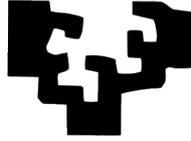


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Sofía Vélez Guinea

Grado en Historia. Cuarto curso

GUERRAS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DEL CINE

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: DRAMAS BÉLICOS

Tutor: Santiago de Pablo Contreras

Departamento de Historia Contemporánea

Resumen

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el cine bélico se caracterizaba por obvios toques propagandísticos por parte de las dos grandes potencias opuestas al nazismo: Estados Unidos y la Unión Soviética. Pese a que ese cine de propaganda y ensalzamiento de los héroes que luchan por la patria continuó en la posguerra, dos películas de cada potencia se atrevieron a mostrar el horror y las consecuencias de la guerra. *Los mejores años de nuestras vidas*, dirigida por William Wyler y estrenada en 1946, es un filme norteamericano que se muestra la dificultad de readaptación de esos soldados que volvían traumatizados de la guerra. Tres soldados de distintos rangos, de diferentes estilos de vida, vuelven a su hogar y son la voz de esos millones de soldados que no vieron la guerra como algo heroico sino como algo aterrador que les acompañó toda la vida: es el caso de los mutilados, ejemplo que se ve en la cinta.

Pese a ser de una década posterior, *Cuando pasan las cigüeñas*, dirigida por Mikhail Kalatozov en 1957, también narra los horrores de la guerra tras haber sido tan idealizada por el Estado soviético. La perspectiva de esta película es rompedora, al ser una mujer la protagonista del tema bélico, además de que sus actos (como la infidelidad a su novio) causaron escándalo en algunos sectores de la sociedad soviética, al verlo como un acto de rebeldía. La protagonista rompió los roles típicos del cine soviético sobre la mujer, representada como una trabajadora que a la vez era una madre y una partisana feliz y valiente: es por ello que el público empatizó con ella. Estos dos dramas bélicos supusieron un cambio en el cine bélico de la época, sentando las bases para posteriores películas, tanto por los temas que trata como por la forma en la que lo hicieron.

Abstract

In the context of World War II, the war films were characterized by obvious propagandists ideas by the film industry of the two great powers opposed to Nazism: on the one hand the United States, and on the other the Soviet Union. At that particular time propaganda and glorification of the heroes fighting for their country, two films of each power dared to show the horrors and consequences of war. The American film is *The Best Years of Our Lives*, directed by William Wyler and released in 1946, film that shows the difficulty of rehabilitation of those soldiers traumatized when returning from war. Three soldiers of different ranks, different lifestyles, return home and are the voice of those millions of soldiers who did not see the war as something heroic but as

terrifying, that accompanied them throughout life: as in the case of mutilated, example shown in the tape.

Despite being a decade later, *The Cranes Are Flying*, directed by Mikhail Kalatozov in 1957, also recounts the horrors of this war after having been so idealized by the Soviet government. The prospect of this film is disruptive because a woman is the main character in a war film, and whose actions (like infidelity to her boyfriend) caused a scandal in communist societies as it was thought to be an act of rebellion. The protagonist broke the typical roles of Soviet cinema on women, as it was depicted as a worker who was both a mother and a happy and brave Partisan: that is why the audience empathized with her. These two military dramas implied a change in the war movies of their time, laying the foundation for subsequent films related to the topics covered, and how they did it.

Índice

1. Historia y cine: estado de la cuestión
2. Un difícil regreso a casa: *Los mejores años de nuestras vidas* (William Wyler, 1946)
3. Mujeres en la retaguardia: *Cuando pasan las cigüeñas* (Mikhail Kalatozov, 1957)
4. Conclusiones
5. Bibliografía
6. Fichas técnicas

1. Historia y cine: estado de la cuestión

Si hay algo que es indudable en la historia del último siglo es la influencia que ha tenido el cine en nuestra sociedad. El cine ya no es sólo el séptimo arte, es un espectáculo de masas, un objeto económico: puede ser estudiado desde las perspectivas de la historia del arte, la economía, las ciencias políticas y, por supuesto, la historia.

Basándome en esta introducción en el texto de Santiago de Pablo *Cine e historia ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?*, voy a explicar, entre otros aspectos, cómo clasificar las películas, la consideración del cine como forma de historia y los problemas que pueden lastrar la historiografía del cine: la relativa juventud de esta rama de estudio, el fenómeno de la *cinéfilia* y la “cotidianeidad” del cine, además de que muchos de los autores más representativos no tuvieran una formación tan amplia como la de los historiadores, por ejemplo en el uso de los archivos¹.

La situación sufrió un cambio tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, de modo paralelo a la renovación historiográfica que tuvo lugar en casi todos los ámbitos. El primer autor que rompió con la historia del cine anterior fue el alemán Siegfried Kracauer con *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, publicado en 1947. Su libro era un estudio sobre el cine producido durante la República de Weimar, que anticiparía la posterior llegada del nazismo. Según Kracauer, en esas cintas se ponía al descubierto la psicología colectiva del pueblo alemán, considerando que las películas eran la forma artística que mejor reflejaba la mentalidad de una sociedad². Sin duda, un importante cambio se había producido en las relaciones entre la historia y el cine desde el punto de vista académico, aunque aún quedaba mucho camino por recorrer.

Otro hito partió de la revista *Annales* y de su coeditor Marc Ferro, al publicar en 1965 un artículo que convirtió a esta prestigiosa publicación francesa en la primera revista académica que dedicaba espacio al cine: concretamente, a la relación entre la Primera Guerra Mundial y el cine documental, lo que hizo de Ferro el gran pionero en la utilización del cine como fuente histórica³. Para él, el cine acaba *revelando* la realidad, siendo además tan importante lo que se dice como lo que se oculta en la pantalla. En conclusión, para Ferro el cine tiene siempre un valor como documento, ya que las

¹ DE PABLO CONTRERAS, Santiago, “Cine e historia ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia contemporánea*, nº 22, 2001, pág. 11.

² Véase KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós Ibérica, Madrid, 1985.

³ DE PABLO, Santiago, ob. cit., pág. 11.

películas están íntimamente marcadas por las preocupaciones, tendencias y aspiraciones de su época.

Marc Ferro añade que el cine sería un *contra-análisis* de la historia oficial, un documento histórico más, que el historiador debe analizar de un modo igual a un manuscrito o un texto histórico. Para él, el análisis profundo de las películas permite reconocer la realidad histórica o social que de alguna forma subyace en ellas. Sus estudios se basan en el análisis de determinadas películas como *El tercer hombre* (1949), *La gran ilusión* (1937) o *El acorazado Potemkin* (1925).

De este modo, el gran salto de las relaciones entre cine e historia fue la aceptación del cine argumental como fuente histórica, como una forma alternativa de ver la historia, dando lugar a dos acercamientos: la lectura histórica del film y la lectura fílmica de la historia⁴. Por un lado, se trataría de analizar las “películas históricas” (aunque la mayor parte de los especialistas consideran que este término es erróneo, pues como hemos visto todas las películas son *históricas*); por otro, estaría el estudio de la relación entre el cine y la sociedad, aplicado por ejemplo por Pierre Sorlin en su estudio sobre la forma en que las principales naciones europeas han expresado su identidad e individualidad por medio del cine.

Dando un paso más, Robert Rosenstone plantea el cine como un nuevo tipo de *escritura* de la historia, diferente a la historia escrita tradicional, pero que el historiador debe aceptar si no quiere quedarse *en fuera de juego* en la nueva sociedad de la comunicación audiovisual global. Para él, el cine no “refleja” la historia, sino que la “crea”. Los libros de historia son, al igual que el cine, una reconstrucción abstracta de una época, alejándose de la realidad con el fin de condensarla en unas líneas escritas que no *son* la historia real. El cine hace algo parecido, pero lo construye —en el caso de las películas que son vistas habitualmente por los espectadores— por medio de un carácter dramático, espectacular y comercial.

Eso sí, no todos los filmes tienen la misma capacidad de testimonio. Por ello se han realizado diversas clasificaciones dentro del cine en relación con la historiografía, como la que nos da Rosenstone, catalogando las películas según se trate de historia como documento (documentales históricos), historia como drama (películas de ficción comerciales, tales como *Lo que el viento se llevó*) e historias como experimento (filmes

⁴ *Ibidem*, pág. 16

experimentales, como *El acorazado Potemkin*). El problema radica en que la gran mayoría de las que llegan a las salas pertenecen al grupo de historia como drama.

Por su parte, Ferro clasifica las películas en tres tipos: películas de reconstrucción histórica o de valor histórico-sociológico, con un trasfondo social, que son testimonios importantes de su propia época, como *Ladrón de bicicletas* o *¡Bienvenido, Mister Marshall!*; películas de género histórico o de ficción histórica, como la ya citada *Lo que el viento se llevó*; y películas de intencionalidad o reconstrucción histórica, en las que hay cierta voluntad del director por contar no solo una historia sino también la Historia por medio del cine, aunque no podemos ignorar la subjetividad del artista (*Tierra y Libertad*, *El Gatopardo*)⁵.

En conclusión, el cine y la historia han dejado de ser campos alejados para establecerse una relación entre ellos, una relación basada en la “lectura histórica del filme” y la “lectura fílmica de la historia”. Sin duda, el cine argumental puede convertirse en una nueva forma de hacer y de contar la historia, teniendo en cuenta que el medio audiovisual es una de las principales fuentes de conocimiento histórico para la población. Las películas deben de ser comparadas con el conocimiento histórico, pero sin pretender pedir a una película lo mismo que a un libro académico⁶.

Partiendo de esta base metodológica, el objetivo de este trabajo es hacer un análisis de dos películas, en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Entre las muchísimas que existen sobre este conflicto bélico he elegido dos dramas bélicos que no tratan sobre la guerra en sí sino sobre cómo la guerra afecta a la sociedad, en dos aspectos concretos: la vuelta de los combatientes a casa y la situación de las mujeres en la retaguardia. Representan a dos países distintos y con unas características que las diferencian de la tradición cinematográfica anterior: *Los mejores años de nuestras vidas* (1946) y *Cuando pasan las cigüeñas* (1956). La primera es una película estadounidense rodada en el año del final de la guerra, que muestra las dificultades de readaptación y de reinserción social de unos veteranos de guerra que han vuelto a su hogar: sus traumas y las dificultades de la lucha aleja al filme de todo carácter épico y de celebración por el final del conflicto. La segunda, rodada una década más tarde del final de la guerra, es una de las primeras películas soviéticas que se atreve a mostrar a sus soldados y personajes de la retaguardia, sobre todo mujeres, como personas atemorizadas y cuya vida es más importantes que una fe ciega en su líder.

⁵ *Ibidem*, pág. 22.

⁶ *Ibidem*, pág. 24.

2. Un difícil regreso a casa: *The Best Years of our Lives* (William Wyler, 1946)

La catástrofe de la Segunda Guerra Mundial influyó decisivamente en la evolución económica y cultural del mundo, incluyendo a Estados Unidos. La movilización industrial, dedicada a la economía de guerra, hizo que se postergaran los automóviles y las máquinas de coser a favor de las ametralladoras y los tanques. El ataque japonés a Pearl Harbor en diciembre de 1941 fue el detonante de la puesta en marcha de la gran maquinaria militar de la mayor potencia del globo. La industria del cine no iba a ser menos y también se sumó a la contienda. Mientras las estrellas americanas anunciaban su decisión de dejar de comprar seda a Japón, los estudios de Hollywood dieron un giro a su cine de acción y violencia, transformando a los gánsteres en soldados, quienes con una sonrisa en la boca no dudaban en ametrallar al enemigo japonés mientras de fondo ondeaba la bandera estrellada⁷.

El cine de ficción estadounidense coetáneo a la guerra se articuló principalmente en la propaganda: *La señora Miniver* (William Wyler, 1942), *El sargento York* (Howard Hawks, 1941), *Objetivo Birmania* (Raoul Walsh, 1945) o *Destino Tokio* (Delmer Daves, 1943)⁸, son sólo algunos ejemplos de películas que contaban con grandes elementos patrióticos. Cuando la guerra se iba a cercar a su fin y se preveía quién podía ser el vencedor, ya no era necesario exaltar la ferocidad del combate, y algunos directores con sus películas decidieron humanizar el género. La vuelta de esos valientes soldados a sus casas era ya un hecho.

En la actualidad, casi setenta años después, *The Best Years of our Lives*, cinta memorable de William Wyler, sigue siendo una de los mejores ejemplos sobre la vuelta de veteranos de guerra a su hogar, analizando el impacto del regreso en su vida cotidiana y en la sociedad. Es además importante el momento en el que se realizó la película: el fin de la Segunda Guerra Mundial.

La idea inicial del filme nació cuando el productor Samuel Goldwyn estaba leyendo un artículo de agosto de 1944 de la revista *Time*, que hablaba sobre el retorno de veteranos de guerra y su inserción en la sociedad. Este artículo conmovió tanto a este productor, especialista en cine independiente, que decidió reunirse con el periodista McKinlay Kantor para escribir una historia sobre esos veteranos, que podría adaptarse más tarde a la pantalla. Kantor acabó creando algo similar a un poema épico (el título

⁷ GUBERN, Román, *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona, 2014, pág. 297.

⁸ *Ibidem*, pág. 305.

original de la novela, *Glory for Me*, lo dice casi todo), poema que William Wyler, el director al que Goldwyn tenía pensado adjudicar el proyecto, convirtió en guión con la ayuda de Robert Sherwood⁹. Actores conocidos, como Myrna Loy, fueron ya pensados en ese momento para los papeles protagonistas.

La historia de esos veteranos del artículo de *Time* supuso la inspiración inicial en cuanto a la idea de reinsertarse en la sociedad (o en “el mundo”, como posteriormente se diría de los veteranos de Vietnam¹⁰), hombres que en su mayoría venían de la Primera División de la Marina y cuyos sentimientos, su confusión y su miedo caracterizaban las largas noches en aeropuertos y la espera a distintos vuelos para volver a su hogar.

Gracias a Internet, hoy es posible tener acceso a testimonios reales de soldados de la Segunda Guerra Mundial, que nos retrotraen a la etapa anterior a que Wyler mostrase al público las dificultades de estos veteranos. Pese a la felicidad que suponía volver al hogar y alejarse de las actividades militares, no todos los soldados se mostraron así: algunos no pudieron reconstruir sus vidas anteriores y otros muchos sentían nostalgia por el servicio militar, por su incapacidad de readaptarse a la sociedad. Una fecha en un libro de historia podía significar que un país se había rendido y otro había ganado, pero la batalla continuaba para hombres como Earl Gonzales, cuyo testimonio se conserva en *The Oklahoman Archive* online¹¹.

La guerra les cambió a él y a la mayoría de jóvenes de su generación. Al terminar la guerra, él estaba en Alemania, donde oyó los gritos de los oficiales acerca de que la guerra había acabado y que iban a volver a sus casas. Para él, este fue el momento más difícil de su vida. Volvió a su natal California, donde vivió con sus padres, pero sin olvidar todo lo que había visto: “Me sentía nervioso, como una serpiente de cascabel. No confiaba en nadie, no quería estar con nadie, incluso llevaba una pistola conmigo a todas partes”¹², diría años después cuando diversas fundaciones comenzaron a interesarse por los relatos de veteranos.

El refugio en la bebida fue algo común para estos veteranos traumatizados, pero al menos en el caso de Gonzales, la ayuda de su familia, especialmente de su padre, le

⁹ Escritor ganador del Premio Pulitzer, coguionista de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) y artífice de algunos discursos del presidente Franklin D. Roosevelt, además de haber sido periodista de guerra en las Fuerzas Aéreas.

¹⁰ BEIDLER, Philip D., Remembering “The Best years of our Lives”, *The Virginia Quarterly Review*, 1996, vol. 72, pág. 590.

¹¹ PATTERSON, Matt, (2012), Coming home: Stories from the End of World War II, *The Oklahoman Archive*. Recuperado de <http://ndepth.newsok.com/world-war-ii> (acceso 25 de abril de 2016).

¹² Traducción mía en *Ibidem*, Recuperado de <http://ndepth.newsok.com/world-war-ii>

pudo sacar del pozo en que se había convertido su vida. Hasta su muerte en febrero de 2016, pudo formar una familia y abrir unos negocios en la zona del sur de California, cuyo éxito trasladó hasta Oklahoma: “Al final pude controlar yo mismo mi vida”¹³.

Volviendo al poema épico que escribió McKinlay Kantor, este narra la historia de tres veteranos que volvían a su hogar, pero lo hacía desde un punto de vista muy sentimental. En esta versión, Al Stephenson, un banquero de unos cincuenta años, ha recorrido Europa como sargento de infantería para poder reunirse con Milly, su dulce esposa, y sus dos hijos ya adolescentes. El teniente Fred Derry, un dependiente de comercio con un origen más que humilde, que había luchado como piloto en las Fuerzas Aéreas, volvía a su hogar con la decepción de enterarse de que su esposa le había sido infiel. El último es Homer Wermels, miembro de la Marina, que vuelve con su familia de clase media y con Wilma, su novia, pero a él ahora le acompañan los espasmos y el babeo propio de una persona que ha sufrido un grave accidente durante la guerra.

La mayoría de estos elementos se mantuvieron en el guión de la película. La diferencia más significativa es la de un final distinto: en la película, en la boda final de Homer y Wilma todos los protagonistas se reúnen para contemplar la puesta de sol y con la sensación de incertidumbre ante el futuro, “contemplando el brillo del sol mientras los salvajes vientos del oeste galopaban de nuevo”. Podemos entender cómo se llegó a calificar *Glory for Me* como un poema casi *shakesperiano*. Cambiar este final fue un acierto, como así lo fue el escoger a William Wyler como director del proyecto.

Wyler, alemán de nacimiento, había ganado el Oscar en 1942 por *Mrs. Miniver* y en el momento de producción de la cinta acababa de formar parte del ejército como cineasta de guerra. Goldwyn le enseñó el texto de Kantor, impreso en enero de 1945, por el que Wyler mostró al instante un gran interés, que muchas veces se ha justificado por ese anterior suyo trabajo en el frente y por sentirse identificado con la historia, en el sentido del regreso a casa y sus dificultades. Sherwood comenzó a ocuparse de un guión que Goldwyn avisó que debía ser lo más simple, real y creíble posible; en ese guión ya se estableció el triángulo amoroso del film, el de Fred Derry con su infiel y caprichosa esposa Marie y con Peggy, la hija de Al. Pero sin duda, el cambio más importante fue el que se dio al personaje de Homer: de Wermels pasó a apellidarse Parish y de ser un discapacitado pasó a ser un amputado con garfios a modo de manos, que había perdido

¹³ Ibídem, Recuperado de <http://ndepth.newsok.com/world-war-ii>

en una explosión en un entrenamiento¹⁴. Para este personaje, fue escogido Harold Russell, un actor sin ninguna experiencia previa pero que supo mostrar de una manera natural, tierna y creíble el problema de esos garfios a los ojos de la sociedad de la época. Fue una decisión radical que dio sus frutos en cuanto a naturalidad y realismo, en una actuación muy premiada.

Otros detalles fueron cambiar la desesperación de Al: en la novela, él intentar robar un banco, mientras que en el filme se cambió por la alabada y emblemática escena del desguace de aviones y el flashback reviviendo su época en los combates aéreos. Cada uno de los tres protagonistas representaba una subdivisión del ejército: Fred personificaba las Fuerzas Aéreas que lucharon en Europa, Homer la Marina y Al la guerra en las islas japonesas¹⁵. Goldwyn tenía la intención de que Myrna Loy tuviera el papel de Milly, la esposa de Al, un papel que en el primer esbozo resultaba muy modesto para una actriz, entonces ya muy famosa, por lo que se decidió que ese papel debería contar con un mayor protagonismo. La secuencia del retorno de Al es un buen ejemplo del cambio. La escena se presenta con los hijos de Al abriéndole la puerta a su padre, mientras les pide que no digan nada. Milly parece que encuentra una explicación al silencio de sus hijos, y es ahí cuando se produce el emotivo encuentro con su marido. Esta escena ha pasado a la historia del cine. David Lean, director entre otras películas de *Lawrence de Arabia* y *Breve encuentro*, que se caracterizaba por mostrar un retrato íntimo de sus personajes, llegó a afirmar que “me encantan las grandes escenas emocionales. Creo que una de las mejores que he visto está en *Los mejores años de nuestras vidas*, cuando Frederic March regresa a casa al final de la guerra”¹⁶.

Desde un primer momento, una de las escenas más complicadas para rodarse (y para mostrar al público) fue la que tiene lugar en el dormitorio entre Homer y Wilma, cuando ella le ayuda a quitarse los garfios y le prepara la cama para dormir. Esta escena tiene un paralelismo con la situación que vive Homer con su padre en otra secuencia, solo que esta vez es Wilma el personaje que le acompaña. La tensión sexual ahora es más que palpable en la pareja, y también el espectador cuenta con el morbo añadido de los garfios. Pero el resultado final es el amor, la ternura y la compasión que se le transmite al espectador.

¹⁴ BEIDLER, Philip D., ob. Cit. Pg. 596

¹⁵ *Ibidem*, pg. 597

¹⁶ ARESTÉ, José María, *En busca de William Wyler: pero ¿dónde está Willy?*, Rialp, Madrid, 1998, pág. 147.

Otras escenas clave en la historia son la reunión en el bar de Butch, cuando los tres protagonistas se reúnen y Fred está dándole vueltas a la cabeza sobre cómo acabar su incipiente amor por Peggy, la hija de Al. También hay que destacar el final de la cinta, en la boda de Homer y Wilma, cuando todos los protagonistas, incluidos Fred y Peggy, vuelven a reunirse. En la primera de ellas se ve, en un primer plano, a Homer tocando el piano con sus garfios, mientras que al final está Fred, con cara de preocupación y dolor, hablando por teléfono con Peggy mientras rompe su relación. La novedad de esta imagen es que es un plano secuencia, sin ningún corte, tan de moda en nuestros días pero que en aquel momento no era nada habitual. Wyler afirmó después que, gracias a la profundidad de campo, “podía tener acción y reacción en el mismo plano, sin tener que cortar. (...) Ello permitía una suave continuidad”¹⁷. André Bazin, un célebre crítico del cine de la *Nouvelle Vague*, sugirió que todo lo que acontecía en la escena, sus personajes principales, el desarrollo de dos centros de interés (Homer tocando el piano o Fred rompiendo con Peggy), permitían al espectador que escogiese qué drama le interesaba más observar¹⁸.

La escena final de la boda es técnicamente similar. Los protagonistas en ese momento están en un contexto público, en un evento que en cierta manera debería ser alegre. El clímax de la escena es el momento de poner los anillos. Mientras vemos esa acción en primer plano, al fondo parece que se intuye la confirmación de un “segundo enlace”: el de Peggy y Fred¹⁹.

Los actores seleccionados para el proyecto, aparte de Harold Russell y Myrna Loy, fueron Dana Andrews como Fred Derry, Frederic March como Al Stephenson, Teresa Wright como Peggy y Virginia Mayo como Marie, por citar algunos de sus protagonistas. Buscando el mayor realismo posible, se decidió que la película se rodase en blanco y negro, realismo que se vio incrementado por el vestuario: la ropa de cada personaje se le había dado previamente a cada intérprete para irse acostumbrando a ella y mostrarse lo más cómodo posible. Un realismo que también aparece en las prótesis de Harold Russell. Pero el éxito no estaba asegurado. Goldwyn investigó sobre si la audiencia se mostraría receptiva ante una historia con problemas domésticos que incluían la vuelta de los veteranos, tan alejado del triunfalismo propio de la victoria.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 153.

¹⁸ Citado en *Ibidem*, pág. 153.

¹⁹ BEIDLER, Philip D., ob. cit. , pág. 601.

Además, su excesiva duración para una película de ese tipo (el doble de lo normal, es decir, dos horas y cuarenta minutos) la ponía a la altura de *Lo que el viento se llevó*²⁰.

El resultado final de la cinta fue el de siete premios Oscar. La gran mayoría de críticas destacaban sobre todo la dirección, así como varias de las interpretaciones, pero sobre todo, su realismo. Muchas críticas destacaron su relevancia para el contexto social del momento. El Oscar de Russell como mejor actor de reparto fue uno de los que más llamó la atención, ya que su Oscar ha sido uno de los dos entregados a alguien ajeno a la profesión de actor a lo largo de toda la historia de los premios de la Academia. En el resto de premios se encontraba el de Mejor Película, Director, Actor (para Frederic March), Guión, Montaje y Banda Sonora. Por curioso que parezca, Wyler no quedó satisfecho del todo con el resultado final, sobre todo con el personaje de Fred, ya que él quería que este personaje acabase trágicamente y no con la esperanza de seguir con Peggy²¹.

Esta película fue utilizada por Wyler como patrón para un artículo que escribió sobre lo que él entendía por dirección cinematográfica. Para él, que posteriormente dirigiría cintas tan emblemáticas como *Vacaciones en Roma* (1953) y *Ben-Hur* (1959), hacer una película era trabajo y más trabajo. No hay ninguna fórmula mágica que permita hacer una buena película de la nada. No escribía sus historias, sino que las trasladaba de un guión a la pantalla mediante el lenguaje cinematográfico; era común que en el plató siempre estuviese acompañado por un guionista²². Pero además sabía que un guión magnífico no tenía por qué significar una gran película, aunque era algo que muchas veces iba unido. Wyler era un director dubitativo, un director perfeccionista que rodaba muchas veces una misma escena en busca de la mejor toma. En otra ocasión, expresó con claridad que en la dirección cinematográfica daba mayor peso al trabajo con actores que a los aspectos técnicos²³.

Años después del estreno de *Los mejores años de nuestra vida*, y tras la guerra de Vietnam, numerosas cintas han seguido mostrando las dificultades de los veteranos en esa vuelta a la cotidianeidad, como *El cazador* (Michael Cimino, 1978) o *Nacido el 4 de Julio* (Oliver Stone, 1989). El balance de todas estas películas, incluida la obra de Wyler, es el de demostrar que no hay un solo punto de vista ni una sola experiencia en

²⁰ *Ibidem*, pág. 602.

²¹ ARESTÉ, José María, ob. cit., pág. 155.

²² ROLLINS, Peter C. (editor), *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*, University Press of Kentucky, Lexington, 1998.

²³ ARRESTÉ, José María, ob. cit. Pg. 157.

la guerra. Estas películas pueden resultar incluso más importantes teniendo en cuenta el contexto político en el que se estrenaron, con la valiente crítica *escondida* en ellas y la demostración de que en la guerra no todo fue heroísmo y algo épico. Al fin y al cabo, los americanos de la generación de la Segunda Guerra Mundial, tanto militares como civiles, sabían que habían sobrevivido y pasado por una experiencia que les había quitado “los mejores años de su vida”²⁴. Todos ellos tenían algo en común: una experiencia así jamás se podía olvidar.

3. Mujeres en la retaguardia: *Letyat zhuravli* (Mikhial Kalatozov, 1957)

Tras la muerte de Stalin en 1953, las disputas por el poder llegaron a la Unión Soviética. Uno de los personajes que discutía la sucesión, Nikita Jruschov, sería nombrado en 1956 el sucesor de Stalin en la dirección del Estado soviético. Su década de gobierno estuvo marcada por un precario equilibrio entre dos grandes objetivos: por un lado estaba el temor a una pérdida de poderío, por lo que mantuvo la pervivencia de muchas estructuras de poder, mientras que por el otro, la realidad de que una sociedad cada vez más compleja y exigente se iba abriendo camino, reclamando cambios fundamentales en el modo de vida soviético²⁵.

Un error, que puede ser común, es el de pensar que los reformistas de este gobierno, con Jruschov a la cabeza, estaban dispuestos a tirar por la borda el orden estalinista, orden en el que ellos mismos habían prosperado. Sin embargo, el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética permitió a Jruschov denunciar el culto a la personalidad y habló por primera vez, dando detalles, sobre las purgas de la década de los años treinta. Este lenguaje consistía en ofrecer garantías a los miembros del Partido sobre que la represión no acabaría con ellos. Sin embargo, pese a que Jruschov criticó la represión sobre los miembros del Partido, pareció olvidar otras víctimas del Estado soviético, incluidas las de las políticas de colectivización e industrialización. Entre estos resultados y otros más de tipo social, el proceso que siguió a este Congreso es conocido como la desestalinización.

Cómo se ha explicado en la introducción, el cine no es ajeno a los cambios políticos que se viven en una sociedad concreta, y la soviética y la desestalinización no podían ser menos. En el arte, la progresiva pérdida de la moral típicamente *estalinista*, concebida grupalmente en su mayor parte, dio paso a la búsqueda de conocerse a uno

²⁴ BEIDLER, Philip D ob. Cit. Pg. 604

²⁵ TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión Soviética : 1917-1991*, Alianza, Madrid, 2010.

mismo, lo que en cierta manera creó nuevas dificultades a los artistas soviéticos. Se puede decir que la novela *El deshielo*, de Ilyá Ehrenburg, estableció esos sentimientos románticos e íntimos que durante la desestalinización los artistas, en este caso los cineastas, plasmarían en sus trabajos. Esta obra marcaba en la cultura soviética el modo de intentar entender la complejidad humana, además de añadirseles a los cineastas otra dificultad: explorar los sentimientos humanos mientras continuaban haciendo obras propagandísticas sobre la naturaleza racional del ser humano²⁶.

Al igual que los periodistas y escritores, como el ya citado Ehrenburg, los cineastas soviéticos centraron su trabajo en la vida cotidiana del ciudadano. La influencia del neorrealismo italiano era perceptible en la representación de un héroe (o anti-héroe, según se mire) cuya vida no acababa en la calle, sino que continuaba en su hogar, con sus problemas y todo lo cotidiano que pudiese surgir. La narrativa en estas películas del *Deshielo* se centraba en amas de casa, obreros en las fábricas, matrimonios, familias, romances; el alcoholismo y las infidelidades eran comunes y se mostraban sin tapujos en la pantalla. Hay que destacar que en la mayoría de los casos estas películas carecían de intención moral, ya que su principal objetivo era esa citada muestra de las complejidades humanas.

Estos nuevos personajes y la representación del sexo y el amor romántico transformaron la representación de los roles de género y revalorizaron una actitud dinámica de ambos sexos. En el cine de Stalin, la visión de la feminidad era secundaria y servía para apoyar la heroicidad masculina; eran mujeres caracterizadas por su benevolencia, humanidad y carácter maternal. Es más, esas mujeres debían de combinar una apariencia femenina con una mente adaptada a la guerra²⁷.

Las mujeres del *Deshielo* ya no estaban definidas por su función de procreadoras, sino que sus acciones tenían importancia y eran únicas. El cine de la década de los 50 comenzó a traer heroínas “negativas”: madres insensibles, esposas escandalosas e hijas egoístas. Las autoridades soviéticas en la década de 1930 fallaron en aliviar la doble carga de la mujer como profesional y responsable de las actividades domésticas, por lo que en esta época se volvió a abrir la cuestión sobre la vida y el trabajo de la mujer²⁸.

²⁶ DUMANCIC, Marko, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2010. Recuperado en <http://www.proquest.com/> [acceso el 20 de mayo de 2016]

²⁷ *Ibidem*, pág. 247.

²⁸ *Ibidem*, pág. 249.

A diferencia de las heroínas estalinistas, quienes interpretaban papeles secundarios, sus homólogas jruschovianas pasaron a ser las protagonistas, aunque su actuación se completaba con la de un hombre, generalmente salvándolo de un trágico final²⁹. Eran ya mujeres individualizadas y con personalidad, aunque sus estereotipos de género – empatía, vulnerabilidad, emoción– aún se representaban en pantalla.

Aunque la audiencia soviética poco a poco iba aprobando el ver hombres progresivamente más “sensibles” y una imagen femenina más real, los directores más de una vez evitaron ofender al conservador espectador en los referidos estereotipos de género. Pese a que los cineastas trataban de reformar sobre todo la imagen de la mujer en la pantalla, no eran capaces de representarlas fuera del rol de su género: en ámbitos románticos o relacionados con actividades domésticas: la feminidad parecía no transmitir ningún valor nacional³⁰.

Algo que caracteriza las películas estalinistas de los años 30 es la representación de una mujer que trabaja con alegría motivada por la promesa de un mejor y glorioso mañana, idealizando que la felicidad no estaba lejos. Tras la entrada de la URSS en la Segunda Guerra Mundial en 1941, la mujer se queda en el hogar esperando la llegada del hombre de la casa, pudiendo convertirse en cualquier momento en una valiente partisana cuyos ideales podían con todo. Después de la guerra, esos retratos de la mujer soviética fueron progresivamente desapareciendo.

Hubo que esperar hasta la segunda mitad de la década de 1950 para que dos películas, *Sorok pervyy* (traducida como *El cuarenta y uno*, estrenada en 1956 y dirigida por Grigori Chukrai) y *Letyat zhuravli* (traducida a su vez como *Cuando pasan las cigüeñas*, estrenada en 1957 y dirigida por Mikhail Kalatozov) alterasen las ideas estalinistas sobre la feminidad. Estas películas tenían como protagonistas a mujeres independientes cuyas decisiones transgreden la moral convencional, guiándose por sus sentimientos. Son una muestra de cómo la imagen de los pensamientos y sentimientos en la Unión Soviética iba progresivamente cambiando. Estas películas se puede decir que crearon escuela para que otros directores retratasen tanto la masculinidad como la feminidad bajo acciones personalizadas en ambos casos, y que el rechazo a algo considerado como inherente a la sociedad soviética no provocase una repulsa por parte de los soviéticos³¹.

²⁹ Ibídem, pág. 250.

³⁰ Ibídem, pág. 252.

³¹ Ibídem, pág. 253.

Ambas películas se sitúan en dos episodios seminales de la historia soviética: la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. La representación de estas guerras busca crear una coherente y unificadora identidad nacional. Ambas también desafiaron al monopolio del partido en su personal reinterpretación del pasado: desideologizaron la historia, hasta el punto de que sus personajes se preocuparon más *de luchar contra sus propios demonios que contra sus enemigos externos*³². Por primera vez desde la muerte de Stalin, la clase y la conciencia política no fueron determinantes para que los cineastas hiciesen su obra.

La película en la que me centraré es en la de Mikhail Kalatazov, *Cuando pasan las cigüeñas*. Su protagonista, Veronika, al igual que Mariutka, principal personaje de *El cuarenta y uno*, rompía las estrictas normas de la feminidad y la significación de lo personal en la narración. La historia transcurre en el contexto de la Segunda Guerra Mundial: Veronika y Boris son una pareja felizmente enamorada, cuyo deseo de casarse se interrumpe cuando Boris es convocado a filas para luchar contra los alemanes. A partir de ese momento, la narración se centra más en el personaje de Veronika, mostrando su infidelidad a Boris con su primo Mark y su sentimiento de culpa y pena. Por su parte, las escenas que narran lo que ha sucedido con Boris muestran la crudeza de la guerra y la violencia, pero a la vez la camaradería y el recuerdo del amor de Veronika, pese a que Boris muere en el frente. La maravillosa escena final es la llegada de los soldados en tren a Moscú, con momentos de júbilo pero también de tristeza, como es la reacción de Veronika al ver que Boris no ha vuelto en uno de esos vagones.

Debido a esa infidelidad, el personaje de Veronika causó gran controversia desde el momento de su estreno, hasta el punto de que es considerada el primer anti-héroe del cine soviético. Simbólicamente, hacia el final de la película, se produce una reintegración de Veronika en el colectivo soviético, al adoptar a un huérfano que, casualmente, se llama Boris, al igual que en la escena del tren, cuando ofrece un enorme ramo de flores a un veterano de guerra.

Veronika está retratada como un personaje con el que es complicado no poder empatizar, como dijo Kalatazov: fue un gran progreso que la audiencia, en vez de condenar su acto, sintiese más bien lástima por ella. El atrevimiento de Kalatazov en ese sentido es todavía mayor si pensamos que la fidelidad de la mujer hacia su marido en el cine soviético era un símbolo de la fidelidad al Estado y la nación. La crítica M.

³² *Ibidem*, pág. 255.

Turovskaia comentó, a raíz de esta película, que durante la guerra, la fidelidad de la mujer a su marido simbolizaba la victoria del espíritu humano sobre la muerte y la destrucción; no había sitio en el cine soviético para mujeres que sufren ansiedad, depresión o tristeza durante los momentos importantes de la nación. Por ello, Turovskaia ve en Veronika una actitud anti-soviética y en cierta manera “egoísta”³³.

Al igual que ocurrió con *El cuarenta y uno*, la cinta de Kalatazov fue prohibida en los cines de la República Popular China. En noviembre de 1958, el ministro chino de cultura San Yan interpretó la historia en sentido moral: el argumento no sólo era anti-soviético sino que también fallaba en demostrar el personaje soviético “típico”. En la visión estalinista, Veronika no podría haber actuado de esa manera ya que, al fin y al cabo, una persona nacida en la Unión Soviética y bajo sus reglas jamás habría perdido la esperanza. Para San Yan, Veronika tendría que ser censurada y sus decisiones repudiadas por el verdadero pensamiento comunista. Frente al personaje de Veronika, el paradigma de la virtud femenina durante la Segunda Guerra Mundial estaba en la imagen de Zoia Kosmodemianskaya, una joven de 18 años que había sido capturada y asesinada por los nazis en 1942. La memoria soviética inmortalizó la figura de Zoia, así como la propaganda, convirtiéndose en mártir importante del panteón soviético.

Pero la actitud de Veronika en la guerra no se podía comparar a la de Zoia. Para muchos críticos soviéticos, que asistieron al estreno de la película, Veronika no hace nada por unirse a la lucha en esa tragedia nacional: ni salva vidas ni va al frente, sólo le es infiel a su novio Boris, quien lucha por la patria a miles de kilómetros. Su pecado es doble: infidelidad y “pasividad patriótica”³⁴. Otro críticos, más benevolentes con la cinta y con el personaje de Veronika, trataron de buscar una justificación a la infidelidad a Boris: unos decían que era por el shock de ver morir a sus padres en un bombardeo, como se ve en la película; otros le preguntaron directamente a Mikhail Kalatozov sobre esa razón, algo que siempre mantuvo en secreto y que en cierta manera dio lugar a la libre interpretación por parte del espectador.

Como se puede ver, la atención de la industria cinematográfica soviética y de las oficinas del Partido se centró en el polémico personaje de Veronika. El shock entre los críticos fue casi universal, pero mientras que los moralistas no podían aceptar de ninguna manera el final de la película y el perdón simbólico que el director daba a Veronika (las flores y el huérfano Boris), otros vieron su cantidad de emociones (apatía,

³³ Citado en *ibídem*, pág. 281.

³⁴ *Ibídem*, pág. 286.

ansiedad, desesperación) como las de una persona que no encajaba en la sociedad soviética.

La heroína de *Cuando pasan las cigüeñas* dio un toque más realista a esas interpretaciones que se habían estado haciendo sobre la Gran Guerra Patriótica (tal y como la llamaban los soviéticos³⁵), porque Veronika añadió profundidad a la historia. Mientras que la citada Zoia simbolizaba la valentía y se caracterizaba por una determinación asombrosa, Veronika daba rostro a los momentos cotidianos escondidos (o que no interesaba mostrar) de duda, miseria y desasosiego. Como había hecho antes Chukrai, Kalatazov había tenido el valor de ir más allá de la grandilocuencia y de la narrativa que buscaba el engrandecimiento de la Unión Soviética. Ambos directores habían logrado con éxito rendir homenaje a los sacrificios de los ciudadanos corrientes, mediante el reconocimiento y la legitimación de cómo la guerra había afectado a la población desde un punto psicológico.

Cuando pasan las cigüeñas fue un antes y un después en el cine soviético: la cinta tuvo gran éxito en los mercados internacionales y en los premios cinematográficos. Europa empatizó con la desesperación de Veronika, convirtiendo a su intérprete, Tatiana Samoilova en un icono, aunque siempre ligada a su personaje. En el Festival de Cannes de 1958, la película de Kalatazov obtuvo el Gran Premio, sólo un año después que *El cuarenta y uno* de Chukrai fuese ovacionada por la crítica en el mismo certamen. En el periódico francés *Liberation*, por ejemplo, un crítico contrastó la pureza y la autenticidad de Samoilova con el entonces gran icono occidental, Brigitte Bardot. Incluso Samoilova, durante la promoción de la película, recibió un reloj de algunos seguidores de la República Democrática Alemana con el mensaje: *Al fin vemos en la pantalla soviética un rostro, no una máscara*³⁶.

La película supuso el lanzamiento del hasta entonces discreto director Mijaíl Kalatazov. Nacido en Tiflis, Georgia, en 1903, comenzó su trabajo como actor o guionista en el cine de esa República soviética en la década de 1920. En 1930 dirigió el documental propagandístico *Sol Svanetii* (La sal de Svanetia), que reflejaba las duras condiciones de vida campesinas en la región de Svanetia. Tras este comienzo, Kalatazov se alejó del cine para dedicarse a cargos relacionados con la administración y la diplomacia en los años cuarenta, cargos que le permitieron continuar con su posterior

³⁵ TAIBO, Carlos, ob. cit., pág. 148.

³⁶ DUMANCIC, Marko, ob. cit., pág. 291.

carrera en el cine cuando la Guerra Fría había comenzado, con títulos como *Vérnyie druzýá* (Tres hombres en una balsa, 1954)³⁷.

Tras el éxito, del que he hablado en el trabajo de *Cuando pasan las cigüeñas*, buscó seguir dirigiendo este tipo de cine social y realista. El triunfo de la revolución cubana en 1959 provocó un aumento de las relaciones, también culturales, entre la Unión Soviética y el país caribeño. Surgió entonces por parte de un estudio soviético la idea de realizar una película que narrase esa revolución, y Kalatazov fue el elegido para dirigir ese proyecto. *Ya Kuba* (Soy Cuba, 1963) fue rodada por un equipo ruso-cubano, estrenándose en 1964, pero pasó sin pena ni gloria por ambos países y por el mercado internacional. Esta película con los años fue redescubierta y reestrenada al formato de DVD por directores tan consagrados como Martin Scorsese y Francis Ford Coppola. La última película de Kalatazov fue la más internacional, ya que *Krásnaya Palatka* (La tienda roja, 1971) contaba con estrellas como Sean Connery y Claudia Cardinale y narraba el rescate de la expedición polar de Umberto Nobile³⁸. Mikail Kalatazov murió en Moscú en 1973.

4. Conclusiones

La Segunda Guerra Mundial supuso un punto de inflexión en la historia mundial del siglo XX: sus 60 millones de víctimas mortales (un porcentaje muy alto de esta cifra corresponde a civiles) mostraban que la forma de hacer la guerra, con su preludio en la Primera Guerra Mundial, había cambiado para siempre. La ferocidad en el combate de las dos grandes potencias vencedoras del conflicto, Estados Unidos y la Unión Soviética, provocó duras consecuencias para la población civil no sólo de la zona en conflicto, sino de las personas movilizadas para la guerra.

Como se ha visto en el trabajo, el cine es un instrumento muy útil que se puede usar para el entretenimiento, pero también para la propaganda. Ambas potencias usaron la propaganda cinematográfica con fines políticos y bélicos, en la mayoría de los casos con idealizaciones del conflicto y del valor de los soldados. Pero esas películas, o al menos la gran mayoría, se olvidaron de mostrar las consecuencias de la guerra: un caso muy concreto es la readaptación de los veteranos, en el que se centra *Los mejores años de nuestra vida*.

³⁷ PLAJOV, Andrei, *El cine soviético de todos los tiempos*, Agencia de prensa Nóvosti, Moscú, 1988.

³⁸ La historia de un ingeniero italiano y famoso explorador del Ártico cuyos métodos no eran los más ortodoxos entre los exploradores polares.

Las dificultades de la readaptación tienen que ver con la soledad, el hecho de darse cuenta que uno no encaja, que todo lo que una vez conoció, es ya distinto. El teniente Fred Derry sirve de ejemplo para esos soldados que en el ejército gozaban de prestigio y respeto y que a la vuelta a su ciudad no encuentran una salida laboral considerada orgullosa: en su caso, se tiene que conformar con el trabajo en una perfumería y con el traumático recuerdo de sus años de aviación. La bebida en muchos casos fue una salida a esa dificultad de adaptación, como le ocurre a Al Stephenson en el filme: pese a tener una familia que le apoya y que busca hacer todo lo posible por ayudarlo, sus miedos y sus recuerdos pueden diluirse solo por un espacio de tiempo. Pese a tener un buen trabajo, no soporta ver cómo se le engaña a la gente sobre el verdadero sentido de la guerra, hecho que todavía le causa más problemas.

Pero el caso más traumático es el de los mutilados de guerra, de los que Homer Parrish y su intérprete, Harold Russell, son el rostro de los miles de soldados que sufrieron ese problema. La inadaptación para ellos es la mayor de todas: la sorpresa de la familia al ver lo que le ha sucedido a sus manos es algo que le asusta desde que llega a casa. La incapacidad de poder realizar la gran mayoría de trabajos le condiciona, pues le hace sentirse inútil en la sociedad y sentirse un *bicho raro*. Su relación con su novia también se ve afectada, pensando que ella ya no le va a querer y olvidando por completo lo que ella piensa y su decisión de seguir con él. Por fortuna, Homer tiene un final feliz, al igual que Russell, ya que logra casarse y comenzar una nueva vida junto a su novia. Sin embargo, en la realidad no todas las historias semejantes acabaron tan bien.

William Wyler logró hacer una emotiva película que fue recompensada con siete Oscars, incluyendo el de Mejor Película. Esos soldados que habían vuelto a casa no parecían haber matado japoneses y nazis con una sonrisa en la cara y con el himno estadounidense sonando en su cabeza, como la propaganda bélica había mostrado en alguna ocasión. Eran personas traumatizadas por lo que habían vivido que, aunque soñaban con volver a casa, temían esa llegada y las reacciones de sus conocidos.

Aunque la película es claramente emotiva, carece de la lágrima fácil que caracteriza a muchas películas de Hollywood. Además, las escenas más complicadas están tratadas de una manera sensible: el morbo que podría dar la escena en la cama de Homer y Wilma con los garfios transmite al espectador pena, lástima, y está tratada con una enorme delicadeza. Ninguna escena es gratuita, pese a la larga duración del filme: esta película es como un diario que dio voz a los veteranos. Fue una de las primeras películas en tratar este tema, abriendo una vía que tendría su máximo exponente en las películas

estadounidenses sobre los veteranos de la guerra de Vietnam. Sin embargo, *Los mejores años de nuestra vida* tiene el mérito de hablar con sentido crítico de las consecuencias de la guerra en un momento culturalmente muy distinto al de la Guerra de Vietnam, cuando el antibelicismo estaba de moda.

La gran mayoría del cine soviético que se hizo durante la Segunda Guerra Mundial y que se siguió haciendo hasta la muerte de Stalin fue sin ninguna duda propagandístico y al servicio del Partido Comunista gobernante. Los hombres valientes, que luchaban por sus ideales comunistas y que serían la causa de la derrota del fascismo, plagaron el cine y la propaganda oficial: algo similar ocurrió con las mujeres de estos soldados en el frente, quienes en el cine eran representadas como personajes secundarios, que debían tener las virtudes femeninas propias y la mente de una guerrera. Se podía decir que las virtudes femeninas y la fidelidad al valiente marido que está luchando en el frente simbolizaban la fidelidad a Stalin y al Partido.

Esta representación de la guerra, y sobre todo de la mujer, cambia con la llegada de Nikita Jruschov y la desestalinización. Llegó un momento en el que los cineastas soviéticos mostraron todo el campo propio de las emociones humanas: los personajes que comenzaron a recrear eran amas de casa, matrimonios con dificultades y familias rotas. Las heroínas cinematográficas estaban marcadas por las consecuencias de sus decisiones y por ello aparecían ya individualizadas.

La heroína soviética dejó de ser una feliz mujer adicta al trabajo y a los servicios al Partido, además de ser una valiente partisana que se sacrificaba por su país, para ser una mujer capaz de tomar decisiones y rechazar la estricta moral. Dos directores de este tiempo, Grigori Chukrai y Mikhail Kalatozov, buscaron desideologizar a sus protagonistas femeninas: por primera vez desde la muerte de Stalin, la clase social y la ideología no influían en la actuación de la protagonista.

En *Cuando pasan las cigüeñas* una pareja se separa para que él pueda ir al frente de guerra. Curiosamente, pese a ser un drama ambientado en la Segunda Guerra Mundial, la protagonista es la novia, y no el soldado, mientras se muestra la crudeza de la guerra sin ideologías ni idealizaciones. Ella tomó la decisión de serle infiel a su novio, hecho que provocó un escándalo en la sociedad soviética que recibió el filme: como se ha visto, la fidelidad de la mujer a su marido simbolizaba la fidelidad al Estado y la nación y también la victoria del espíritu humano ante la adversidad. Pero la gran proeza de la cinta es que la gran mayoría del público empatiza con el personaje de Veronika: las escenas finales, con el regreso de los soldados del frente, sirven como una cierta

reconciliación con respecto al público más conservador, al entregar a estos soldados el ramo de flores dirigido a Boris. De este modo, finalmente el héroe colectivo, el soldado soviético en su totalidad y no el individuo, se convierte en el protagonista del filme, evitando caer en el sentimentalismo individualista. Sin embargo, no hay que olvidar la existencia de la censura, propia de regímenes totalitarios, como el caso de la Unión Soviética en esos años. Pese a que la Unión Soviética estaba en el citado deshielo, la censura en el cine todavía seguía vigente y muchas películas fueron censuradas. Aunque no existen datos concretos sobre una censura en esta película, es posible que el final fuera modificado: de hecho, resulta chocante el drástico cambio de la película, ya que pasa de la tan comentada infidelidad a una especie de reconciliación con el héroe colectivo soviético³⁹.

Pese a todo, Veronika fue tachada como “anticomunista” por el hecho de su infidelidad y de su pasividad patriótica si se la compara con grandes mujeres idealizadas por el Partido durante la Segunda Guerra Mundial. La gran mayoría de críticos no podía aceptar que el final de la película (refiriéndose a las flores y al adoptar al niño Boris) supusiese una reconciliación con el personaje y una exaltación de Veronika. Por otra parte, la cantidad de emociones que transmitía Veronika a través de su actriz, Tatiana Samoilova, no encajaba en ese tan ya citado estereotipo femenino soviético porque ¿quién puede estar triste cuando se está luchando por la patria?

Su éxito en el Festival de Cannes fue claro y supuso el lanzamiento tanto de Tatiana Samoilova como de Mikhail Kalatozov. Esta película, al igual que la de Grigori Chukrai, fueron las más icónicas de la desestalinización. En estos filmes, el sufrimiento de las personas individuales no era menospreciado, su infidelidad no definió la personalidad de las protagonistas, y su sufrimiento dejó de ser algo que se pensaba como propio de la clase burguesa. Nuevos modelos habían surgido, y ambas películas, sobre todo *Cuando pasan las cigüeñas*, redefinieron la individualidad en un contexto en el que la vida en grupo era lo más importante para el Estado, y que influirían determinadamente en el cine soviético de los años sesenta.

En conclusión, creo que ambas películas son dramas bélicos no únicos en su género, pero sí únicos en el contexto histórico en el que fueron realizados. La apabullante victoria estadounidense sobre los nazis necesitaba del cine propagandístico, pero *Los mejores años de nuestras vidas* dio voz a los héroes que habían vuelto a casa y no

³⁹ Véase por ejemplo el capítulo 7 (“Censorship”), del libro de KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 140-156.

sabían cómo seguir viviendo tras conocer el horror. En la idiosincrasia soviética, pese a la muerte de Stalin, la individualidad todavía no era mostrada en el cine, y mucho menos, era representada por una mujer que no cumplía ese estereotipo de valiente y comunista. *Cuando pasan las cigüeñas* mostró un escándalo que, contra todo pronóstico, fue bien recibido por buena parte de la crítica especializada, pero también por una población, la soviética, que poco a poco iba individualizándose y que estaba cansada de los estereotipos imposibles. A William Wyler y a Mikhail Kalatozov no sólo se les debe dos buenas películas, sino el haber roto con muchos de los estereotipos de sus épocas, en sus respectivos países.

Bibliografía

- ARESTÉ, José María, *En busca de William Wyler: pero ¿dónde está Willy?*, Rialp, Madrid, 1998.
- BEIDLER, Philip D., “Remembering ‘The Best Years of our Lives’”, *The Virginia Quarterly Review*, 1996, vol. 72.
- DE PABLO CONTRERAS, Santiago, “Cine e historia ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia contemporánea*, nº 22, 2001, págs. 9-28.
- DOLAN JR, Edward F., *History of the Movies*, Hamlyn, Londres, 1983.
- DUMANCIC, Marko, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society, 1953-1968*, Tesis doctoral inédita, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2010. <http://www.proquest.com/> [acceso el 20 de mayo de 2016]
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona, 2014.
- JACOBSEN, Hans Adolf, *La Segunda Guerra Mundial en fotografías y documentos: segunda parte, La Guerra Mundial, 1941-1943*, Plaza & Janés, Barcelona, 1973.
- JEANNE, René, FORD, Charles, *Historia ilustrada del cine*, Alianza, Madrid, 1993.
- KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- KOZLOFF, Sarah, “Wyler's Wars”, *Film History*, 2008, vol. 20, pp. 456-473.
- MILLER, Gregory Blake, *Reentry Shock: Historical Transition and Temporal Longing in the Cinema of the Soviet Thaw*, University of Oregon, 2010.
- PLAJOV, Andrei, *El cine soviético de todos los tiempos*, Agencia de prensa Nóvosti, Moscú, 1988.
- ROLLINS, Peter C. (editor), *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*, University Press of Kentucky, Lexington, 1998.
- SALES LLUCH, José Miguel, *La Segunda Guerra Mundial en el cine*, Galland Books, Valladolid, 2010.
- TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión Soviética: 1917-1991*, Alianza, Madrid, 2010.
- TINIANOV et al.; *Cine soviético de vanguardia: teoría y lenguaje*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Recursos electrónicos

PATTERSON, Matt (2012), *Coming home: Stories from the End of World War II*, The Oklahoman Archive. <http://ndepth.newsok.com/world-war-ii> (acceso 25 de abril de 2016).

Fichas técnicas

Título original: *The Best Years of Our Lives*

Año: 1946

Duración: 170 min.

País: Estados Unidos

Director: William Wyler

Guión: Robert E. Sherwood (Novela: MacKinlay Kantor)

Música: Hugo Friedhofer

Fotografía: Gregg Toland (B&W)

Reparto: Dana Andrews, Fredric March, Myrna Loy, Harold Russell, Teresa Wright, Virginia Mayo, Cathy O'Donnell, Hoagy Carmichael

Productora: Samuel Goldwyn Company

Premios: 7 Oscars (1946), incluyendo mejor película, director y actor (Frederic March). 8 nominaciones. Globos de Oro (1946): Mejor película: Drama. Círculo de críticos de Nueva York (1946): Mejor película y director. Premios BAFTA (1947): Mejor película.

Título original: *Letyat zhuravli*

Año: 1957

Duración: 94 min.

País: Unión Soviética (URSS)

Director: Mikhail Kalatozov

Guión: Viktor Rozov (Obra: Viktor Rozov)

Música: Moisej Vajnberg

Fotografía: Sergei Urusevsky

Reparto: Tatiana Samoilova, Aleksei Batalov, Vasili Merkuriev, Aleksandr Shvorin

Productora: Ministerstvo Kinematografii

Premios: Festival de Cannes: Palma de Oro (1958). Premios BAFTA (1958): Nominada a mejor película y actriz extranjera (Tatiana Samoilova)