

# CINE BÉLICO ESPAÑOL: IMPLICACIONES ESTRATÉGICAS DE UN GÉNERO EN RECESIÓN

Por Pedro J. Gómez

La relación entre el cine español y el mundo militar nunca gozó de muy buena salud. Ni siquiera los periodos 1928-1931 y 1939-1952 siendo los más prolíficos, aportaron obras capaces de acortar tales distancias entre nuestra industria cinematográfica y nuestras fuerzas armadas, según confirman algunos estudios precedentes<sup>1</sup>. Partiendo de un análisis narrativo de “Guerreros”, película del director Daniel Calparsoro estrenada en 2001, uno de los escasos ejemplos de cine bélico español reciente, esta investigación se propone reflexionar sobre el papel que ha jugado y puede jugar el cine en los estados de opinión relativos a las cuestiones de Defensa y Seguridad Nacional.

Nuestra hipótesis defiende que el desencuentro entre la industria del cine español y el estamento militar, continúa una tendencia escéptica iniciada a finales de los 70, que entra en el momento actual en una peligrosa etapa crítica. Contrariamente a lo que ocurre en otros países, se ha dado una proporción inversa entre el número de intervenciones de nuestras fuerzas armadas y su presencia en la cultura cinematográfica de ficción, donde resulta ignorada casi por completo.

## 1.- Introducción, objetivos y metodología.

Partamos de un prejuicio y formulémoslo como pregunta: ¿Es el cine bélico, necesariamente, una apología de la guerra? Numerosos son los ejemplos en los que las películas de acción bélica fueron utilizadas no sólo para generar espectáculo sino con la intención clara de fomentar entre el público la necesidad de victoria en el transcurso de alguna guerra. En otras palabras: los medios siempre fueron una arma estratégica. Los casos más valiosos en cantidad y en calidad nos los proporciona, sin duda, el periodo 1939-1945. Y en concreto, el cine norteamericano, el cine de factura *made in* Hollywood que transformó el mundo o la manera de verlo.

Aunque ese mismo género sirviera años después para la reflexión y la denuncia. Y aquí, prácticamente, quedan resumidas, como veremos más adelante, las dos doctrinas que coexisten hoy, y a las que denominaremos la épica y la crítica.

---

<sup>1</sup> Verdera, L. (1995)

Tras realizar un sondeo previo para determinar la producción cinematográfica española del periodo 1995-2008, encontramos un total de 5 producciones estrenadas que han sido catalogadas como “cine bélico” en los fondos documentales del ICAA, la Filmoteca Nacional o los catálogos de los propios distribuidores.

Sin embargo, a poco que revisemos las cintas, nos surgirán dudas sobre si realmente se trata de ejemplos de cine bélico, al menos si nos ceñimos con un mínimo rigor a alguna de las definiciones de cine bélico más ampliamente aceptadas hoy por la comunidad científica.

Se suele considerar cine bélico a las películas cuyo **contenido esencial** gira en torno a la narración de hechos bélicos concretos, sean reales o ficticios, de cualquier guerra moderna, entendiendo por tal la que haya tenido lugar en cualquier fecha posterior a la aparición del carro de combate y de la aviación (la fecha de referencia suele ser 1914, comienzo de la I Guerra Mundial ó Gran Guerra)<sup>2</sup>. Pues bien, siendo así, la primera sorpresa viene al comprobar que casi ninguna de las películas catalogadas como tales, lo son realmente.

Destaquemos que en esta definición dos son los elementos esenciales: que la trama militar no sea colateral o de fondo, sino principal, y que la guerra que se describe en ella sea la que conocemos como guerra contemporánea según los parámetros más arriba especificados.

El primer dato a destacar sería que sólo *Guerreros* vale como ejemplo claro para el periodo investigado. A continuación, daremos cuenta de algunas exclusiones relevantes. “Tierra y Libertad” (Ken Loach, 1995) es en líneas generales un drama histórico que ahonda en profundidades antropológicas y en derivas de naturaleza política, mucho más allá de la mera descripción de operaciones tácticas. Se cuenta la guerra, una guerra civil, pero desde una interpretación política de los hechos que trasciende de una manera clara el fenómeno bélico en sí. “Libertarias” (Vicente Aranda, 1996) se mueve por idénticos derroteros. Es en esencia un drama femenino en el que se describen dolorosos episodios en la vida de varias mujeres, nuevamente sin que exista descripción de los procedimientos militares y en el que las escenas de acción sólo buscan poner a prueba a los personajes en situaciones de peligro. Pero no se da en ellos (en ellas), ni de lejos, un objetivo de naturaleza estrictamente militar. Podríamos admitir “La hora de los valientes” (Antonio Mercero, 1998) como un caso dudoso, ya que sí existe en los

---

<sup>2</sup> Altares, G (1999): 40

personajes un objetivo claro que puede entenderse como de naturaleza estratégica: la salvaguarda del tesoro artístico. Sin embargo la tensión dramática se nos muestra más orientada hacia lo que sería el género de aventuras y, de nuevo, el elemento militar queda postergado, hay guerra pero sólo es un contexto.

“Extranjeros de sí mismos” (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 2000) queda fuera de nuestro estudio, centrado en la filmografía de ficción, por tratarse de un documental. Por último, “En brazos de la mujer madura” (Manuel Lombardero, 1997) se construye desde una trama de maduración meramente sexual, en la que como en todos los casos anteriores, la guerra en sí vuelve a quedar en un muy segundo plano, un acompañamiento tormentoso si se quiere, a la tórrida intriga amorosa.

En el análisis de *Guerreros* hemos utilizado:

- A) la aplicación del modelo actancial de Greimas/Tesnière<sup>3</sup>. Recordemos que, dicho modelo trata de encontrar en el texto elementos comunes a otros textos a partir de la cualificación del personaje en seis categorías, a saber: un **sujeto** (o héroe) de la acción, un **objeto** (puede ser personaje u objeto a lograr por el sujeto), un **destinador** (personaje que encarga la acción al sujeto), un **destinatario** (personaje que se beneficia de la acción del sujeto), **ayudantes** (favorecen la acción del sujeto) y **oponentes** (se oponen a ella, bien porque actúan como ayudantes del antagonista, bien porque lo hacen como “antisujetos”, es decir, interfieren la acción del sujeto para beneficiar su propio programa narrativo: objetivo, intereses, etc...). Este modelo nos permite ver cómo el autor sitúa éticamente a sus personajes.
- B) Un análisis funcional de diseño propio (Gómez Martínez: 228)<sup>4</sup> aunque inspirado en los trabajos de Vladimir Propp, nos permite extraer las secuencias de acción, los enunciados, dramáticamente esenciales en el desarrollo de la trama. Este modelo nos permite entender la trama en su conjunto y cómo se relacionan a través de ella los personajes.
- C) Un análisis de personajes atendiendo a sus variables físicas, psicológicas y sociales<sup>5</sup>, , lo que es muy útil para analizar sus pautas de conducta y el impacto de éstas en el sentido final de la película.

---

<sup>3</sup> En Díez Puertas, E. (2006): 67

<sup>4</sup> Gómez Martínez, P. (2002): 335

<sup>5</sup> Egri, L. (1960): 36

El objetivo es describir cómo la película representa a nuestra Fuerzas Armadas, a través de sus personajes y sus acciones.

La obra muestra las tribulaciones de un grupo de soldados al mando de un oficial, destacados en una misión de paz en territorios de la antigua Yugoslavia. A través de esta narración y de su análisis pretendemos inferir cómo nuestro cine enseña a la sociedad el papel de nuestras Fuerzas Armadas hoy.

## **2.- ¿Las películas muestran lo que hay o lo que hay es consecuencia de lo que las películas nos muestran?**

Que los géneros parecen entrar en decadencia con la llegada de la posmodernidad es un hecho señalado por muy diferentes autores de muy diversas escuelas. El género ha servido en numerosas ocasiones para establecer principios (códigos) que aludían directa o indirectamente a una serie de valores. Parece coherente que en una época en la que se sobrevive en la incertidumbre, se huya del rigor y de las normas que establecen dichos códigos, igual que se huye de valores concretos. De ahí que en las dos últimas décadas del siglo XX y en lo que llevamos de la primera del siglo XXI, la tendencia generalizada haya sido la de huir también de los modelos canónicos. Se han aportado muy valiosas obras, sin duda, pero caracterizadas en su mayor parte por esa hibridación que las ha hecho incatalogables desde el punto de vista del género. Se trata en su mayoría de obras que han aspirado a la singularidad más absoluta (o que buscaban esa singularidad como una expresión individualizadora de sus autores), aun cuando en muchos casos no pasaran de ser mezcla de elementos consabidos.

Esa aspiración de los autores se lleva bien con el individualismo de la posmodernidad, del pensamiento dominante. Los autores, especialmente en Europa, han evitado cualquier adscripción que pudiera poner en entredicho la calidad de su propio universo intelectual o estético y han reaccionado casi siempre mal cuando la crítica ha intentado enmarcarles en un género o catalogarles de algún modo, lo mismo etiquetándoles que situándoles en alguna escuela estética<sup>6</sup>.

Pero los géneros existen (igual que las tendencias). El público los asume e interviene en sus criterios de elección<sup>7</sup>. Desde el punto de vista del contenido, el género es un

---

<sup>6</sup> Sánchez Noriega, J.L. (2002): 270

<sup>7</sup> Altman, R. (2000): 45

conjunto de leyes y artificios probados que por supuesto exige evolución, porque el género tampoco puede ser entendido como un viejo recetario que no se actualiza.

Y en ese sentido, la obra aquí glosada, es un ejemplo de género, lo que no abunda en absoluto entre lo más reciente de nuestro cine, el cual tiende como sabemos, a la hibridación de géneros o si se prefiere, a la “falta de compromiso genérico”. Y en tanto que obra de género es vehículo indiscutible de ideología, quizá en mucha mayor medida que una obra que resultara inclasificable desde el punto de vista del género<sup>8</sup>.

La trama es una estructura de viaje con un punto de salida y un punto de llegada y el ocurrir, una sucesión de incidentes cargados de acción no exenta de violencia. Hasta ahí previsible tratándose como decimos de un ejemplo bastante puro de cine bélico.

Se tiende a considerar, por ejemplo, que en el cine bélico se han dado dos corrientes. Una **corriente épica**, destinada directa o indirectamente a conseguir mano de obra convencida para la causa de la guerra, frente a una **corriente crítica**, que analiza el fenómeno bélico en toda su barbarie y que profundiza en la necesidad de evitarlo, con planteamientos distanciados que cuestionan la justificación moral de cualquier clase de enfrentamiento armado.

Ambas corrientes se han dado en el tiempo de forma paralela y no como sugieren algunos autores que, en el esfuerzo de esclarecer la evolución del género, caen en una simplificación excesiva al establecer límites temporales tan estrictos como el estreno de *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1971) de Trumbo ó el de *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola, 1979) de Coppola. Grandes obras ambas, sin duda, pero que tienden a ser consideradas como las fundacionales de la vertiente crítica del género, cuando no es así. Mucho antes, otros directores como Kubrick o incluso mucho antes Mervyn Leroy, ya habían explorado esa fórmula, bien es verdad que con relativo éxito, en películas de un pacifismo militante, como *Sin novedad en el frente* (Mervyn Leroy, 1932)<sup>9</sup> ó *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957). En descargo a estas opiniones, cabría atribuir tal vez, a las citadas, el mérito de ser las películas que convirtieron la tendencia en moda. Ciertamente las películas bélicas de tono crítico se hicieron mucho más frecuentes desde los setenta. Y por qué no decirlo, han aprendido a ser un buen negocio.

---

<sup>8</sup> Reia Baptista, V (1995): 109

<sup>9</sup> La adaptación de la novela de Erich Maria Remarque firmada por Lewis Millestone en 1930 es mucho menos clara, en ese sentido, aunque respeta en lo esencial la aversión a la trinchera de la novela original.

Guerreros de Calparsoro es un ejemplo claro de la vertiente crítica, tal vez porque parte de la presuposición de que poco podría interesar a nuestro público si no llevara el antibelicismo por bandera. El problema es que el escenario elegido lleva tales intenciones a la incongruencia, dado que lo que se describe en el relato es el papel de unas fuerzas armadas precisamente entregadas a la causa de la paz y lo que la película nos cuenta, simplificando, es que el esfuerzo en sí carece de sentido cuando los que son enviados a tales misiones no son aceptados por las poblaciones que les reciben porque no comprenden su misión.

Si la tesis final fuera por tanto, “no merece la pena arriesgar las vidas de los nuestros”, la película estaría fomentando una postura no intervencionista que sólo puede ser leída como un alegato a favor de la guerra y una clara condena a cualquier intento de injerencia en ésta, incluida la interrupción por la fuerza de las hostilidades.

Por excepcional, la película debe ser tenida en cuenta en su contexto histórico. Recordando, a modo de resumen, la trayectoria del cine bélico español atraviesa varias fases<sup>10</sup> y que resumimos aquí en: un tratamiento escaso de las cuestiones militares, a menudo frívolo (excepto en el periodo 1940-1955), que evoluciona a lo largo del siglo XX desde el tono ardoroso o ensalzador en los años previos a la Segunda República, encontrando su epígono más laudatorio en los 15 primeros años del franquismo tras el citado paréntesis republicano, hasta su evolución ulterior en la década de los 60, 70 y 80, donde progresivamente asistimos a su decadencia, en una línea de producción que cada vez más optará por mostrar personajes con actitudes irresponsables, indecisos en su actuación, tibios en sus planteamientos morales y a los que generalmente guían intereses personales, muy por encima de los intereses de la colectividad.

El cine bélico español apenas llega al 2% de la producción total hasta los 80. Hoy posiblemente no alcance ni siquiera el 1% y eso que el despliegue de nuestras Fuerzas Armadas es mucho mayor de lo que lo fue en los últimos 60 ó 70 años. Por el contrario, vemos cómo casi siempre la relación entre ambos fenómenos (presencia militar y nivel de producción de cine bélico) tiende a ser directa, no inversa. Los países con mayor número de producciones bélicas suelen ser los de más actividad militar (o viceversa), véase el caso de los EE. UU. Insistimos, estamos en condiciones de afirmar que el flujo de películas españolas que nos hablan de la guerra, pasa por ser con diferencia, el más bajo de la Historia de nuestro cine, lo que nos permite afirmar que la guerra, cuando en

---

<sup>10</sup> Verdera Franco, L (1995): 171

ella son los nuestros los que se ven involucrados, se ha convertido para nuestro cine en un tabú.

## 2.- Posibles causas

Pues también hay que decirlo, la calma en la que España ha vivido desde 1939 es de una apariencia tan solo relativa y desde luego no exenta de sobresaltos, recuérdense los sucesos de Ifni, las movilizaciones en el Sahara, más recientemente Perejil... De todo ello nuestro cine apenas nada ha dicho. Creemos que hay sobrados motivos para descartar que la realidad no ha proporcionado la materia prima.

Podríamos pensar, si acaso, que el tema en general no interesa o que la institución no goza de crédito ante la sociedad. El estudio 2680 del CIS<sup>11</sup> parece indicar justo lo contrario: A la pregunta más general de “¿qué opinión tiene sobre las Fuerzas Armadas Españolas?”, un 49.8 % la califica de buena y un 6.8% de muy buena (CIS: 15), siendo en general la respuesta parecida en otras preguntas más específicas sobre el nivel de preparación de la fuerza, su importancia en el contexto internacional, etc... preguntas todas en las que la respuesta favorable supera siempre o casi siempre el 50%. Un dato del interés suscitado por la película nos lo da la taquilla: 933.753,18 € (213.114 espectadores), no el taquillón del año pero sí por encima de la media de nuestro cine.<sup>12</sup>

Por tanto, ni la realidad es causa suficiente, ni parece que se dé un desafecto de la sociedad hacia el mundo militar que desaconseje producir estas temáticas. Quedaría tan sólo suponer que los costes de producción (maquinaria, vestuario, efectos...) puedan ser la principal razón por la que los productores no se interesan en el género. Posible pero no plausible, cuando las técnicas infográficas han devaluado mucho ciertos costes que hace apenas unos años resultaban im planteables.

Sólo queda considerar, en nuestra opinión que, sencillamente no se escriben guiones sobre esta temática, no llegan proyectos o no al menos con una calidad que los haga realizables, tal vez porque quienes tienen en sus manos la responsabilidad de hacerlo, no creen en la viabilidad del género.

---

<sup>11</sup> Centro de investigaciones Sociológicas (2007): 2680

<sup>12</sup> [http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas\\_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html)

### **3.- El género como catártico de la conciencia**

Disecionamos la película en 14 bloques de contenido para su análisis. La secuencia de acciones quedaría resumida en:

1. Un ataque serbio deja sin luz un pueblo albano-kosovar. Aprovechando la oscuridad, los serbios masacran a la gente del pueblo.
2. Una sección de un batallón de reconstrucción español de la KFOR ve cómo un grupo de hombres ataca a un individuo. Las órdenes son no intervenir, pero al soldado Vidal le hiere la sangre, toma su casco y su arma y acude en ayuda del individuo. Cuando llega al lugar en el que el individuo está siendo torturado, Vidal ordena a todos que paren, amenazándoles con su arma. No se atreve a disparar y es desarmado por uno de los individuos, que le quita el arma con un simple golpe. Los compañeros que acuden en su ayuda, se muestran amedrentados y no pueden (ni quieren) evitar que el líder del grupo escape.
3. El teniente Alonso, al mando de la sección, amonesta a Vidal. Le recuerda que la sección es un grupo, no una suma de individuos, que hay espacio para todos pero no un sitio para cada uno.
4. Los soldados pasan sus horas libres en sus camaretas, jugando con videoconsolas o escribiendo a sus familiares.
5. Segundo acto: Antes del amanecer un pelotón de la sección es conducido a una misión cerca de la frontera serbia. Deben arreglar el generador de luz de un pueblo. Los soldados se tratan entre sí con hostilidad. La población también es hostil con ellos. Una escuadra francesa que les escolta ironiza sobre el miedo palpable de los españoles.
6. Se produce un enfrentamiento en la carretera a resultas del cual, el destacamento pierde sus blindados y debe huir a pie. Mueren los franceses y el conductor del vehículo español.
7. A resultas de un nuevo ataque cae herida una de las soldados que hacía de intérprete, al ser de origen albano y conocer el idioma. El teniente Alonso se queda sin reacción, pero acaba ordenando que rescaten a la herida y manda al soldado Vidal a por ella. Vidal, viendo las escasas posibilidades de supervivencia de la herida y valorando el obstáculo que supondrá para todos cargar con ella, no lo duda y, aunque muy a su pesar, asfixia con sus propias manos a su compañera.

8. Los supervivientes discuten sobre si es mejor retroceder o avanzar hacia el objetivo para, desde allí, pedir ayuda. El teniente sigue sin reaccionar, está bloqueado. La opinión de un italiano que les acompaña y con el que sólo el teniente Alonso puede comunicarse en inglés, acaba teniendo más valor que la del resto. El italiano aconseja avanzar y así lo hacen.
9. Llegan al pueblo al anochecer, pero son apresados por los serbios, que se han apoderado del pueblo.
10. Tercer acto: Los españoles sufren tortura, la única chica que queda es violada y el teniente es interrogado en condiciones denigrantes. Sin embargo esta vez el teniente reacciona enfrentándose a su interrogador.
11. Los mismos albanos que les atacaron al principio se hacen con el pueblo reduciendo a los serbios. Los españoles son meros testigos pero al ver que su propio blindado está siendo utilizado por los albanos, ya sólo piensan en urdir un plan para robarlo y huir en el vehículo, al amanecer.
12. El grupo se ha dividido en dos. El teniente Alonso y el Cabo 1º Ballesteros pactan la libertad a cambio de arreglar el generador de luz del pueblo, objetivo en definitiva, para el que habían sido destacados a la zona. Entre tanto, el resto del grupo asesina a un campesino, para evitar ser descubiertos.
13. El grupo cae en una fosa común y elimina a los enterradores, de nuevo, para evitar ser descubiertos.
14. Llega la luz al pueblo, se produce el reencuentro y la reconciliación entre los dos grupos. El teniente logra evitar que la hostilidad de Vidal produzca un nuevo enfrentamiento, ahora con los albanos. Vuelven a casa.

Si el sujeto (protagonista) es el soldado Vidal, su objetivo es ganarse el respeto de sus compañeros para compensar su falta inicial. El destinador sería el teniente, el destinatario el propio grupo, los oponentes el sargento Valbuena y el cabo 1º Ballesteros (especialmente este último) con quien tiene continuos enfrentamientos. La película se resuelve con el logro de la misión, Vidal consigue madurar y en las últimas secuencias se percibe su victoria sobre el cabo 1º, cuando éste intenta ordenarle algo ya sin convicción y, por primera vez, baja la mirada ante el soldado, su subordinado.

Si tomamos como sujeto al teniente, el objetivo es dar luz al pueblo (subsidiariamente conseguir que Vidal actúe según los protocolos y no movido sólo por su impulsividad), sus oponentes son las fuerzas serbias y albanas hostiles en la zona (antisujetos,

técnicamente hablando), sus ayudantes los miembros de su sección/pelotón, el destinador el mando (al que no vemos) y el destinatario la sociedad local en su conjunto representada en la población civil del pequeño pueblo que espera recuperar la luz eléctrica y, por extensión, la comunidad internacional a la cual sirven.

La representación que se hace de los dos personajes principales de la película (el teniente y el soldado), es la siguiente:

El soldado Vidal es un muchacho muy joven, poco más de veinte años, indisciplinado, impulsivo, con un sentido del deber más basado en su interpretación personal de lo que es justo que en la convicción que le suscitan las órdenes que debe cumplir. Antepone su instinto de supervivencia a su sentido del deber, como lo demuestra el hecho de que no duda en eliminar a una compañera para salir de una situación que de otro modo, se complicaría.

El teniente, ostentador del mando, ronda la treintena y se nos muestra como un individuo al que, contrariamente a Vidal, sólo preocupa el cumplimiento de las órdenes y atenerse estrictamente a los protocolos de enfrentamiento. Detesta a las personas que intentan sobresalir a costa del grupo y así lo verbaliza. Su experiencia en combate es limitada y reacciona con dudas en las situaciones críticas.

La película plantea continuamente la oposición entre el deber y el derecho, el deber de cumplir las órdenes y el derecho a sobrevivir. Este conflicto se salda siempre a favor del derecho individual como mejor y más aconsejable opción de respuesta. En cierto modo, ambas actitudes vienen encarnadas en los personajes del teniente Alonso y del soldado Vidal. Sin embargo es el teniente Alonso quien evita el enfrentamiento final y la previsible muerte de los supervivientes españoles, accediendo a las imposiciones de los albanos que paradójicamente coinciden con las órdenes que le han llevado allí: dar la luz al pueblo (todo un símbolo si se quiere ver así). Hasta aquí la descripción sintetizada de los dos personajes con más peso en la trama, para cuya designación hemos aplicado un criterio de representatividad en el texto, comprobando que se trata de los dos personajes con mayor presencia en frases, acciones, planos, primeros planos... y mayor iniciativa de acción, el teniente porque representa la autoridad dentro del grupo y el soldado porque toma más iniciativa que ninguno de sus compañeros, como ya se ha explicado.

El contingente español nos es mostrado como un grupo de individuos muy heterogéneo capaz de lograr sus objetivos más porque la casualidad se lo permite que por que sean capaces de vencer los obstáculos que se les presentan. Respecto al sentido de su misión,

se destaca en varias ocasiones que es de una legitimidad dudosa lo que lleva su sacrificio a ser puesto en entredicho. Por primera vez en muchos años, no se trata de una película satírica respecto al mundo militar y sí, en cambio, una descripción bastante bien documentada (dejando a un lado detalles menores como que un teniente y no un suboficial, encabece un pelotón, lo que por otra parte, tiene su explicación en las circunstancias que describe el film). Pero el sentido final nos lleva inevitablemente al escepticismo sobre las razones del mando lo que paradójicamente, como ya hemos dicho, no equivale a alinear esta película bajo un tono pacifista, puesto que pacífica es la misión que lleva y relativa su probabilidad de éxito. Al menos es la película la que nos lo relativiza. Como si no se considerara a priori legítima la intervención de fuerzas extranjeras, ni siquiera para evitar la lucha fratricida sin límites.

#### **4.- Papel estratégico de los medios**

Al margen del mero espectáculo que propone la película, no parece según lo dicho que sirva como la mejor cobertura mediática al papel que desempeñan nuestras misiones internacionales, mostradas aquí por primera vez en nuestro cine. Y sí en cambio que se dude, por un lado de su legitimidad, por otro de la justificación que pueda suponer tal sacrificio. Y ésta es, quizá, la parte más compleja y controvertida del asunto.

El papel estratégico de los medios de comunicación se evidencia más en cada década. Pensemos por ejemplo la extraña relación establecida entre la prensa internacional y el mundo musulmán tras el 11 de septiembre. Como señalaba Clifford D. May en un artículo publicado no hace mucho en Townhall.com<sup>13</sup>, el terrorismo islámico, aparte de las bombas y de sus suicidas, mantiene una batalla mediática en tres frentes: 1) El efecto intimidatorio del acoso sistemático que se libra impunemente contra todo aquel que vierta opiniones contrarias a la ley islámica, o más en concreto contra ciertas interpretaciones excesivamente ortodoxas de la misma y que a menudo se resuelve con el asesinato no menos impune del personaje estigmatizado<sup>14</sup>; 2) La corrección política de quienes hacen el vacío a todo aquel que manifiesta no mostrar simpatía alguna por el mundo musulmán; 3) El “turismo de difamación” que consiste en demandar a los autores críticos con el mundo y la forma de vida del musulmanes, haciéndolo desde suelo europeo (británico, por lo común), donde el garantismo de la legislación hace

---

<sup>13</sup> May, C.D. (2008)

<sup>14</sup> (V. Gr. Theo Van Gogh, director asesinado en 2004 por condenar el maltrato a la mujer en el mundo musulmán con su cortometraje *Sumisión –Submission, 2004-* )

mucho más fácil conseguir condenas con indemnizaciones cuantiosas y muy disuasorias para autores y editores, gracias a la tenacidad de costosos bufetes de abogados financiados con petrodólares de las muy nutridas arcas de origen árabe.

Bien es cierto que lo que se espera de una obra cinematográfica es básicamente que cuente una historia de interés. Que lo haga con una estética acorde al gusto de su autor. Y naturalmente que el público se la crea y conecte con ella. Con independencia de esas intenciones, siempre respetables, la obra se define por sí misma. No es preciso citar a Lotman o a Krakauer para asumir algo tan sabido como que la obra se completa en la conciencia del espectador y que con ella, también el espectador completa su conciencia. Pues bien, *Guerreros*, siendo una inteligente obra de entretenimiento, si bien se desmarca de sus más inmediatos precedentes en lo que respecta al tono (mucho más claro y comprometido, mucho menos socarrón y evasivo), no logra servir a la causa de la paz como pretende precisamente porque al adoptar el estilo crítico y al hacerlo en la descripción de una misión de paz, contribuye a poner en duda tal necesidad. O cuando menos pone en duda el tipo de paz que el consenso internacional asume como aceptable. Fuera ya de esta película, veamos que no hay ninguna otra que contribuya a crear una conciencia sobre los riesgos que nuestra situación actual tiene planteados. Mientras otras opciones de entender el mundo afilen sus herramientas mediáticas para hacerse respetar, occidente cae en el juego monopolístico de la complaciente autocrítica y España es casi el paradigma de esta estulticia.

Una autocrítica que es buena en sí, de no ser por los riesgos que entraña. Una autocrítica que debería llevarnos a la pregunta de si merece la pena seguir siendo lo que somos, pero que con mayor frecuencia prefiere no llegar ni a plantearse ninguna clase de pregunta. A este respecto, el cine español es un ejemplo claro. Especialmente desinteresado en el género bélico, como lo demuestra la escasez de producciones, no logra (ni siquiera parece que lo intente), forjar historias que puedan mostrar lo positivo en el actuar de unas fuerzas armadas que, como es sabido, sirven hoy sobre todo y fundamentalmente en el beneficio de los desfavorecidos, bien para garantizar la llegada de la ayuda humanitaria a las zonas de conflicto, ya sea para asumir el control militar en circunstancias peligrosas con el único objetivo de evitar más enfrentamiento entre enconados enemigos.

Y no hay una sola película que sirva de testimonio a este respecto, como tampoco la hay que juegue a plantear intrigas sobre los peligros reales que tiene la defensa nacional. Y es preciso decir que estos problemas existen, que no son una fantasía por lejanos que se

quieran ver y se refieren, entre otros, a la situación del Sahara, que nos repercute o a la consolidación del *alqaedismo* magrebí a través de células como la GSPC<sup>15</sup> que reivindica como mínimo Ceuta y Melilla<sup>16</sup> (Ballesteros: 156).

### **5.- Algunas conclusiones**

La escasez de títulos bélicos en el cine español reciente, permite afirmar que la tendencia ya detectada en las últimas décadas (falta de interés en el mundo militar, ausencia de compromiso en los planteamientos, etc...) se agrava en la primera década del siglo XXI.

Que, a la vista del caso analizado, único en realidad analizable y por ello plenamente representativo de la situación, nuestro cine (como ocurre en otras cinematografías occidentales) no se sustrae a cierto sentimiento de culpa que le lleva de forma indefectible a prejuzgar cualquier clase de iniciativa de tipo militar, sean cuales sean sus fines, buscando quizá con ello el lógico acercamiento a un sector del público tal vez mayoritario, que tradicionalmente desconfía de las soluciones militares. En consecuencia, cuando una película trata de mostrar las operaciones actuales, se duda de la eficacia de los planes de paz, tanto como de su legitimidad o del sentido del sacrificio que implican y por tanto, se recomienda en el texto, de una manera tácita, la inhibición, lo que contradice, si bien se mira, el pretendido pacifismo que estimula tales actitudes.

Que existe un hueco ideológico por llenar que trate de conciliar de manera convincente la necesidad de unas fuerzas armadas y unos planes de defensa nacional que implican el derecho a utilizarlas, con una conveniente fidelidad a la razón, explicando los riesgos y la necesidad de prevenirlos.

Todo lo cual nos lleva a la reflexión de que nuestro cine, pudiendo asumir cierta responsabilidad estratégica dando cuenta de esas necesidades y tratando de acercarlas al ciudadano, desaprovecha la ocasión y se muestra poco o nada interesado en ello. A pesar de lo cual la sociedad manifiesta proximidad hacia sus fuerzas armadas, aunque tal vez no mucho conocimiento sobre ellas.

El cine puede ser un buen vehículo, un medio pedagógico si se quiere, para comprender esas necesidades. Un cierto apoyo político, que hoy tal vez no existe o no se da lo suficiente (pensemos por ejemplo en planes de colaboración del Ministerio de Defensa,

---

<sup>15</sup> Grupo Salafista para la Predicación y el Combate, red denominada en la actualidad Organización Al Qaeda en el Magreb Islamista.

<sup>16</sup> Ballesteros Martín, M. A. (2007): 153

o en dotaciones específicas de fondos para la producción desde el ICAA, etc...), supondría sin la menor duda, un impulso que bien podría invertir esta tendencia **haciendo del cine, como otro medio más de comunicación que es, un instrumento adecuado para la cooperación civil y militar.**

Pero sabemos que las decisiones políticas en ese ámbito se ven condicionadas por el modo en el que los ciudadanos perciben la necesidad de una defensa con capacidades suficientes para compensar los riesgos del panorama estratégico. En ese contexto, la información real acerca de los riesgos, resulta esencial en la construcción de un criterio al respecto.

Mantener a la sociedad ajena por completo a los riesgos, minimizándolos o soslayándolos, puede salir aún mucho más caro, si se piensa que las situaciones de excesivo relajo son, históricamente hablando, las más propicias para alentar la iniciativa del adversario, lo que ya en sí constituye un riesgo adicional.

El gran problema estriba en la dificultad que entraña transmitir al electorado la necesidad de un esfuerzo cuyos beneficios sólo se disfrutan cuando no se ven, porque no ha sido necesario poner en práctica las contramedidas previstas en los Planes de la Defensa Nacional.

Cuando se asume que detrás de una política de defensa hay un buen trabajo de planificación, es que por desgracia ha sido necesario el uso de la fuerza porque es cuando puede decirse con certeza plena que los medios se han probado. Lo malo es que si los medios llegan a probarse, casi siempre es porque algo no se ha hecho de la manera correcta en la fase de prevención. Los medios juegan un papel decisivo en esa fase. Parece llegado el momento de establecer no sólo cuál ha sido, sino muy principalmente cuál puede ser hoy la responsabilidad del cine en este ámbito y en este plano de percepciones.

La responsabilidad sólo es una: contar simplemente que el mundo no está en paz.

## BIBLIOGRAFÍA

Altares, G (1999): *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*. Madrid. Alianza Editorial.

Altman, R (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona-Buenos Aires-Méjico. Paidós.

Ballesteros Martín, M. A. (2007) “Del Magreb a Oriente Medio: aumento de la inestabilidad”, en *Panorama estratégico 2006/2007*. Madrid. Instituto Español de Estudios Estratégicos. Real Instituto Elcano. Ministerio de Defensa.

Egri, L (1960) *The art of dramatic writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. New-York.Touchstone.

May, C (2008) *La lenta muerte. Los islamistas tratan de amordazar la libertad de expresión de los americanos, pero unos cuantos congresistas están contraatacando*. En Grupo de Estudios Estratégicos GEES, 2386, 1-3

Reia-Baptista, V (1995): “El lenguaje cinematográfico en la pedagogía de la comunicación”, *Revista Comunicar*, 4: 106-110

Sánchez-Noriega, J.L: (2002) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid. Alianza Editorial.

Verdera Franco, L (1995): *Lo militar en el cine español*. Madrid. Ministerio de Defensa. Colección Adalid.

## FILMOGRAFÍA

“En brazos de la mujer madura” (Manuel Lombardero, 1997)

“Extranjeros de sí mismos” (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 2000)

“La hora de los valientes” (Antonio Mercero, 1998)

“Libertarias” (Vicente Aranda, 1996)

“Tierra y Libertad” (Ken Loach, 1995)

## WEBS INSTITUCIONALES CONSULTADAS

ICAA:[http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas\\_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html)

Acceso: 5 de Febrero de 2009.

CIS:[http://www.cis.es/cis/opencm/ES/1\\_encuestas/estudios/listaEstudiosYear.jsp?pagina=3&orden=0&year=2007&desc=](http://www.cis.es/cis/opencm/ES/1_encuestas/estudios/listaEstudiosYear.jsp?pagina=3&orden=0&year=2007&desc=) Acceso: 26 de febrero de 2009.