* (Band of Brothers, 2001) y *The Pacific* (The Pacific, 2010), dos partes de una teórica trilogía audiovisual sobre la Segunda Guerra Mundial iniciada con el largometraje *Salvar al soldado Ryan* (Saving Private Ryan, 1998), pero pese a su cuidada reproducción del modelo aún legitimado de la ficción bélica instaurada por Hollywood, al que se une una mayor noción de verismo, de mostrar en pantalla grande o pequeña todo aquello que el cine estadounidense de los años cuarenta y cincuenta debió elidir, no han sido precisamente grandes éxitos comerciales. Conviene destacar, en cuanto al fenómeno catódico, que no se trata de una cuestión actual, ya que la ficción televisiva nunca ha creado es-

trechos lazos con el género bélico y pocas son las series que han destacado en este terreno: de la épica, pero al mismo tiempo convertida en imágenes transfiguradas del heroísmo tradicional, ejemplificada por *Hazañas bélicas* (Combat!, 1962-1967) a la crudeza expositiva de *Generation Kill* (2008), miniserie creada por David Simon en torno a las experiencias de un reportero que llegó a Irak en la primera fase del conflicto formando parte del cuerpo de marines.

3

Stanley Kubrick y Joseph Losey buscaron la verdad de la guerra a través de la representación del ideario pacifista o antibelicista. *Senderos de gloria* (Paths of Glory, 1957) y *Rey y patria* (King and Country, 1964), respectivamente, dinamitan toda lógica castrense, y lo hacen por supuesto con el tema tratado – los obsoletos códigos de honor por los que los soldados son juzgados por sus superiores y fusilados tras ser acusados de traidores, desertores o de no haber obedecido las órdenes – y por la relación que los cuerpos doblemente vulnerados, por el enemigo y por la jerarquía, tienen con el espacio que habitan, el lodo, la lluvia y las ratas de las trincheras (Fig. 2). Ambas películas, por si solas, destrozan la idea de la Primera Guerra Mundial como una contienda romántica, y evidencian, desde la representación, todo aquello que los diversos países envueltos en el conflicto quisieron enmascarar a través del férreo control de la censura (para no desmoralizar ni a las tropas ni a la retaguardia,



Fig. 2. Las trincheras, espacio y cuerpos: *Rey y patria*, de Joseph Losey.

dirían) y que acabaría saliendo a la luz gracias a documentales como *L'Héroïque cinématografie* [Cinematografía heroica, 2002]: los cuerpos rotos y los rostros tremendamente desfigurados de aquellos que volvieron del frente, la guerra sucia del gas mostaza, el propio dilema de los operadores de cámara alemanes o franceses que, como muestra la película, debían hacerse esta pregunta:

¿Se puede filmar la pesadilla? Si, puede ser filmada. La pregunta es: si te la encuentras, ¿debes filmarla?

A pesar de las corrientes de opinión patrióticas y de la utilización del cine como arma propagandística y demagógica (Fig. 3), generando subdivisiones como el cine directamente antifascista y antinazi que se prodigó en Hollywood una vez Estados Unidos entró en el conflicto, muchas de las películas norteamericanas realizadas en los años cuarenta por William A. Wellman, Raoul Walsh, Lewis Milestone o Allan Dwan convirtieron el cuerpo y el espacio en algo esencial, innegociable. A veces la guerra podía ser tratada como una abstracción, como hicieron Sam Fuller en *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1951), ambientada en la contienda de Corea, o Anthony Mann en *La colina de los diablos de acero* (*Men in War*, 1957)³, sobre la toma de una colina durante la misma contienda. En estos filmes, la guerra, como tema en sí mismo, se diluye para mostrar básicamente hechos



Fig. 3. Las máscaras contra las armas químicas se convirtieron en un utensilio habitual en la Primera Guerra Mundial, aunque no impidieron la deformación brutal de los rostros.

y gestos, acciones de simple supervivencia desprovistas y descargadas de toda noción heroica: un avance fatigoso, una pierna gangrenada, una escaramuza nocturna, el asedio a una colina tomada por "los otros", ya que a veces el enemigo carece de rostro y es tan solo una presencia con la que hay que luchar, nada más que eso. La verdad se impone través del hombre y el espacio en el que se encuentra, aunque nunca es por decisión propia. Incluso en su discurso panteísta, Terrence Malick aceptaría también las reglas de la abstracción al plantear su mirada bélica en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998), film que le debe bastante al citado de Anthony Mann.

Cuando la contienda ha sido contemplada como una absoluta locura, la culminación de la sinrazón de la especie humana y la eliminación de toda regla, de toda lógica, su grado de fisicidad ha continuado siendo predominante. *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) y *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979), dos de las máximas expresiones de la guerra de Vietnam en pantalla, son películas sobre junglas y ríos que deben cruzarse hasta la desembocadura que marca un límite geográfico-anímico; son filmes sobre prisiones hechas con cañas de bambú, ratas que devoran cuerpos roídos, alucinaciones lisérgicas en plena contienda, el verde de la selva abducido por el amarillo del napalm. Y, sin embargo, estas dos obras, sobre todo la de Coppola, respiran una profunda verdad recalificada por los elementos de ficción. El cuerpo del capitán Willard emergiendo del río (Fig. 4), el rostro del coronel Kurtz en penumbra o la prueba de la ruleta rusa en los antros de Saigón nos trasladan a una guerra real que poco tiene que ver con la representada



Fig. 4. El cuerpo que emerge del agua, la guerra como una alucinación: *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.

en los elegantes y nobles combates aéreos en los cielos limpios de la Francia de 1918, el cara a cara en frente del Pacífico de 1945 o la toma de Stalingrado, experiencias, procesos y hechos concretos que el cine ha exhibido entre la búsqueda acaso imposible de la verdad y la epifanía heroica (Fig. 5).

4

El cine de guerra es difícil de encasillar. Afortunadamente. Aunque sus ramificaciones no sean tan ricas y substanciosas como las del cine fantástico –el género-crisol donde los haya– sus tendencias, estilos, orientaciones, puntos de vista y vaivenes lo convierten en un cine plural que ha servido tanto para fabular como para contar porciones básicas de la historia desde tiempos remotos hasta crudas experiencias recientes⁴.

El cine de guerra, que al ser un género bastardo como casi todos también ha admitido el claroscuro visual del *film noir* en *Objetivo Birmania* (Objective Burma, Raoul Walsh, 1945), el cruce con el melodrama en *El gran desfile* (The Big Parade, King Vidor, 1925) y *Cuatro hijos* (Four Sons, John Ford, 1928), las historias de fantasmas como *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Rekopis znaleziony w Saragossie, Wojciech Has, 1965) –un relato fantástico en la guerra de independencia española–, y la relajación de la comedia en *Armas al hombro* (Shoulder Arms, Charles Chaplin, 1918), *La gran guerra* (La grande guerra, Mario Monicelli, 1959) –la ecuación modélica entre drama y farsa con las trincheras como escenario y el heroísmo y la cobardía como ejes– o *¿Qué hiciste en la guerra, papi?* (What Did you Do in the War, Daddy, Blake Edwards, 1966) –porque todo tema por conflictivo que



Fig. 5. El cuerpo vulnerado, la guerra como una locura: *El cazador*, de Michael Cimino.

sea, desde la guerra al Holocausto, del terrorismo a la violencia de género, es susceptible, aunque hiera o moleste, de ser tratado bajo la distancia de la comedia–, tiene sus reglas escritas o no escritas. Estos son los seis mandamientos del cine bélico según el director Samuel Fuller⁵:

1. No hacer jamás que cese el combate cuando alguien es alcanzado. Si un tipo cae, los demás deben continuar. ¿Qué puede hacerse si no?

2. No permitir jamás que un G.I. moribundo saque la cartera y mire la fotografía de su novia. Eso no ocurre nunca.

3. Que vuestros soldados estén sucios, cansados y barbudos. En el frente, nadie se afeita.

4. No poner nunca muchachas en los filmes de guerra. Tampoco mujeres contempladas en flash back esperando en casa el retorno de los maridos. Si no eres capaz de definir qué tipo de hombre es tu personaje sin mostrar como es él en casa, sácalo del guión.

5. No dejar que los actores hagan muchas cosas. El ochenta por ciento de los actores en las películas de guerra son histrionicos. No quieren representar a soldados, quieren alardear solamente.

6. Obligad a vuestros actores a realizar un periodo de entrenamiento como si fueran reclutas, y no los miméis demasiado.

En su aparición en *Pierrot el loco* (Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, 1965), Fuller había definido el cine como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia y muerte (Fig. 6). Representante de la generación de la violencia de los años cincuenta junto a Nicholas Ray, Don Siegel



Fig. 6. El acento documental en los filmes bélicos de Sam Fuller. Casco de acero, y el agujero de bala en el casco que traía buena suerte.

y Robert Aldrich, y practicante por lo tanto de los géneros violentos (bélico, western y policíaco), Fuller tan solo tendría que eliminar la palabra amor, o al menos amor en la acepción más tradicional, para que su definición del cine fuera también la del cine bélico. En su larga e importante aportación al género, de *Casco de acero a Uno rojo, división de choque* (The Big Red One, 1980), Fuller, quien trató el bélico porque le permitía ilustrar el conflicto límite, el enfrentamiento del hombre con la muerte, siguió al pie de la letra sus propios mandamientos.

Pero sus consignas no han sido seguidas o respetadas por otros: abundan las películas de guerra en las que un soldado habla con otro sobre su novia o esposa, saca una foto de la cartera y se la enseña, aunque eso, según Fuller, quien estuvo en el frente durante la Segunda Guerra Mundial, no ocurriera jamás, al menos en el último estertor del soldado herido de muerte; acto seguido, casi como un cliché, como una situación recurrente en un género que tiene muchos momentos “esperados” como los tiene el terror, el western, el *film noir* o la comedia, el soldado que ha mostrado la foto de su amada recibe un balazo, lo que convierte un momento esperado en una situación predeterminada y ya escasamente sorprendente. Tampoco muchos cineastas han tenido en cuenta la negación del *flash back* “sentimental” de la que hace gala Fuller: también son abundantes en *La delgada línea roja* los momentos que atañen al tiempo pretérito y nos muestran los abrazos, caricias y pausas del soldado que encarna Ben Chaplin con su esposa, en la retaguardia, lejos del mundanal ruido bélico, pero en el caso de Malick responde más a

una determinada forma expresiva que a un código narrativo, genérico o argumental.

Fuller perseguía, con estos mandamientos, la veracidad del hecho bélico trasladado a una pantalla; el verosímil dramático, el acto físico lógico y no estrictamente hollywoodiense. Tenía sus razones porque, antes que cineasta, fue periodista y después soldado, pero las tres cosas se fundieron en una sola cuando, con una cámara de 16 mm, registró el horror inmediato de un campo de exterminio nazi: fue al entrar con su división, la misma que evocó en *Uno rojo, división de choque*, o su camuflada autobiografía en combate, en el campo de Falkeneau, en Checoslovaquia, donde los cadáveres de los presos y los cuerpos desnutridos de los superviviente judíos mostraron, por primera vez al mundo –antes que las imágenes de Auschwitz–, la barbarie y la fragilidad de la vida humana; de nuevo, de forma más lacerante aún, cuerpos (humillados, vulnerados) en un espacio (de pesadilla). Fuller, en sus filmes bélicos –ambientados en la guerra de Corea o las dos contiendas mundiales–, renegó de la épica tradicional del modelo de representación de Hollywood para buscar un resque de verdad entre las imágenes de la ficción.

Pese a estas imágenes, o las que filmaron cerca del frente los camarógrafos de la Primera Guerra Mundial, o las que montó Alain Resnais en su documental sobre los campos de exterminio, *Noche y niebla* (Nuit et brouillard, 1955), al cine, bélico o no, documental o de ficción, aún le queda crear sus particulares y goyescos *Los desastres de la guerra*.

NOTAS

1 J. Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, París, 1974. Citamos por edición española: *Mi vida, mis films*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, pp. 111-112.

2 H. Rodríguez, *El cine bélico. La guerra y sus personajes*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 112.

3 El título original, *Men in War*, ejemplifica como pocos el carácter específicamente físico de un determinado cine bélico preocupando ante todo en los hombres, sus gestos y los lugares donde estos se producen: *Hombre en guerra*.

4 Q. Casas, “Belicismo y pacifismo a 16 ó 24 imágenes por segundo”, *Nosferatu*, nº 7, octubre 1991, p. 5.

5 S. Fuller, “Les six commandements du film de guerre”, *Présence du cinéma*, nº 20, diciembre 1963-enero 1964, p. 26.