

Ángel Luis Hueso Montón

**EN EL CENTENARIO DEL CINE.
CINE MILITAR, BÉLICO Y MARÍTIMO**

25 de enero de 1996

D. ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN,
MADRILEÑO. LICENCIADO Y DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS (SECCIÓN DE HISTORIA) POR LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

DESDE 1990 ES CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL CINE DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. FUE SECRETARIO Y VICEDECANO DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA, ASÍ COMO DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE ESTA UNIVERSIDAD.

TRABAJÓ EN DIVERSAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN DIFERENTES CAMPOS DE LA HISTORIA DEL CINE: *HISTORIA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS* (1976); *MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS Y FILMOGRÁFICOS* (1983); *EL CINE Y LA HISTORIA DEL SIGLO XX* (1983); *EL CINE EN LA REVISTA DE OCCIDENTE, 1923-1989* (1992); *CATÁLOGO DOS FONDOS CINEMATOGRAFICOS NOS ARQUIVOS PÚBLICOS GALEGOS* (1990); *FONTES E DOCUMENTOS SOBRE CINE EN GALICIA NOS ARQUIVOS DA ADMINISTRACIÓN CENTRAL* (1992).

ENTRE SUS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN MÁS RECIENTES FIGURAN *LA FILMOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 40*, *LA FILMOGRAFÍA DE LOS AÑOS 70* ASÍ COMO UNA BASE DE DATOS CINEMATOGRAFICA/AUDIOVISUAL DE GALICIA.

FUE EL PRIMER CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL CINE QUE HUBO EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA.



Excelentísimos e Ilustrísimos Señores; Señores Profesores de la Universidad; Señoras y señores.

Mis primeras palabras tienen que ser de agradecimiento a la Universidad de La Coruña y al Almirante Jefe de la Zona Marítima del Cantábrico por su invitación a participar en las actividades de la Cátedra «Jorge Juan», a cuyo director, en representación de ellos, le expreso mi gratitud más sincera.

Es un hecho incuestionable que los hitos cronológicos marcan la vida de las personas; los grupos humanos los utilizan para reflexionar sobre situaciones concretas que en determinadas circunstancias adquieren un sentido especial. Pasado, presente y futuro son sometidos a revisión a raíz de las efemérides que vamos celebrando.

La conmemoración del Centenario del Cine nos sirve de motivo para establecer una valoración sobre lo que han sido estos cien años de imágenes animadas, puesto que al contar con la perspectiva que concede la distancia cronológica nos es más fácil comprender y valorar acontecimientos que en otras coordenadas nos pasarían desapercibidos o poseerían una entidad limitada.

Sin embargo, debemos partir del reconocimiento de dos principios básicos. Por una parte, son muy variadas las perspectivas desde las que el cine puede ser estudiado, puesto que los planteamientos a la hora de aproximarse a él han variado a lo largo de las décadas de nuestro siglo, y a la vez los diferentes grupos humanos han demostrado intereses distintos y precisos sobre las imágenes.

Por otra, los distintos puntos de vista no son sencillos sino que revisitan en cada caso una especial complejidad, dado que las imágenes recogen diferentes influencias de mayor o menor importancia, lo cual nosotros deberemos valorar a fin de ver qué repercusión tienen en el resultado final que obtengamos.

Una de las perspectivas que más se ha utilizado a lo largo de la historia del cine (de tal manera que ha llegado a convertirse en un punto de estudio recurrente) es la delimitación de campos temáticos más o menos homogéneos, en los que podemos integrar un número significativo de películas; en determinadas ocasiones estos campos llegarán a adquirir una textura interna muy trabada que hará que puedan ser considerados como «géneros», al poseer además cierta homogeneidad estética, aspecto que no podemos desdeñar en un medio de las características internas del cine.

En nuestro caso y en esta ocasión, vamos a fijarnos en tres modelos (aquellos que dan título a esta conferencia) que poseen claves muy precisas que han permitido identificarlos a lo largo de la centuria de existencia del cine, si bien no podremos obviar el hecho de que poseen una gran amplitud por lo que en este momento nos deberemos limitar a trazar una serie de grandes líneas que nos permitan conocer su evolución global y las peculiaridades más significativas por las que han pasado a lo largo del tiempo, intentando evitar dentro de lo posible la mera enumeración de filmes y ofreciéndolos, por el contrario, como ejemplos significativos.

En este sentido será necesario tener presente que dentro de los géneros o corrientes se han ido alternando distintas perspectivas con el paso de los años, así como que a finales de los años sesenta y principios de los setenta se produjo una fuerte inflexión en todo el conjunto cinematográfico que supuso la ruptura a nivel mundial de muchos aspectos y valores que habían perdurado en las imágenes durante las décadas centrales de este siglo, lo cual también tuvo su repercusión en el ámbito de los géneros.

CINE MILITAR

Para poder hablar de este cine debemos partir de una constatación general y muy sencilla, como es la presencia en nuestra sociedad de grupos humanos que poseen una serie de rasgos singulares, definibles, fácilmente identificables que a lo largo de los años han sido recogidos en las imágenes animadas con fórmulas muy distintas.

En esta ocasión y en nuestro campo, se trata de reflejar el mundo militar (la milicia) en cuanto grupo humano que posee una serie de valores

y rasgos propios (patriotismo, disciplina, concepto de honor, compañerismo, respeto a la tradición, etc.) que han sido asumidos con pleno sentido por esta colectividad, lo que ha traído como consecuencia lógica el que la misma haya adquirido una especial contextura dentro del conjunto social, lo cual se ha reafirmado con el paso del tiempo y los cambios sociales, por encima de su ubicación en diferentes países y de las circunstancias por las que éstos hayan pasado.

Es, sin embargo, muy significativo que las películas que plasman este mundo sean, fundamentalmente, obras que se centran en la vida de los cuarteles y, sobre todo, en las academias o centros de reclutamiento, en cuanto que en estas agrupaciones se ejemplifican de manera especial las claves que veamos como más definidoras del mundo militar, lo cual es fácilmente comprensible al poseer estos lugares una perspectiva formativa de sus integrantes.

Pero no podemos olvidar tampoco que en múltiples películas se plantea el problema de la plasmación del ambiente propio de la milicia de una forma muy elemental y superficial, dejando de lado la necesaria riqueza de matices y peculiaridades, lo que ha derivado con frecuencia en la consagración de estereotipos que en su reiteración perdían cualquier vinculación que pudieran poseer con la realidad. Este ha sido un problema importante en determinadas etapas del cine, pues los espectadores se distancian de estos filmes al verlos como algo desencarnado del entorno al cual dicen responder y, por ello, fácilmente prescindibles.

De manera similar y centrándonos en las academias, como paradigma más interesante de este grupo de películas, es indudable que se produce un equilibrio inestable de difícil solución, pues junto a la referencia a lo auténticamente representativo de la formación militar, ha adquirido especial relevancia la perspectiva aventurera que llevaba a conceder una importancia fundamental a los avatares cotidianos por los que pasaban los futuros oficiales; este matiz, que es muy interesante en cuanto busca hacer más próximo al público un mundo bastante cerrado como es el de la milicia y en concreto estos centros de formación, sin embargo puede llegar a dominar excesivamente el conjunto de la obra y hacer que lo que primen sean esos aspectos meramente externos y se nos presenten de forma sólo marginal los valores militares, auténtico núcleo de estas películas.

Debido a las grandes fases de la evolución cinematográfica, podemos constatar la existencia de dos claros períodos en relación a este subtema, pues si a lo largo del período constituido por el cine clásico encontramos ejemplos en los que se exaltan los valores militares como sucede en *Cadetes a la mar* (1937, Sam Wood) o *Cuna de héroes* (The Long Gray Line, 1955, John Ford) centrado en la academia de West Point y gran canto al ejército estadounidense, no nos podrá sorprender que en las últimas décadas, debido a la ruptura anteriormente comentada y sobre la que volveremos en reiteradas ocasiones, las películas de este tipo hayan adoptado un planteamiento de superficialidad o hayan concedido una atención preferente a la violencia que se desarrolla en estos centros como motor del aprendizaje al que se ven sometidos los aspirantes; nos encontramos con ejemplos muy significativos como son *Oficial y caballero* (An Officer and a Gentleman, 1982, Taylor Hackford), *La ciudad y los perros* (1985, Francisco Lombardi) o *El sargento de hierro* (Heartbreak Ridge, 1986, Clint Eastwood) entre otros muchos, si bien encontramos algún ejemplo que se insertaría en una clave cercana a la de la época clásica en cuanto defensa de determinados valores (*Jardines de piedra*, Gardens of Stone, 1987, Francis Coppola).

En el caso español nos encontramos con una obra paradigmática de cuanto llevamos dicho; se trata de *Botón de ancla* (1947, Ramón Torrado) en la que se recogen de manera especialmente significativa las claves del mundo militar y su plasmación en la Academia Naval de Marín. La seriedad con que fue llevada esta obra a las imágenes hizo que destacara, a pesar del paso de los años, sobre otras versiones que se hicieron de la novela de Azcárraga o de filmes que ambientados en otras armas del ejército intentaban la reinterpretación de las peculiaridades que habíamos visto en la versión de Torrado (son los casos de *Alas de juventud*, 1949, Antonio del Amo, ambientada en la Academia Aérea de San Javier; *La trinca del aire*, 1951, Ramón Torrado, sobre la Escuela de Paracaidismo; o *Quince bajo la lona*, 1958, Agustín Navarro, desarrollada en el campamento de las Milicias Universitarias en La Granja de San Ildefonso).

Las referencias al mundo humano que se desarrolla en los cuarteles han sido amplísimas a lo largo de toda la historia del cine y se han producido en todas las cinematografías nacionales, adoptando además posicio-

nes que responden a planteamientos muy distintos que se mueven en un espectro que va desde la franca admiración a la crítica feroz. A fin de evitar una enumeración excesiva de filmes, recordemos simplemente dos obras tan singulares y distintas como *De aquí a la eternidad* (From here to eternity, 1953, Fred Zinnemann) con un abanico tipológico humano muy interesante y rico en matices, y *Recluta con niño* (1955, Pedro Luis Ramírez) en la que la sensibilidad rozando en la ñoñería nos daba una visión muy suavizada de lo que era la dura vida del cuartel y de los avatares cotidianos que la envuelven.

Todas estas obras, y muchas más que podrían citarse de manera similar, son buenos testimonios de la visión civil ante el mundo castrense, por lo que deben ser estudiadas en referencia a un contexto social, nacional y político muy concreto que permita extraer todas las virtualidades que explican la relación entre estos dos mundos y la entidad de lo militar en la sociedad concreta en que se desarrolla.

CINE BÉLICO

Es indudable que la guerra es uno de los acontecimientos con mayor presencia en la sociedad humana a lo largo de los siglos y que ha marcado las formas de actuación de los hombres en muchos campos y en concreto en algunos que, a priori, como es el caso de la vida familiar podrían pensarse como alejados de estas situaciones bélicas. Es por ello que no puede extrañarnos que el cine, como manifestación que recoge muchas de las vivencias sociales, haya dedicado gran atención a los conflictos armados.

Debemos de establecer, ya desde el principio, una serie de consideraciones previas que muchas veces se pasan por alto, pero que al considerarlas nos deben permitir una aproximación más ajustada a la realidad que representan este tipo de películas. En primer lugar, consideramos como «cine bélico» aquel que aborda las guerras de nuestro siglo; y ello no por una mera limitación cronológica, sino teniendo en cuenta que en este tipo de films lo que adquiere una especial relevancia es la incidencia que el hecho armado tiene sobre el hombre tanto a nivel individual como también sobre el conjunto de la sociedad.

El carácter coetáneo que se establece entre las obras que incluimos en esta corriente y los acontecimientos que narran, no es un elemento meramente anecdótico, sino que confiere a las imágenes una gran repercusión sobre los espectadores; ello tiene por el contrario como consecuencia lógica el que las películas que reinterpretan las guerras de épocas, de un pasado más o menos lejano, se desgajen de este bloque y deban de incluirse en el ámbito de cine histórico, ya que en ellas es el carácter reconstructivo el que adquiere un sentido especial.

De esta manera la importancia que posee el cine bélico de cara a la mejor comprensión de nuestro siglo se pone claramente en evidencia, aspecto éste que muchas veces se ha dejado de lado cuando no ha sido claramente marginado al valorar el conjunto que representan estas películas, llegándose al caso de que no se le ha concedido la suficiente importancia ni cuando se ha producido una fuerte simbiosis con determinados conflictos armados (recordemos la unión del cine a los problemas de la segunda guerra mundial, por ejemplo).

En segundo lugar nos encontramos con una doble perspectiva a la hora de aproximarnos a los personajes centrales de estos filmes; en ocasiones se opta por una mitificación del héroe protagonista de tal manera que adquiere caracteres que lo singularizan y segregan del resto de los mortales, mientras que en otros momentos los autores se sitúan en el extremo opuesto realizando una crítica claramente desmitificadora en la que los rasgos de crueldad, insensibilidad y marginación en cuanto al entorno social son los fundamentales. Esta doble perspectiva, como es fácil de comprender, tiene una clara vinculación con planteamientos ideológicos y nacionalistas, junto con momentos históricos muy concretos y busca incidir directamente sobre las posturas que se desea sean adoptadas por el espectador.

Por último, constatamos la existencia de dos grandes líneas conceptuales que han ido alternándose a lo largo de los cien años de existencia del cine y que representan posturas antagónicas sobre lo que es la guerra y su relación con la sociedad; nos referimos al pacifismo y al belicismo.

El primero busca una presentación clara e inmediata de las consecuencias dramáticas que el conflicto armado tiene sobre la persona individual o sobre grupos humanos más o menos amplios; de este modo la guerra

se ve como un elemento negativo en el desarrollo de la humanidad, en cuanto que con el conflicto armado se produce la destrucción inexorable de muchos de los avances que el hombre ha ido consiguiendo con gran esfuerzo a lo largo de los años, a la vez que, en contraposición, se busca una exaltación de aquellos valores que nos hablan de la defensa del individuo por encima de todo.

Por el contrario, la corriente belicista adopta una postura más receptiva, y a veces hasta favorable, ante el hecho armado, considerándolo como algo inevitable y casi podríamos pensar que consustancial con el ser humano. Si la dureza y crueldad de la guerra no es criticada sino que se evidencia de manera totalmente natural, a ello se une el triunfalismo en la presentación de los combatientes pertenecientes al propio bando, lo cual va acompañado de manera indisoluble con un desprecio por los enemigos llegando a verlos como seres inferiores y plenos de aspectos negativos.

Uno de los rasgos más representativos de estas dos corrientes es su entrecruzamiento a lo largo del siglo XX, de tal manera que podemos ver su desarrollo de una forma alternante conforme han ido pasando las décadas, siendo éste un aspecto que no se ha valorado suficientemente en las perspectivas socio-históricas de este cine; no hay que olvidar, sin embargo, que por regla general las manifestaciones belicistas han encontrado una mayor plasmación durante las etapas de guerras (como es fácil de comprender), mientras que el pacifismo (con sus distintas vertientes de antibelicismo o antimilitarismo) ha tenido cabida y auge en los períodos de entreguerras.

Siguiendo esta doble dinámica a lo largo de nuestro siglo es como podríamos revisar todo el conjunto del cine bélico. El gran punto de arranque sería la primera conflagración mundial, etapa en la que la imagen animada, por primera vez en su historia, se mostró como un vehículo muy apropiado de exaltación y propaganda de los planteamientos ideológicos de los distintos bandos contendientes, si bien hay algunas excepciones significativas como sería la interesante obra de Charles Chaplin *Armas al hombro* (Shoulder Arms, 1918). A ello se unió el uso de las imágenes para dejar testimonio de la dureza de la guerra (la lucha de trincheras, los gases, la destrucción sistemática), lo que serviría como punto de arranque para épocas posteriores en esta misma línea testimonial.

Las décadas de los años veinte y treinta van a ser uno de los momentos más importantes del cine pacifista, no sólo por el relieve de algunas de las obras que aparecen, sino por que en ellas se acuñan elementos temáticos y narrativos que van a permanecer inalterables y siendo usados de manera sistemática hasta la época actual. El impacto social que había supuesto la Gran Guerra hizo que los cineastas volvieran sus ojos hacia perspectivas que suponían una reflexión de cara al futuro.

Recordar películas tan representativas como *El gran desfile* (The Big Parade, 1925, King Vidor), *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, 1930, Lewis Milestone), *Cuatro de infantería* (Westfront 1918, 1930, George W. Pabst), o *La gran ilusión* (La grande Illusion, 1936, Jean Renoir), pertenecientes a países distintos y a momentos cronológicos muy diferentes, es motivo más que suficiente para comprender la importancia de esta aportación y la deuda que todo el cine posterior ha tenido con estos filmes.

El nivel alcanzado por el esfuerzo bélico realizado por todos los países durante la segunda guerra mundial tuvo su exacto paralelismo en las imágenes animadas; el número de obras que se dedican a exaltar los valores de los propios contendientes es verdaderamente significativo, a lo que se une la gran diversidad de planteamientos, pues junto a las obras claramente ficcionales que alcanzan un gran número y variedad, no podemos pasar por alto la importancia del documentalismo en casi todos los países, pero de manera especial en la Unión Soviética, Gran Bretaña y Alemania. Debido a ello los historiadores del cine han dedicado una atención singular a lo que supuso este medio en el desarrollo del conflicto y cómo las imágenes se convirtieron en auténticos testigos sociales del momento.

El poderío de la industria norteamericana (que no podemos olvidar se encontraba entonces en una de sus fases de total expansión) se volcó sobre el mundo de la guerra de forma verdaderamente llamativa y tuvo diversidad de plasmaciones, de tal forma que podemos constatar una serie de matices en las películas teniendo una gran importancia la referencia geográfica a la que se dedican, pues adquieren especial significación las centradas en el ámbito europeo (lucha contra los alemanes) y el del Pacífico en claro enfrentamiento con el ejército japonés. Sin embargo, dada la amplitud que se puede constatar y la limitación de esta exposición, sería

muy difícil, por no decir imposible, hacer una referencia a todas las grandes líneas que sigue el cine bélico estadounidense en esos años, recordando, además, que la maquinaria de la distribución de estas películas nos las sigue haciendo presentes a través de los nuevos canales de exhibición audiovisual que representan las distintas fórmulas televisivas o de vídeo.

Las décadas posteriores a este gran conflicto van a ser testigos de una diversidad de corrientes que coexisten de forma sorprendente y sin llegar en ningún caso a formar verdaderos bloques cohesionados, recogiendo de esta manera una situación muy típica de otras manifestaciones cinematográficas en este momento; así podemos encontrarnos en años muy cercanos obras tan distintas como *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946, William Wyler), magnífico alegato sobre la reincorporación de los veteranos a la vida civil y el choque familiar del regreso, y *Arenas sangrientas* (*Sands of Iwo Jima*, 1949, Allan Dwan), clara exaltación de la lucha armada en el Extremo Oriente.

De manera similar sucederá en los años siguientes, puesto que el antibelicismo alcanzará algunas de sus cotas más señeras con películas tan recordadas como *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957, Stanley Kubrick), *Rey y Patria* (*King and Country*, 1964, Joseph Losey) o *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, 1971, Dalton Trumbo), mientras que el desarrollo de los recursos técnicos y las posibilidades que van adquiriendo la imagen (grandes formatos sobre todo) servirán de apoyo a obras en las que el carácter reconstructivo de los hechos de armas se plantean como eje capital de los films, como sucede por ejemplo en *El día más largo* (*The Longest Day*, 1962, Ken Annakin, Andrew Marton, Gert Oswald y Bernard Wicki) o *Patton* (*Patton*, 1970, Franklin J. Schaffner).

Las últimas décadas han sido testigos de una profundización en esta coexistencia de líneas diversas de interpretación del hecho bélico, como queda de manifiesto analizando las películas que se han dedicado a un conflicto tan complejo y difícil de valorar como el del Vietnam; así han podido coexistir películas como *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1978, Francis F. Coppola), *Platoon* (*Platoon*, 1986, Oliver Stone) o *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987, Stanley Kubrick) en las que la guerra con su crudeza llevada a límites sorprendentes e inmediatos se convertía

en elemento definidor de las imágenes, junto a obras como *El regreso* (Coming Home, 1978, Hal Ashby) o *El cazador* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino) en las que la recuperación de las personas que sufrían esa misma guerra era el eje conductor y el testimonio de una serie de preocupaciones sociales. El ejemplo máximo de fusión entre estas perspectivas se puede encontrar en bastantes películas, como es el caso de *Nacido el 4 de julio* (Born on the Fourth of July, 1989, Oliver Stone) en la que llegamos a una clara postura de ambigüedad en la visión del mundo bélico.

Haciendo una mención, aunque sea breve, al caso español encontramos una serie de peculiaridades que no podemos pasar por alto y que se deben a las circunstancias históricas por las que pasa nuestro país; así en los años veinte tenemos obras en las que predomina fundamentalmente las posturas descriptivas y de exaltación militar vinculadas al impacto producido por el conflicto de Marruecos (*Alma rifeña*, 1922, J. Buchs; *Memorias de un legionario*, 1923, R. Salvador o *Aguilas de acero*, 1927, de Florián Rey, sobre un arma en expansión en aquel momento como era la aviación).

Los años cuarenta, y sobre todo los primeros años de la década, verán desarrollar películas en las que la exaltación militar ocupa un lugar preferente, sobre todo haciendo una mayor hincapié en aquellos valores que se consideran como más representativos de este mundo frente a la mera presentación de los propios conflictos armados. Ejemplos de ello son obras como *Harka* (1941, Carlos Arévalo), *Escuadrilla* (1941, Antonio Román), *Raza* (1941, José Luis Sáenz de Heredia), *¡A mi la legión!* (1942, Juan de Orduña), *Los últimos de Filipinas* (1945, Antonio Román) o *El Santuario no se rinde* (1949, Arturo Ruiz Castillo), amplio e interesante abanico de películas que en el momento actual han experimentado una recuperación historiográfica destacable.

A partir de los cincuenta el cine bélico español perdió la fuerza que había tenido anteriormente, deambulando con mucha frecuencia entre el melodramatismo de los personajes y las situaciones, o presentando un mundo militar sin ningún tipo de profundidad, de tal manera que llaman la atención, por su singularidad, obras que intentan, al menos, una superación de esas limitaciones, como sucede con *La fiel infantería* (1959, Pedro Lazaga) que quedó aislada en medio de una ausencia de películas que la

acompañaran. Esta situación se ha ido agudizando de manera continua en las últimas décadas, de tal forma que la mayoría de los filmes españoles dedicados a este campo merecen quedar en el olvido.

CINE MARÍTIMO

Nos encontramos en este ámbito con un tipo de cine que desborda los límites de vinculación con el mundo de la milicia o las armas que habíamos analizado hasta ahora, aunque es evidente que posee una serie de conexiones con ambos núcleos.

La dureza de la vida en el mar, principalmente en un barco durante un largo período de tiempo y sobre todo en guerra, ha sido uno de los motivos temáticos más constantes en el cine en relación a este medio; destacando los submarinos que, con su especial contextura, han merecido una atención preferente a lo largo de toda la historia del cine, si bien con fórmulas muy distintas, como se ve en *Tragedia submarina* (Men without Women, 1930, John Ford), *Uomini sul fondo* (1940, Francesco de Robertis), *Geheimakte WB I* (1941, Gunther Rittau), *Duelo en el Atlántico* (The Enemy Below, 1957, Michael Powell) o *El submarino* (Das Boot, 1981, Wolfgang Petersen).

Pero junto a ello nos encontramos con que el mar siempre ha despertado un interés especial de los cineastas por su carácter misterico, por la referencia a lo desconocido, a aquello que los hombres acostumbrados a tener los pies sobre la tierra no sabemos controlar y que sin embargo nos atrae de forma seductora. Ello ha dado origen a una serie de corrientes cinematográficas distintas, pero entre las cuales creo que merecen destacarse dos: el mundo de las aventuras y el científico.

El primero de ellos, aquel que nos habla de la seducción del mar, ha encontrado en las imágenes cinematográficas muestras verdaderamente significativas, de tal forma que los recursos del cine se ponían al servicio de este género con una gran potencialidad; no podemos olvidar el mundo de los piratas que a lo largo de muchos años y en películas realmente atractivas, hizo que nos familiarizáramos, aunque con una serie de licencias interpretativas que no serían de la aprobación de los propios marinos, con

el embrujo de aquellos barcos de otras épocas y con la aventura de navegar y luchar en mares desconocidos (hay que recordar que la fuerza de este cine ha llegado hasta el momento actual con obras como *Piratas*, 1986, Roman Polanski).

Pero junto a ello hay otros ambientes que nos hablan de la fuerza del mar y de los hombres que viven en ellos. Películas clásicas como *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, con sus versiones de 1935 dirigida por Frank Lloyd y de 1962 por Lewis Milestone) o *Moby Dick* (1956, John Huston) nos han hablado a todos de la lucha contra los elementos, la consecución de unos ideales y como el mar deja de ser una mera ambientación por convertirse en auténtico motor de la acción humana.

El campo científico ha sido, en segundo lugar, el otro ámbito que ha merecido una atención preferente a través de las imágenes cinematográficas. Únicamente mencionaremos dos contribuciones tan interesantes y decisivas para este campo como han sido la de Folco Quilici con obras como *Sexto continente* (*Sesto continente*, 1954), *Océano* (1971) o *Fratello mare* (1975) en las que las claves antropológicas permiten conocer mejor la relación del mar con el hombre, y la de Jacques Cousteau que junto a sus múltiples series de televisión (que han supuesto una familiarización popular con estos ambientes concretos) nos ha dejado dos películas sorprendentes como *El mundo del silencio* (*Le monde du silence*, 1956) y *El mundo sin sol* (*Le monde sans soleil*, 1964).

* * *

La complejidad del mundo cinematográfico al que me he referido a lo largo de estas palabras es tal que ha hecho imposible desentrañar toda la riqueza que el mundo militar, bélico y el marítimo han volcado en el cine a lo largo de los cien años de su existencia. Sin embargo, creo que esta misma riqueza desborda una conferencia y puede ser motivo de atracción para seguir aproximándonos a las imágenes, a la vez que profundizamos en las claves que las impulsan y en los motivos que hacen que los espectadores, por encima del paso de los años, sigamos siendo fieles a ellas.