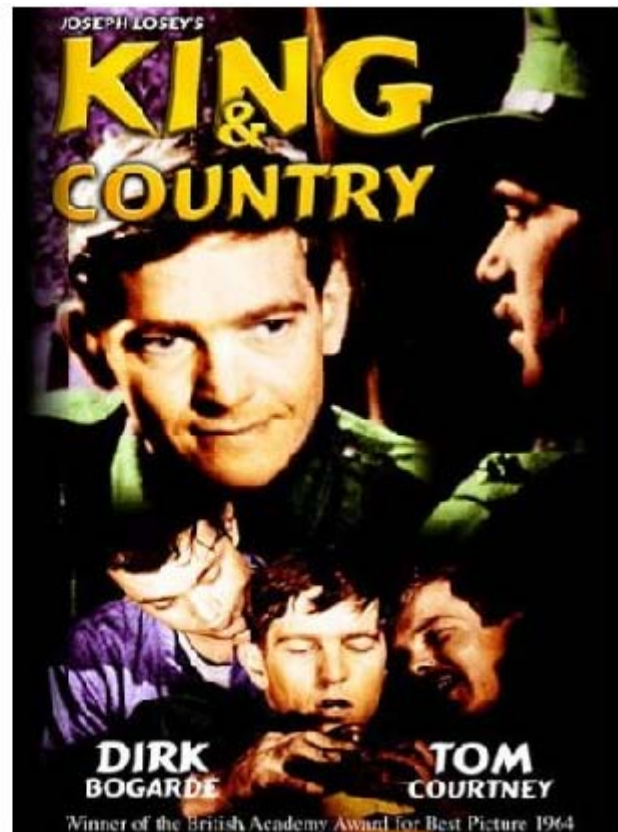
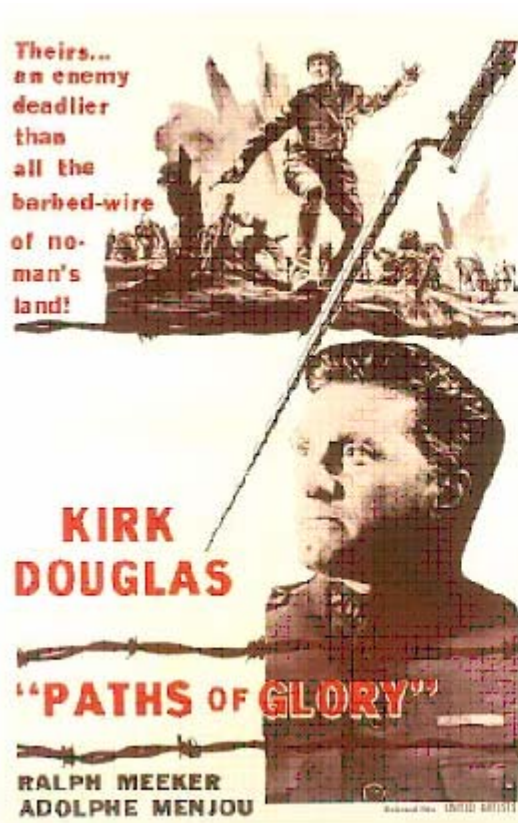


***Kubrick i Losey: dues mirades crítiques sobre la
Primera Guerra Mundial***

***Estudi comparatiu entre
“Paths of Glory” i “King and Country”***



***La recerca en humanitats / Art i literatura en el seu context social i cultural
Universitat Oberta de Catalunya – Humanitats- Treball de final de carrera***

Alumne: Carles Díez Salvador

Consultor: Josep Bracons Clapés

Juny del 2007

© Carles Díez Salvador

Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor o dels límits que autoritzi la Llei de Propietat Intel·lectual.

Índex

Índex.....	3
Capítol 1 Presentació del treball.....	6
Capítol 2 Introducció: La Primera Guerra Mundial i el cinema.....	9
2.1 La Primera Guerra Mundial, un nou tipus de guerra	10
2.2 Un punt d'inflexió.....	12
2.3 El cinema i la Primera Guerra Mundial.....	13
2.4 La Primera Guerra Mundial a través del cinema	17
Capítol 3 “ <i>Paths of Glory</i> ”: la injustícia i l'abús de poder.....	19
3.1 Introducció.....	19
3.2 Fitxa Tècnica.....	19
3.3 Fitxa Artística	20
3.4 Tema.....	21
3.5 Resum de l'argument	21
3.6 Estructura	25
3.6.1 El plantejament de la missió	25
3.6.2 La batalla.....	26
3.6.3 El consell de guerra.....	28
3.6.4 Les conseqüències.....	31
3.6.5 Estructura global	31
3.7 Personatges.....	32
3.7.1 Coronel Dax.....	32
3.7.2 Els oficials	36
3.7.2.1 General Mireau	36
3.7.2.2 General Broulard	39
3.7.2.3 Altres oficials	41
3.7.3 Els soldats	42
3.7.4 Sobre la divisió proposada.....	43
3.8 Comentari.....	44
3.8.1 L'enemic	44
3.8.2 L'enfrontament de dos móns	45
3.8.3 Els escenaris: castell vs trinxeres	47
3.8.4 Dos móns, dues visions.....	48
3.8.5 Els paral·lelismes	50
3.8.5.1 La visita a les trinxeres	50
3.8.5.2 Reunions d'oficials	51
3.8.5.2.1 El plantejament de l'atac.....	52
3.8.5.2.2 La reunió dels tres oficials	53
3.8.5.3 El menyspreu de la vida humana	54
3.8.5.4 El judici i l'afusellament.....	56
3.8.6 Aspectes formals	56
3.8.6.1 Composició de plans	56
3.8.6.1.1 La declaració dels acusats.....	57
3.8.6.1.2 El president del tribunal	59
3.8.6.1.3 La sala del tribunal.....	59

3.8.6.2	Moviments de càmera	61
3.9	“Paths of Glory” a la filmografia sobre la Primera Guerra Mundial.....	63
3.9.1	El realisme al film de Kubrick	63
3.9.2	L’antibel·licisme de “Paths of Glory”	67
3.9.3	La justícia a “Paths of Glory”	68
3.9.4	La cacera de bruixes als anys 50	69
3.10	Conclusions	73
3.11	Opinió personal.....	74
Capítol 4	“King and Country” : el sacrifici dels innocents	76
4.1	Introducció.....	76
4.2	Fitxa Tècnica.....	76
4.3	Fitxa Artística	77
4.4	Tema.....	78
4.5	Resum de l’argument	78
4.6	Estructura	80
4.6.1	Introducció del film	80
4.6.2	Primera transició: soldats buidant la fosa sèptica	81
4.6.3	Primera entrevista Hamp-Hargreaves	82
4.6.4	El judici	85
4.6.5	La condemna i l’afusellament	88
4.7	Personatges.....	91
4.7.1	Hamp.....	91
4.7.2	Capità Hargreaves.....	95
4.7.3	Hamp i Hargreaves.....	97
4.7.4	Els altres personatges	99
4.7.4.1	Coronel.....	99
4.7.4.2	Resta d’oficials	100
4.7.4.3	Els soldats	101
4.8	Comentari.....	101
4.8.1	Estructura Teatral	102
4.8.2	Caràcter tancat	103
4.8.3	Objectivitat i subjectivitat a “King and Country”	105
4.8.3.1	Els fets	105
4.8.3.2	L’objectivitat a la narració filmica.	107
4.8.4	El Deure	108
4.8.4.1	L’acompliment del deure com a base de funcionament de l’exèrcit	108
4.8.4.2	Les ètiques deontològiques	110
4.8.4.3	Les conseqüències en el film	111
4.8.5	La mort.....	112
4.9	“King and Country” a la filmografia sobre la Primera Guerra Mundial	113
4.9.1	El realisme a “King and Country”	113
4.9.2	L’antibel·licisme de “King and Country”	115
4.9.3	La hipocresia a “King and Country”	117
4.10	Conclusions	119
4.11	Opinió personal.....	120
Capítol 5	“Paths of Glory” i “King and Country” dues visions diferents	122
5.1	Introducció.....	122

5.2	Estructura del capítol.....	123
5.3	Quadre sinòptic.....	123
5.4	Similituds	124
5.4.1	Contingut.....	124
5.4.2	Aspectes formals	126
5.5	Diferències	130
5.5.1	La culpabilitat i la innocència.....	130
5.5.2	Personatges.....	133
5.5.2.1	Els defensors	135
5.5.3	Posada en escena.....	136
5.5.3.1	L'afusellament	136
5.5.3.2	El judici.....	138
5.5.3.3	Altres escenes	140
5.5.3.4	La claustrofòbia a "King and Country".....	140
5.5.4	El final.....	141
5.5.5	Efectes sonors i música.....	143
5.5.6	Dos antibel·licismes diferents	145
5.6	Conclusions	146
Capítol 6	Més enllà de Kubrick i Losey.....	149
6.1	Dues visions.....	149
6.2	El segell de l'autor.....	150
6.3	El cinema, fill del seu temps.....	151
6.4	Els altres films sobre la Primera Guerra Mundial.....	154
6.5	La referència a la Primera Guerra Mundial	156
Capítol 7	Referències	158
7.1	Bibliografia.....	158
7.1.1	Sobre Kubrick i "Paths of Glory"	158
7.1.2	Sobre Joseph Losey i "King and Country"	159
7.1.3	"Paths of Glory"	160
7.1.4	Sobre Filmografia de la Primera Guerra Mundial	160
7.1.5	Sobre relacions cinema-història	161
7.1.6	Sobre afusellaments	161
7.1.7	Sobre Primera Guerra Mundial.....	162
7.1.8	Referències generalistes sobre història del cinema i tècniques	162
7.2	Filmografia.....	164

*"...Vosotras, engreídas multitudes de amable mirada
que animáis a los jóvenes soldados que marchan,
entrad en casa y rezad para que no conozcáis nunca
ese infierno donde la juventud y la risa se pierden"*

Siegfried Sassoon

*"Suicidio en las trincheras"*¹

Capítol 1 Presentació del treball

El 1957 un director aleshores pràcticament desconegut, Stanley Kubrick, realitza una pel·lícula sobre un conflicte bèl·lic que havia acabat feia gairebé quaranta anys, aconseguint un film de tan perfecta factura que quedarà com un referent per a la filmografia bèl·lica posterior. I això ho aconsegueix amb una aproximació radicalment polèmica, a on es critica l'exèrcit i les seves institucions i, de manera molt concreta, la justícia militar. Aquesta pel·lícula és *"Paths of Glory"* ².

Set anys després un director americà que s'havia instal·lat al Regne Unit tot fugint de la cacera de bruixes, Joseph Losey, realitza un altre film, *"King and Country"* ambientat a la mateixa guerra i amb una temàtica molt propera al film de Kubrick. També la seva aproximació serà crítica respecte de l'exèrcit i la guerra.

Aquesta situació tan paral·lela, no gaire habitual en directors de la talla dels dos esmentats, va provocar la meua curiositat i em va fer qüestionar quin seria l'aspecte que Losey va trobar a faltar en el film de Kubrick i que el va motivar a realitzar *"King and Country"*.

¹ Poema citat a Gilbert (2003), pàg. 109

² Al llarg del treball ens referirem a les pel·lícules sempre que sigui possible usant el seu títol original

Per a intentar esbrinar-ho vaig plantejar-me fer un estudi comparatiu entre les dues pel·lícules que incidiria sobre tot en els aspectes diferencials amb la voluntat de posar de manifest en quines qüestions Losey plantejava un discurs diferent al de Kubrick.

El treball que aquí presentem és el resultat d'aquest estudi.

Estructura del treball

Abans d'entrar pròpiament en el contingut del treball exposarem de manera breu com està organitzat amb la intenció de facilitar el seu seguiment, tot i que, com veurem, el treball s'estructura d'una manera molt simple.

Després d'aquesta introducció, trobarem un breu capítol introductorí que té per objecte mostrar les relacions entre la Primera Guerra Mundial i el cinema, relacions que afecten parcialment als dos films objecte del nostre estudi.

A continuació entrem en el nucli del treball, és a dir, la part de contingut específic pròpiament dita, i ho fem dedicant un capítol monogràfic a l'anàlisi de "*Paths of Glory*". El següent capítol, amb una estructura interna gairebé idèntica a l'anterior, és una anàlisi monogràfica de "*King and Country*". El següent capítol, previsiblement, consisteix en una comparació entre les dues obres.

El darrer capítol són unes breus notes que pretenen establir conclusions de caràcter general i, al mateix temps, anar més enllà de l'específic àmbit dels dos films estudiats.

La bibliografia i la filmografia clouen el treball.

Pel que respecta a les anàlisis monogràfiques he intentat de seguir un esquema comú que ens facilités la posterior comparació. D'aquesta manera, l'estructura de cada anàlisi és la següent:

- Fitxes (artística i tècnica)
- Resum de l'argument
- Estructura del contingut (parts significatives que podem identificar al film i que ens estructuraren l'argument)
- Anàlisi de personatges: Important en aquest cas perquè els dos films tenen un important treball de personatges

- Comentari: a on exposem alguns elements d'anàlisi de cada film en particular. Aquesta és la part potser més creativa i a on divergeixen més les dues monografies
- Relació amb la Primera Guerra Mundial: aquí recuperem la motivació inicial del treball i mirem de veure la manera com es relaciona el film amb la Primera Guerra Mundial "històrica".
- Conclusions
- Opinió personal

Com veiem, una estructura simple i, sobre tot, congruent entre els dos films, aspecte aquest que serà de força utilitat en l'elaboració de la comparació.

Així doncs, començarem analitzant les relacions entre la Primera Guerra Mundial i cinema.

“Crescuts en una època de seguretat, sentíem tots un anhel de coses insòlites, de perill gran. I aleshores la guerra ens havia arrabassat com una borratxera. Haviem partit cap al front sota una pluja de flors, en una embriagadora atmosfera de roses i sang. Ella, la guerra, era la que ens havia d’aportar allò, les coses grans, fortes, esplèndides”

Ernst Jünger
Tempestats d’acer³

Capítol 2 Introducció: La Primera Guerra Mundial i el cinema

Un dels primers motius per a escollir *“Paths of Glory”* i *“King and Country”* com a tema d’estudi per aquest treball va ser la seva ambientació a la Primera Guerra Mundial. Aquest conflicte sempre m’ha semblat un dels moments claus de la història europea contemporània i que havia quedat parcialment amagat pel conflicte que va esdevenir després, la Segona Guerra Mundial.

La seva temàtica concreta, els afusellaments exemplars per casos de covardia i deserció van ser pràctica comú a tots els exèrcits durant aquest conflicte i van provocar la mort de nombrosos soldats ⁴, tot posant de manifest les dures condicions en el front.

En aquest capítol introductori tractarem de donar unes pinzellades sobre el conflicte incidint en particular amb la seva relació amb el cinema.

³ Citat a Flores Giménez (2005), pàg. 35

⁴ Les xifres no són gens clares al respecte. Tanmateix, existeixen estudis recents, com ara el d’Offenstadt que proposa unes de concretes: *“En total, el nombre de soldats condemnats a mort i passats per les armes no és simple ni acurat: al voltant de 600 a l’exèrcit francès, al voltant de 330 pels anglesos, de 750 pels italians, 48 segons xifres oficials a Alemanya, però molts més en realitat”* (Offenstadt (1999), pàg. 21). Strachan, pel seu compte, ofereix unes dades molt similars: *“França va executar uns 600 soldats en la Primera Guerra Mundial, i la majoria van ser afusellats durant el primer any de guerra. La conducta dels britànics fou similar a la dels francesos. Van executar a 346 soldats entre 1914 i 1920, gairebé tots per deserció davant de l’enemic.”* (Strachan(2004) pàg. 55 i 56)

2.1 La Primera Guerra Mundial, un nou tipus de guerra

La Primera Guerra Mundial va ser un dels esdeveniments més importants de la història contemporània d'Europa.

Durant quatre sagnants anys les nacions més poderoses del món es van enfrontar entre sí en una conflagració que va deixar al seu darrera més de vuit milions de morts ⁵ i un nombre encara més gran de mutilats, gairebé exterminant de facto a tota una generació d'europèus. Europa mai es va acabar de recuperar d'aquesta guerra, que va marcar la fi de la seva hegemonia mundial tot permetent l'emergència d'una nova potència que acabaria per ser la dominant del segle XX: els Estats Units.

Això fa que la Primera Guerra Mundial sigui coneguda amb un nom especialment significatiu: La Gran Guerra, en una demostració palpable de que va arribar a calar en l'imaginari col·lectiu com el major conflicte viscut fins aquell moment.

A aquesta visió va contribuir d'una manera decisiva el gran desplegament tècnic que la va acompanyar. La Primera Guerra Mundial és un conflicte radicalment diferent de les guerres conegudes fins aquell moment, i ho és, pel cap baix, per quatre motius importants.

El primer perquè va mobilitzar milions d'homes els uns contra els altres: mai els exèrcits havien estat tant nombrosos.

En segon lloc, perquè va ser el primer conflicte de masses, a on va intervenir la població civil. En paraules de Guerra i Tajahuerce :

“La Primera Guerra Mundial és la primera guerra de masses i en ella queda implicada, directament o indirecta, tota la població dels països combatents. La informació i la propaganda tindran, per tant, una gran importància i la seva influència serà decisiva” ⁶

⁵ Ferro (1994), pàg. 382

⁶ Guerra i Tajahuerce a Paz (1995), pàg. 51

En tercer lloc, perquè va veure la irrupció de la tècnica als camps de batalla. A principis de segle XX els països europeus han viscut ja la revolució industrial i estan en disposició de fabricar armament de manera massiva. A més, la ciència ha arribat també a un grau de maduresa important i pot aportar els seus coneixements en la construcció d'armes i elements destructius més eficaços i mortífers contra els quals els soldats d'infanteria estaran totalment indefensos. Això farà que als camps de batalla veiem aparèixer uns armaments inèdits i àmpliament destructius: artilleria pesada, metralladores, gasos, aviació, llançafomes, tancs i un llarg etc.

El darrer motiu, conseqüència en gran part dels anteriors, és que les estratègies militars clàssiques perden sentit, inaugurant un nou tipus de guerra, desconeguda tant

pels propis soldats com pels seus comandaments i que acabarà per ser majoritàriament estàtica. L'anomenat front occidental va consistir en una doble línia de milers de quilòmetres de trinxeres enfrontades que anaven de la mar del Nord fins a Suïssa, tal com apreciem al mapa adjunt ⁷. A un costat de la línia trobarem els exèrcits britànic o francès i a l'altre, separat per uns pocs metres, l'exèrcit alemany. Des d'aquestes trinxeres es podien plantejar estratègies defensives molt eficaços perquè l'atacant ho feia a camp obert i en un terreny ple de dificultats (filat, cràters d'obusos, fang, cadàvers, etc.). Tot plegat provocava un avanç lent i



⁷ Mapa extret de l'obra de Hew Strachan esmentada a la bibliografia, Strachan (2004)

dificultós i, per tant, facilitava enormement la tasca defensiva. En definitiva, una situació molt asimètrica en què els assaltants havien de fer front a enormes pèrdues humanes si volien arrabassar a l'enemic uns pocs metres de terreny. La macabra conclusió és que les línies es van moure al llarg dels anys d'una manera gairebé imperceptible i sempre a costa d'unes pèrdues incalculables.

D'altra banda, les condicions al front eren lamentables. Els soldats estaven reclosos sota terra, a unes trinxeres que al llarg de la guerra es van anar fent més i més profundes i en unes condicions sanitàries extremes, envoltats de cadàvers d'animals i homes, amb abundància de rates i exposats a epidèmies de tot tipus. Els perills a què estaven exposats era múltiples, ja fos pel bombardeig enemic com també per la irrupció d'armes terrorífiques com ara el llançafomes o els gasos, que atacaven de manera invisible i silenciosa causant cremades, ceguesa o, fins i tot, la mort.

Totes aquestes penoses circumstàncies van provocar que la Gran Guerra passés de ser saludada a l'estiu del 1914 amb una onada patriòtica i eufòrica a tots els països a ser contemplada com una guerra inhumana i paorosa, a on el paper de l'home va quedar reduït a ser carnassa per al mortífer armament pesat.

2.2 Un punt d'inflexió

La Primera Guerra Mundial és contemplada historiogràficament com un punt d'inflexió, com l'esdeveniment que clausura històricament el segle XIX. En paraules de l'historiador Hobsbawm: “...la Primera Guerra Mundial (...) va marcar la caiguda de la civilització (occidental) del segle XIX”⁸. D'aquesta manera inaugura, per tant, l'anomenat “segle XX curt”⁹ que abasta des del conflicte que estem estudiant fins a la caiguda del mur de Berlín.

Els motius per a escollir aquesta conflagració com a punt d'inflexió són múltiples i variats. A part de la ja esmentada pèrdua d'hegemonia europea, la Primera Guerra Mundial significa políticament el final dels imperis colonials del segle XIX, la disgregació

⁸ Hobsbawm (1998), pàg. 16

⁹ Hobsbawm (1998), pàg. 15

de dos imperis europeus tradicionals com ara Àustria-Hongria i Turquia, i l'aparició de la Rússia soviètica i d'un conjunt de nous estats europeus.

A més, culturalment la seva influència és clau. La Gran Guerra posa en crisi tot un model que no havia estat encara qüestionat que era el del progrés, basat en el racionalisme, la ciència i la tècnica. Segons aquest model el desenvolupament científic ens hauria d'ajudar a viure més còmodament i ens permetria millorar de manera indefinida les condicions de vida de tothom. Tanmateix, la guerra ens mostra una cara fosca del desenvolupament: el progrés també porta noves i mortíferes maneres de matar i de destruir, amb una eficàcia espectacular. La constatació d'aquesta realitat, viscuda en primera persona ¹⁰ per milions de soldats al front de batalla provocarà que es posi en crisi el model de creixement indefinit: a partir d'aquell moment l'home no podrà ja ser mai més innocent respecte del poder que té en les seves mans ¹¹.

L'art es farà també reflex d'aquest xoc cultural, com no podria ser d'una altra manera. Així, alguns moviments artístics innocents i exalçadors de la ciència i el progrés que havien sorgit al tombat del 1900 com ara p.e., el Futurisme seran substituïts per nous moviments d'avantguarda molt més radicals com ara el Dadaisme o el Surrealisme a on s'expressarà una voluntat destructora, que exalta l'absurd i es basa en la provocació. D'alguna manera, el món de l'art reacciona tot buscant fugir d'una realitat que s'ha demostrat perillosa per a l'home.

2.3 El cinema i la Primera Guerra Mundial

¹⁰ En aquest sentit, em sembla paradigmàtica una famosa seqüència de "*All quiet in the western front*", pel·lícula esmentada a la filmografia, a on contemplem el xoc cultural que es produeix en el moment en què un soldat retorna de permís al seu poble. A reraguarda, la propaganda oficial manté el to d'eufòria inicial i amaga la crua realitat del front. El soldat, tot i que està cansat de la guerra, no pot suportar la hipocresia que es viu a la reraguarda i torna al front abans de que s'acabi el permís.

¹¹ Un exemple molt evident d'aquest canvi de mentalitat ens el dona també el cinema en una pel·lícula cabdal com ara "*Metròpolis*" (1926). En aquest film alemany el seu director, Fritz Lang, ens mostra una desconfiança radical respecte del progrés i de la ciència: els poderosos usaran aquestes armes en contra del seu poble.

En definitiva, hem vist com la Gran Guerra marca un abans i un després en gairebé totes les facetes: l'economia, la política, l'art, la cultura, etc.

En aquest context històric general, ens podem plantejar el paper que va jugar el cinema.

Hem de destacar d'entrada un fet diferencial entre el cinema i la resta d'expressions artístiques: el cinema és un art que neix justament a principis de segle. Això fa que en el moment del conflicte no estigui totalment desenvolupat sinó que es trobi en una situació inicial en què s'estan fixant fins i tot les bases del que serà el llenguatge cinematogràfic tal com el coneixem ara. De fet, la Primera Guerra Mundial és la primera de les guerres que va poder ser filmada.

Aquesta situació especial farà que les relacions entre cinema i la Gran Guerra siguin també singulars.

En primer lloc, pel que fa a l'ús del documental cinematogràfic com a instrument de propaganda. La Primera Guerra Mundial serà la primera de les guerres que utilitzi el cinema com a mitjà de difusió de les idees dels combatents. En opinió d'Iglesias: “*serà a partir de la Primera Guerra Mundial que podrem començar a parlar de propaganda moderna*”¹². Els diferents bàndols empraran el cinema com una arma més, fins i tot creant institucions que, sota control militar, pretenen “informar” al públic sobre la situació al front. Tanmateix, el control que poden arribar a exercir farà que aquesta “informació” no sigui més que pura manipulació: els governs faran arribar a la seva població les imatges que ells vulguin, enaltint naturalment el valor del propi exèrcit i exagerant els defectes de l'enemic, principalment pel que fa a les brutalitats que aquest pogués cometre.

“Les fórmules propagandístiques canvien des de l'inici al fi de la guerra. Al principi els diferents governs recorren a la censura i control de la informació, establint-se organismes que se n'ocupen de decidir que és el que ha d'arribar a l'opinió pública, de manera que la propaganda substitueix a la informació, centrant-se especialment en la narració de les atrocitats comeses pel bàndol contrari (a partir d'històries totalment inventades o tergiversades) per a que l'enemic

¹² Iglesias(1997), pàg. 10

sembli un veritable monstre i la guerra inevitable. Aquesta fórmula és aplicada especialment en el bàndol aliat, que desenvolupa un sistema de propaganda més sofisticat”¹³

El control per part del govern es facilitava perquè el públic encara no estava familiaritzat amb el cinema i li costava distingir la ficció i la realitat, de tal manera que en alguns casos les imatges que es projectaven no havien estat filmades al front sinó a l'estudi, sorgint fins i tot un negoci de falsificació de pel·lícules de guerra. Tanmateix, malgrat totes les dificultats, els reporters que estaven destacats al front van aconseguir de filmar la realitat de la guerra, encara que els hi calgués burlar el control militar i les imatges no sempre es deixessin projectar en el seu temps:

“Des de juliol de 1916 els càmeres van poder arribar al front i filmar tota classe d'escenaris i situacions. És cert que durant un temps la censura va impedir que les imatges arribessin a l'espectador, però finalment, passat un temps, algunes escenes prohibides van acabar veient la llum”¹⁴

Això ens permet avui en dia disposar d'imatges reals dels camps de batalla contemporanis, documents que no posseïm de guerres anteriors.

En segon lloc, perquè el cinema de creació és igualment emprat en una doble funció: la d'evasió i la de propaganda. La primera funció queda clarament il·lustrada en el fet de que a Verdun, un lloc a on va tenir lloc una de les més sagnants batalles de la guerra, es van construir unes sales de projecció subterrànies que servien per a la distracció de la tropa:

“El cinema acompanya com a diversió als soldats i a la població civil, en un intent per fer oblidar els problemes i aixecar la moral dels combatents. En aquest sentit, és significatiu el fet de la instal·lació de sales subterrànies de projecció en el mateix front de Verdun...”¹⁵

¹³ Guerra i Tajahuerce a Paz (1995), pàg. 51

¹⁴ Flores Giménez (2005), pàg. 20

¹⁵ Hueso(1998), pàg. 81

Pel que fa a la segona funció, la de propaganda, podem dir que complementa la funció realitzada pels documentals: es tractava de produir pel·lícules que exaltessin el valor propi front de la maldat de l'enemic i d'aquesta manera exalçar el patriotisme.

Aquesta línia té una especial importància en un país inicialment neutral com va ser Estats Units. En els films americans de l'època observem de manera molt clara un canvi d'orientació en funció dels esdeveniments polítics. Així, els primers anys de guerra es permet la producció de films de to fins i tot marcadament pacifista, en contra de la intervenció dels Estats Units ¹⁶. A partir del moment en què la intervenció americana en el conflicte és imminent desapareixen els films pacifistes i s'endureix la visió en contra d'Alemanya buscant justificar d'aquesta manera l'entrada d'Estats Units a la guerra. Finalment, un cop acabada la guerra, es reprendrà un tractament més equànime, fins al punt de que es filmarà un final diferent per a determinades pel·lícules:

“Una altra de les manifestacions que reflecteix aquest món sorgit de la Pau de París és la reedició d'algunes obres del període bèl·lic, alterant el seu sentit primitiu”¹⁷

Finalment, podem destacar un altre fet important: la Primera Guerra Mundial representarà la fi del predomini francès en el món del cinema. Igual com ja hem comentat abans respecte de l'hegemonia mundial, també el món del cinema veurà com el protagonisme passa a mans americanes.

“França (...) va perdre definitivament el primer lloc que, com a pionera, ocupava a la producció cinematogràfica. Des d'aleshores Estats Units va passar a ser l'amo dels mercats”¹⁸

¹⁶ L'exemple que proposen Guerra i Tajahuerce a Paz (1995) és *“Civilization”* (1915) de Thomas Ince, pel·lícula que no he aconseguit trobar

¹⁷ Hueso (1998), pàg. 84

¹⁸ Flores Giménez (2005), pàg. 22

Així doncs, hem vist com el cinema està en cert sentit fortament relacionat amb la Primera Guerra Mundial, i especialment perquè els seus orígens estan lligats en certa forma al conflicte.

2.4 La Primera Guerra Mundial a través del cinema

Però l'especial relació existent entre cinema i la Primera Guerra Mundial no s'exhaureix, en la meua opinió, en aquests moments inicials.

Al llarg del segle XX (i encara ara, a principis del XXI) el cinema anirà tornant a aquest conflicte per a mostrar-nos-el sota diferents aspectes. És cert que altres conflictes bèl·lics han tingut una dedicació més extensiva, com ara p.e., la Segona Guerra Mundial, però el que es pot observar és que la Primera Guerra Mundial té unes característiques especials que faran d'ell el que jo anomenaria un referent pacifista o antimilitar.

Probablement a causa de les extremes condicions del conflicte i l'horror viscut als camps de batalla, la Primera Guerra Mundial ha estat un lloc abonat a plantejaments de denúncia contra la guerra o contra l'exèrcit. Així, no existeix probablement cap altre conflicte que reuneixi tal quantitat d'obres de caire antibèl·lic ¹⁹. Si esmentem conegudes obres crítiques amb la guerra descobrirem que moltes d'elles estan ambientades a la Gran Guerra: "*La Grande Illusion*" ²⁰, de Renoir, "*All quiet in the Western Front*", de Milestone, "*Jhonny Got His Gun*", de Trumbo, "*J'accusse!*", de Gance, "*Westfront, 1918*", de Pabst, "*The Big Parade*", de Vidor, a part de les dues objecte de l'estudi, "*Paths of Glory*" i "*King and Country*" i d'altres més modernes com "*Regeneration*" de Mackinnon o "*Capitaine Conan*", de Tavernier.

Certament trobem també d'altres films ambientats en la mateixa guerra i, d'altra banda, poc crítics amb ella, com ara "*Lawrence of Arabia*", de Lean o "*Gallipoli*", de Weir o, fins i tot, que exalten el conflicte, com p.e. "*Sergeant York*", de Hawks. Tanmateix, en

¹⁹ Un altre conflicte de similars característiques podria ser el de Vietnam, a on trobem nombrosos films oposats a la guerra com ara "*Apocalypse Now*" de Coppola, "*The Deer Hunter*", de Cimino, "*Platoon*", d'Stone o "*Jacob's Ladder*" de Lyne, entre d'altres. La diferència és que la Primera Guerra Mundial ens ofereix una major distància històrica que, al seu torn, ens permet d'analitzar millor l'evolució en el tractament.

²⁰ Totes aquestes pel·lícules estan citades a un annex d'aquest treball que resumeix la filmografia de la Primera Guerra Mundial.

la meua opinió són clarament una minoria i, a més, expressen unes circumstàncies històriques determinades (p.e., “*Sergeant York*” està filmada per a promoure l’entrada dels Estats Units a la Segona Guerra Mundial).

Aquesta coincidència de diferents autors i èpoques ens revela l’autèntica dimensió del conflicte que hem intentat de tractar superficialment en els apartats precedents: una guerra que va marcar un punt d’inflexió important i que va mostrar uns aspectes tan cruentos que s’ha convertit en un punt de denúncia permanent, pràcticament un lloc comú.

*"No permitáis que la ambición se burle del esfuerzo útil de ellos
De sus sencillas alegrías y oscuro destino;
Ni que la grandeza escuche, con desdeñosa sonrisa
los cortos y sencillos hechos de los pobres.
El alarde de la heráldica,
la pompa del poder y todo el esplendor,
toda la abundancia que da,
espera igual que lo hace la hora inevitable.
Los senderos de la gloria no conducen sino a la tumba".
Thomas Gray²¹*

Capítol 3 **“Paths of Glory”**: la injustícia i l’abús de poder

3.1 Introducció

En aquest capítol analitzarem en detall el film *“Paths of Glory”*. L’objectiu del capítol és tenir una detallada descripció del contingut a tres nivells fonamentals: argument, estructura i personatges, de manera que es faciliti el posterior comentari. Aquest abastarà dos àmbits diferents: aspectes generals i aspectes específics relacionats amb la Primera Guerra Mundial. Unes conclusions i l’opinió personal posaran fi al capítol.



3.2 Fitxa Tècnica

²¹ Obra citada a Flores Giménez (2005), pàg. 60

Fitxa Tècnica

Títol original	<i>Paths of glory</i>
Director	Stanley Kubrick
Producció	James B. Harris, per Bryna Productions / United Artists
Any	1957
País	Estats Units
Guió	Stanley Kubrick, Calder Willingham i Jim Thompson, a partir de la novel·la homònima de Humphrey Cobb
Fotografia	Georg Krause
Música	Gerald Fried
Direcció artística	Ludwig Reiber
Muntatge	Eva Kroll
Gènere	Drama bèl·lic
Duració	86 minuts
Color	Blanc i Negre

3.3 Fitxa Artística

Repartiment

Kirk Douglas	Coronel Dax
Ralph Meeker	Caporal Philippe Paris
Adolphe Menjou	General George Broulard
George Macready	General Paul Mireau
Wayne Morris	Tinent Roget
Richard Anderson	Comandant Saint-Auban
Joseph Turkel	Soldat Pierre Arnaud
Timothy Carey	Soldat Maurice Ferol
Ken Dibbs	Soldat Lejeune
Emile Meyer	Capellà Dupree
Susanne Christian	Jove alemanya

Jerry Hausner	Propietari del cafè
Bert Freed	Sargent Boulanger
Fred Bell	Víctima de shock de guerra
Peter Capell	Coronel del tribunal
John Stein	Capità Rousseau

3.4 Tema

“*Paths of Glory*” és una pel·lícula bèl·lica, ambientada a la Primera Guerra Mundial, i que tracta dels anomenats “afusellaments exemplars” (el que en francès anomenen “*pour l'exemple*”), pràctica estesa durant aquesta guerra i que consistia en afusellar soldats que havien desertat o havien demostrat covardia davant l'enemic.

3.5 Resum de l'argument



1916, segon any de lluita de la Primera Guerra Mundial. Front occidental, França. El que es preveia com una guerra ràpida ha esdevingut una guerra de posicions, totalment estàtica, a on trobem una doble línia de trinxeres enfrontades, aliades per un costat, alemanyes per l'altre.

El general del quarter general francès Broulard visita al seu subordinat, el general Mireau, al Castell de l'Aigle, que aquest utilitza com a residència i centre d'operacions, per a proposar-li una missió. Es tracta d'assaltar una de les posicions alemanyes més ben defensades, un turó anomenat “El Formiguer” a on els alemanys concentren una gran quantitat d'equip i homes. La intenció és obtenir una victòria de prestigi per a contentar tant als diaris com als polítics.

Tanmateix, a les dificultats òbvies de l'objectiu, cal afegir el fet de que les tropes que comanda Mireau, degut a la duresa del front en aquell lloc, estan totalment exhaustes. Mireau qualifica la missió d'impossible i es nega a dur-la a terme. La resposta de Broulard és la d'oferir de manera vetllada un ascens a Mireau de manera que aquest experimenta un sobtat canvi d'opinió i, malgrat saber que no podrà comptar ni amb reforços ni amb cobertura d'artilleria, es compromet a prendre el Formiguer.

Mireau transmet les ordres de l'atac al seu subordinat, el coronel Dax, que comanda les seves tropes des d'un allotjament soterrani en les mateixes trinxeres. De manera similar a Mireau, Dax qualifica l'assalt com impossible però també accedeix a portar-lo a terme quan el General Mireau l'amenaça de rellevar-lo del comandament i posar un altre oficial a comandar l'atac.

Per tal de preparar l'assalt, s'organitza una patrulla nocturna a la terra de ningú²² que haurà de recollir informació sobre l'estat de les línies enemigues, disposició de nius de metralladores, etc. Aquesta patrulla serà comandada pel Tinent Roget, un oficial covard i borratxo, a qui acompanyen el caporal Paris i el soldat Lejeune. Durant la patrulla Roget perd els nervis i acaba matant a Lejeune amb una granada. Paris sobreviu i, després de la missió, amenaça a Roget de denunciar-lo. Aquest, al seu torn, l'amenaça de posar una nota negativa sobre ell a l'informe de la patrulla. L'incident queda així amb una mena d'empat dubtós, la resolució del qual no es podrà veure fins a després de l'assalt.

Aquest comença puntualment l'endemà a primera hora. De bon antuvi ja es veu com les previsions més pessimistes eren força encertades: les companyies que aconsegueixen sortir de les trinxeres són massacrades per l'intens foc de l'enemic, mentre que algunes no aconsegueixen ni tan sols aquest objectiu. D'aquest fet se n'adonen tant Dax com Mireau. Dax, que participa directament a l'atac, decideix retrocedir fins a les trinxeres pròpies per a fer que els homes surtin a camp obert, però el seu esforç és balder: quan arriba a les seves línies l'atac ja ha fracassat; els pocs homes que han sobreviscut estan retrocedint a marxes forçades cap a les trinxeres franceses i Dax contempla el desastre exhaust dins de la trinxera.



La reacció de Mireau és força diferent. El general està seguint l'assalt a través d'uns binoculars que, convenientment allunyats del camp de batalla, li permeten contemplar l'atac sense risc físic. En observar que l'assalt està esdevenint un fracàs, comença a acusar de covardia les seves pròpies tropes i, en adonar-se de que algunes d'elles ni tan

²² En anglès s'anomena "no mans land" la zona que quedava entre dues trinxeres enemigues i que era una zona que cap dels dos exèrcits controlava i a on tenien lloc les batalles. La traduïm aquí per "terra de ningú".

sols no han sortit de les trinxeres, ordena a l'artilleria que dispari sobre les tropes franceses. Aquesta ordre és rebuda amb sorpresa al lloc de comandament artiller i l'oficial al càrrec sol·licita a Mireau una confirmació per escrit. Mireau, indignat, relleva l'oficial i li demana de presentar-se al lloc de comandament. Paral·lelament, l'atac ja ha acabat amb l'anunciat fracàs. Mireau ordena el relleu del regiment i convoca un consell de guerra urgent per a exigir responsabilitats.

La següent escena reuneix als dos generals, Broulard i Mireau amb el coronel Dax. Mireau qualifica de deshonor per a França l'assalt al Formiguer i exigeix l'afusellament de deu homes de cada companyia (cent homes en total). Dax s'hi oposa, furios, defensant la impossibilitat de la missió i la valentia de les seves tropes i oferint-se voluntari com a culpable del fracàs. Broulard desestima aquesta possibilitat i intervé per acabar proposant una rebaixa en el nombre d'acusats. Finalment, Mireau proposa que un home de cadascuna de les tres companyies que han participat directament a l'assalt sigui jutjat per covardia davant l'enemic. Dax aconsegueix que l'acceptin com a defensor d'aquests tres homes en el consell de guerra. Broulard declina assistir al consell al·legant que és millor que sigui Mireau qui porti el tema.

Dax ordena als tres oficials al comandament de les companyies d'assalt que triïn un home per a ser jutjat per covardia. El primer d'ells és el soldat Arnaud, un veterà condecorat que ha estat escollit a sorteig. L'altre és el soldat Ferol, triat per seu oficial no per la seva actitud a la batalla sinó pel fet de ser un indesitjable social. Finalment, el tercer home és el caporal Paris, escollit pel Tinent Roget amb la intenció d'eliminar un molest testimoni. Els tres homes són reclosos en una mena d'estable o paller dintre del castell de l'Aigle, a on reben la visita de Dax. Aquest els hi explica la gravetat de la seva situació i els insta a cercar proves i testimonis de la seva valentia a la batalla per a poder encarar el consell de guerra.

Aquest té lloc d'immediat en una espaiosa sala del castell amb parets ricament decorades però gairebé completament nua de mobiliari. El judici acaba sent una mena de burla a la Justícia: no es llegeixen els càrrecs contra els acusats, el jutge esdevé un còmplice total del fiscal, ajudant-lo en el seu interrogatori totalment esbiaixat, les protestes de Dax rarament són ateses, a aquest no se li permet presentar testimonis sobre el comportament passat dels seus defensats, etc. A l'al·legat final Dax posa de manifest totes aquestes irregularitats alhora que apel·la a la consciència humana dels

jutges per a declarar innocents als acusats. Malgrat l'eloqüència commovedora de Dax, els acusats són jutjats culpables i condemnats a mort, sentència que s'aplicarà l'endemà mateix.

Durant aquesta darrera nit tenen lloc dos esdeveniments diferents. El primer és la visita del capellà als condemnats, a qui pretén donar confort espiritual. El soldat Arnaud, indignat i desesperat, ataca al capellà i acaba barallant-se amb Paris, amb el fatal resultat de que Arnaud acaba amb fractura de crani i immobilitzat; l'endemà, a l'afusellament, hi haurà d'assistir en llitera i sense coneixement.

Paral·lelament, Dax coneix la notícia de que Mireau ha ordenat, durant la batalla, el bombardeig de les seves pròpies línies. Considerant que aquest fet pot ajudar als condemnats, Dax acudeix d'immediat a veure Broulard i el posa al corrent dels fets. Aquest, que estava oferint un ball de gala en una luxosa mansió, escolta atentament a Dax, valora la gravetat de la seva acusació i l'envia cap al seu quarter.

L'endemà, però, té lloc l'execució. Aquesta es duu a terme al pati del castell amb presència de totes les tropes del regiment de Dax, fotògrafs i altres observadors civils. Cadascun dels acusats reacciona de manera diferent davant de l'ajusticiament: Arnaud, inconscient a la seva llitera; Ferol, plorant patèticament i consolat pel capellà i Paris de manera digna tot refusant la bena als ulls.

Després de l'afusellament, Mireau i Broulard es troben tranquil·lament esmorzant mentre Mireau elogia cínicament la mort dels seus soldats: "*van morir meravellosament*". Broulard, però fa comparèixer Dax i li explica a Mireau les acusacions que aquest va fer la nit passada, sobre les quals Broulard anuncia que obrirà una investigació. Mireau s'indigna i es retira de manera solemne. Immediatament, Broulard ofereix a Dax el càrrec de Mireau, però aquest també s'indigna. Broulard se n'adona que ha interpretat malament a Dax i el critica, tot veient com ha estat un impuls idealista el que l'ha mogut a actuar.

La darrera seqüència del film té lloc a una taverna. Abans de tornar al front, el regiment hi està passant l'estona. El taverner anuncia la presència d'una jove alemanya presonera i quan aquesta apareix els homes comencen a cridar obscenitats tot excitats. Dax, que està contemplant l'escena, s'enutja pel comportament gairebé animal de la seva tropa. Tanmateix, quan la jove comença a cantar, els homes canvien la seva actitud i d'una manera gradual es senten commoguts i identificats amb aquella presonera,

posant-se a cantar ells mateixos la seva cançó. Dax recupera el somriure i concedeix als seus homes un petit descans extra.

3.6 Estructura

En l'anterior apartat hem intentat de descriure de manera detallada l'argument de la pel·lícula. Ara buscarem la manera com s'estructura el seu contingut, per la qual cosa mirarem de determinar els apartats temàtics que la componen.

Hem dividit la pel·lícula en quatre grans apartats:

- 1) El plantejament de la missió
- 2) La batalla
- 3) El consell de guerra i l'afusellament
- 4) Les conseqüències finals

Analitzem ara en què consisteix cadascuna de les parts i com podem subdividir-les.

3.6.1 El plantejament de la missió

Les primeres seqüències serveixen per a introduir a l'espectador en la problemàtica que plantejarà la pel·lícula, concretament la missió que es demanarà d'acomplir. Podem veure com això es fa d'una manera esglaonada, amb una concreció creixent que va des d'allò més genèric i inconcret fins a aspectes de força detall.

1.a Arribada al castell de Broulard: durant l'arribada del general una veu en off ens situa en el context històric de l'acció

1.b Entrevista Broulard-Mireau: És el moment en què es planteja la missió que demana d'acomplir el quarter general. Aquí podem observar les motivacions que mouen als generals, les ambicions polítiques i personals, alienes a la realitat del camp de batalla

1.c Visita de Mireau a les trinxeres. Entrevista Mireau-Dax : Aquesta visita posa de manifest la manera tan allunyada que té Mireau de viure la guerra. A més, enfronta per primer cop dos dels personatges clau de la pel·lícula: el cinisme de Mireau enfrontat al realisme i humanisme de Dax.

1.d Preparació de la patrulla: al final de la cadena de comandament, trobem com el tinent Roget prepara la patrulla amb Paris i Lejeune.

Hem vist com Kubrick ens planteja una estructura que podríem anomenar piramidal: les ordres es van transmetent de dalt cap avall tot adquirint detalls i realisme. Des d'una visió generalista i informe (en la qual podríem incloure fins i tot la veu del narrador) anem adquirint coneixement i detalls sobre allò que envoltarà la missió: les ordres es van concretant i ens anem formant una idea més clara del que es trobarà al camp de batalla. A tall d'exemple, veiem com, en la primera entrevista, Broulard i Mireau tan sols parlen del Formiguer: el seu coneixement no es basa en altra cosa que una mera descripció verbal. En la segona entrevista, tanmateix, aquest objectiu es concreta quan Dax i Mireau l'observen a través del binoculars. Finalment, serà en el següent apartat quan arribarem a la realitat del camp de batalla, tan allunyat de les descripcions teòriques com, en el fons, de la visió que es pot contemplar a través d'uns binoculars.

3.6.2 *La batalla*

La segona part de la pel·lícula està dedicada a mostrar-nos la batalla que tindrà lloc per a intentar prendre el Formiguer. És una part purament descriptiva i que juga el paper de mostrar-nos la realitat d'una batalla d'assalt al front occidental de la Primera Guerra Mundial. Com veurem s'inclou en aquesta segona part la patrulla de Roget, Paris i Lejeune. Tot i que no forma part directa de la batalla crec molt més apropiat incloure-la aquí que en el punt anterior. En primer lloc, perquè forma part de la batalla en tant que preparació de la mateixa (la patrulla no deixa de ser la introducció del que s'esdevindrà l'endemà) i en segon lloc perquè, tot i que pugui semblar un grau més en la concreció que ha dominat la primera part, els esdeveniments que apareixen són purament bèl·lics, sense intervenir en la cadena de comandament.

Des del punt de vista narratiu podem distingir quatre moments significatius:

2.a La patrulla: Aquesta seqüència ens ofereix una primera presa de contacte amb el



que l'endemà serà el camp de batalla, i, alhora, ens permet copsar les precàries condicions de les patrulles nocturnes: la manca de referències, la dificultat en distingir la realitat, la tensió, la incertesa. Particularment interessants són les escenes de les bengales, que ens permeten passar de situacions en què l'obscuritat no ens permet de distingir cap detall, provocant una incertesa respecte del propi terreny que es trepitja, a il·luminacions intenses que ens revelen els detalls macabres d'un camp de batalla amb cadàvers abandonats. Aquí, com a la resta del film, la esmolada fotografia en blanc i negre hi jugarà un paper determinant. Narrativament parlant, aquesta part ens descriu la relació entre Roget i Paris, descobrint aquí el seu enfrontament i els fets que posteriorment determinaran l'elecció de Paris com a acusat al consell de guerra.

2.b El tràveling de Dax a la trinxera: Prèviament a la batalla, Dax recorre la trinxera en una mena de revista informal de tropes. Aquesta part la considero significativa per dos fets diferents. El primer, perquè ens mostra la manera com es preparava un atac, la



tensió prèvia a un assalt a cos obert, els homes expectants, nerviosos, a pocs minuts d'un assalt que saben que representarà la mort per a molts d'ells. El segon, perquè estableix un viu contrast entre la visita que el matí anterior ha fet Mireau: la manera com els homes miren a un i a l'altre, la confiança que transmet Dax respecte de les frases fetes, buides, de Mireau. Com analitzarem [més endavant](#), aquesta forma part d'un joc

d'oposicions que recorren el film i que, en certa manera, l'acaben vertebrant.

2.c L'assalt En aquesta escena Kubrick ens mostra un assalt a cos obert. És una escena realista, carregada de detalls, a on els esdeveniments són molt ràpids, presentats pràcticament en temps real. Està rodada amb sis càmeres fixes que ens van mostrant diferents aspectes generals de la batalla mentre que una d'elles, carregada a l'espatlla, va seguint les evolucions de Dax al llarg de la terra de ningú ²³.

És en aquest apartat a on millor podem apreciar la cruesa de les batalles de la Primera Guerra Mundial: els soldats avançant en una terra assolada, cremada,

²³ Baxter (1999), pàg. 97

destruïda, sense gaires llocs a on cobrir-se contra un foc continu i dens provenint d'unes posicions defensives molt ben preparades i perfectament cobertes. Cal destacar especialment la manera com el desenvolupament de l'atac va acompanyat de la minva d'efectius: els soldats que acompanyen Dax són cada cop menys nombrosos fins a esdevenir inapreciables.

2.d La reacció de Mireau: El darrer apartat d'aquesta part el constitueix la reacció de Mireau. En primer lloc, ens permet contrastar altre cop la diferent manera en què viuen la guerra Dax i les seves tropes i el general Mireau. Mentre aquells estan a camp obert, Mireau es troba perfectament cobert en un refugi, lluny del foc enemic i observant la batalla a través d'uns binoculars que encara estableixen més barreres entre la persona i la realitat de la batalla. D'altra banda, la reacció de Mireau ens introdueix narrativament en el següent gran apartat del film: el consell de guerra.

3.6.3 El consell de guerra

Aquest apartat és, en la meua opinió, el nucli del film. En ell trobem com tot allò que ha estat presentat fins ara acaba prenent cos i desencadenant uns esdeveniments poc previsibles i que escapen a la comprensió humana. També aquí convindrà d'establir diferents subapartats que ens poden ajudar a veure la manera de plantejar el film per part de Kubrick, tant pel que fa als contrastos entre dos móns com per la creació d'estructures paral·leles

3.a Entrevista Broulard-Mireau-Dax Aquest és el primer moment en què trobem enfrontats els tres personatges principals. És un moment crucial perquè ens mostra dos fets: el primer, el diferent tracte entre oficials i soldats: llevat de la proposta generosa de Dax, que s'ofereix com a voluntari per a ser afusellat, ningú no es planteja que la culpa pugui recaure sobre un oficial: aquesta sempre l'ha de suportar la tropa. El segon, pel lamentable regateig que té lloc entre les personatges: dels cent acusats inicials que demana Mireau fins als tres que finalment formaran part del consell com a acusats. El menyspreu de la vida dels soldats és



total i és sols igualable al menyspreu que han mostrat Broulard i Mireau en ordenar l'assalt.

3.b Trobada de Dax amb els condemnats Aquesta part ens permet de veure les diferents causes que han portat allà als tres acusats: l'atzar, en un cas, la venjança, en el cas de Paris i la mala conducta en el darrer cas. En el film queda ben clar com cap dels tres personatges és covard: Arnaud té al seu haver les medalles, a Paris l'hem vist demostrar valor a la patrulla i Ferol, en una escena posterior, es demostrarà com un dels soldats que més lluny van arribar en l'assalt. En definitiva, Kubrick ens fa patent la injustícia de l'acusació: si aquests homes han de ser acusats de covardia davant l'enemic, el resultat d'un judici just hauria de ser declarar-los innocents.

D'altra banda, tornem a trobar aquelles oposicions que hem anat destacant fins ara: l'entrevista prèvia entre els oficials contrasta a la que té lloc a l'estable, tant pel que fa al lloc com al tema, molt més humà i realista en el cas dels soldats, més teòric en el cas dels generals.

3.c El judici El judici és una de les seqüències clau del film, tant pel que fa a la seva composició plàstica com pel que fa al seu contingut narratiu. En aquest segon aspecte, al judici és a on Kubrick ens mostra la manera de funcionament de la justícia militar: allò que tan semblava tan obvi en l'apartat anterior esdevé ara fosc i retorçat: els acusats han de ser condemnats i res, ni tan sols la justícia, impedirà que aquest objectiu es dugui a terme. La seqüència constitueix un recull d'agressions al dret més elemental i crec que no hi ha millor paraula per descriure-ho que farsa.

I justament és aquest caràcter de representació teatral el que subratlla Kubrick amb la seva manera de presentar-nos l'escena: a través de visions ordenades, simètriques, moviments rituals, mecànics, predictibles que contrasten amb els que es podem trobar a altres seqüències, i molt en particular. l'escena de la batalla.

3.d La visita del sacerdot En aquesta seqüència tornem a baixar a l'estable, amb els acusats ja condemnats. El paper del sacerdot serveix per a desfermar la ira d' Arnaud degut a la injustícia de la seva situació. El capellà personifica la societat que injustament l'ha condemnat i per això l'ataca. Tanmateix, és tan sols Arnaud el que té aquesta visió: Paris el defensa i, posteriorment, Kubrick ens mostrarà un Ferol penedit i consolat pel sacerdot

3.e La visita de Dax a Broulard Dax visita a Broulard per a informar-lo de que Mireau va ordenar bombardejar les seves pròpies línies. Aquesta escena insisteix sobre la separació entre el general (celebrant un ball de gala ²⁴) i els soldats (esperant l'execució de l'endemà) i enfronta les idees de justícia i disciplina de Broulard i Dax.

3.f L'afusellament: Sens dubte, el clímax de la pel·lícula. Kubrick li posa un èmfasi especial i la seva realització torna a ser un prodigi de composició. Destaquem altre cop les simetries tant formals com de contingut, que guarden una continuïtat respecte de la seqüència del judici.



3.g Segona entrevista Broulard-Mireau-Dax: la condemna de Mireau Incloc un darrer subapartat en aquesta part que és la seqüència de l'esmorzar dels generals. Aquesta part es podria incloure en l'apartat final, de conclusions o conseqüències,

però crec més adient incloure'l aquí per dues qüestions. La primera, perquè s'estableix una mena de simetria macabra entre la primera entrevista Dax-Broulard-Mireau i aquesta darrera. Si en aquella es parlava frívolament del destí d'uns homes, ara es parlarà del destí de Mireau. La segona, perquè, essencialment, l'escena forma part del consell de guerra. Mireau s'equivoca d'entrada no fent cas del que li diu la seva experiència militar i acceptant la missió per pura ambició. Ell és un dels grans culpables del desastre i la seva condemna és una conseqüència fins a cert punt lògica del procés, encara que vingui determinada per altres fets aliens al propi atac.

En aquesta escena tornem a trobar els tres caràcters enfrontats: la integritat i idealisme de Dax, l'astúcia i habilitat de Broulard i l'ambició, fatxenderia i, fins a cert punt, matusseria de Mireau.

Veiem com en aquesta tercera part del film Kubrick utilitza bàsicament un recurs: el del contrast entre el món dels generals i el de la tropa. Aquest contrast és present en tot

²⁴ L'escena del ball ens mostra una festa en què unes parelles molt ben vestides estan ballant uns valsos d'Strauss. La ironia es desprèn del fet de que Strauss, l'autor de la música, era austríac i, estrictament parlant, un enemic. Així, mentre els soldats de diferents països s'estan matant entre ells les classes dirigents semblen formar part d'un mateix "club".

el film però de manera particular aquí, a on trobem una mena d'alternança entre dos móns oposats que es troben en un moment donat en una mateixa situació.

3.6.4 *Les conseqüències*

Cal destacar un darrer apartat del film, consistent en l'escena de la taverna. Aquesta seqüència final sembla pensada per a permetre a Dax (i a l'espectador) de recuperar la seva esperança en la Humanitat: del que podria ser una escena que mostrés un altre aspecte desagradable i degradant de l'ànima humana Kubrick n'extreu una seqüència que ens fa pensar en la universalitat del transfons humà i la seva bondat intrínseca

3.6.5 *Estructura global*

Finalment, a manera de resum, destaquem l'estructura final que hem anat desgranant fins aquí.

- 1 El plantejament de la missió
 - 1.a Arribada de Broulard al castell
 - 1.b Entrevista Broulard-Mireau
 - 1.c Visita de Mireau a les trinxeres
 - 1.d Preparació de la patrulla
- 2 La batalla
 - 2.a La patrulla
 - 2.b El travelling de Dax a la trinxera
 - 2.c L'assalt
 - 2.d La reacció de Mireau
- 3 El consell de guerra
 - 3.a Entrevista Broulard-Mireau-Dax
 - 3.b Trobada de Dax amb els acusats
 - 3.c El judici
 - 3.d La visita del sacerdot
 - 3.e La visita de Dax a Broulard
 - 3.f L'afusellament
 - 3.g Segona entrevista Broulard-Mireau-Dax: la condemna de Mireau

4 Les conseqüències

3.7 Personatges

Es pot considerar *“Paths of Glory”* com una pel·lícula de personatges perquè, malgrat ser essencialment un film amb predomini de l’acció, el director ha tingut cura de perfilar els personatges de tal manera que l’espectador és capaç de penetrar en les seves íntimes motivacions i sentiments. Aquesta tasca és, com veurem, especialment acurada en el cas dels oficials, però també està present en el cas d’alguns soldats.

A més a més, com comentarem a l’hora d’analitzar els personatges, alguns d’ells responen en certa manera a arquetips, uns arquetips que ens permeten d’explicar millor els personatges. Intentarem posar de manifest aquestes qüestions a continuació.

Per fer-ho, establirem tres bloc diferenciats: el primer, dedicat íntegrament al coronel Dax, el segon a la resta d’oficials i el tercer als soldats. Al llarg del comentari s’explicarà el perquè d’aquesta divisió.

3.7.1 Coronel Dax

El Coronel Dax és el personatge central de la pel·lícula i probablement el més ben perfilat. La continguda interpretació de Kirk Douglas confereix al personatge una gran credibilitat i contribueix sens dubte a la definició del caràcter.

“Paths of Glory” està basada, com hem assenyalat abans en la novel·la homònima de Humphrey Cobb. El personatge de Dax tal com apareix al llibre, si bé comparteix algunes característiques amb el Dax filmic, rep un tractament molt més marginal. De fet, a la pel·lícula el personatge sembla “construït” a base d’ajuntar diferents personatges, com ara p.e., l’advocat defensor i el coronel del batalló, papers que a la novel·la recauen en dos personatges diferents.

El Coronel Dax és un oficial que, a diferència del que fan la resta d'alts comandaments, està preocupat pels seus homes.

Comparteix amb ells la vida a la trinxera i lluita al seu costat al camp de batalla. És el seu superior i els homes guarden envers ell una relació de respecte i lleialtat. Aquest és un aspecte que està molt ben remarcat en l'escena del tràveling previ a l'assalt, quan Dax avança amb pas ferm entre dues fileres de soldats, així com també en la primera entrevista amb els tres acusats, quan aquests li mostren respecte i confiança.



D'altra banda, però, Dax és un militar i accepta la jerarquia militar. Quan li demanen de prendre el Formiguer ell intenta protestar però acaba acatant les ordres. Això no vol dir que no s'enfronti als seus superiors. Ben al contrari, la relació que s'estableix al llarg del film entre Dax i Mireau és una relació d'enfrontament: Dax s'encara en moltes ocasions amb Mireau. Probablement, la més memorable és a la seqüència del judici, quan Dax qualifica el mateix de farsa tot dirigint-se a Mireau, però al llarg del film existeixen altres moments de tensió entre els dos personatges (en la visita de Mireau a les trinxeres, en la discussió sobre el consell de guerra, etc.). Però, de manera encara més evident Dax s'acabarà encarant violentament al general Broulard al final de la pel·lícula, quan aquest li ofereixi el lloc de Mireau:

“Broulard: Coronel Dax, ¿li interessa el lloc del General Mireau?”

Dax: El què, Senyor?

Broulard: El seu càrrec.

Dax: Parlem clar, Senyor. M'està oferint el comandament del General Mireau?

Broulard: ... no exageri la seva sorpresa, si va darrera d'això des del principi, fill meu.

Dax: Podré ser moltes coses, Senyor, però mai fill seu

Broulard: Evidentment, no estava parlant de la nostra relació biològica...

Dax:...no soc fill seu en cap sentit

Broulard: Vol provocar-me?

Dax: Per què hauria de fer-ho?

Broulard: Fora malaguanyat perdre l'ascens just abans d'aconseguir-lo. Un ascens que vostè ha planejat tan acuradament.

Dax: Senyor, ¿em deixa suggerir-li el que pot fer amb aquest ascens?

Broulard: Coronel Dax! Disculpi's ara mateix o l'arrestaré.

Dax: Em disculpo de no haver estat totalment sincer amb vostè; em disculpo de no haver-li revelat els meus sentiments; em disculpo, Senyor, de no haver-li dit abans que és un degenerat, un vell sàdic, i encara que m'enfonsi en la profunditat de l'infern, no li demanaré més disculpes!"

De fet, en aquesta escena, el general Broulard defineix algunes de les característiques de Dax: l'idealisme, la lleialtat envers els seus homes i una idea superior de justícia que està tan allunyada de les "virtuts castrenses" de Broulard que aquest és incapaç de comprendre-les, malinterpretant totalment les motivacions de Dax, que actua d'una manera absolutament honesta i recta, sense ambicions ocultes i, sobre tot, desinteressadament.

D'altra banda, Dax és una persona culta. S'insisteix que és un gran advocat criminalista i al llarg del film dóna mostres de la seva elevada educació, especialment quan cita a Samuel Johnson: "*el patriotisme és el darrer refugi dels canalles*", en la primera visita de Mireau a les trinxeres. Aquesta cultura ve acompanyada igualment d'una gran intel·ligència i una agudeses especial, que queden paleses de manera evident tant als enfrontaments verbals amb Mireau, com a l'escena del judici. La seva eloqüència a l'al·legat final és especialment commovedora.

Aquestes característiques, però, no el fan estar distant amb els seus homes. Una característica destacada de Dax és el seu humanisme, la creença en la superioritat de l'esperit humà. Aquesta idea, que arriba a trontollar arrel del consell de guerra, és recuperada per Kubrick gràcies a la celebrada escena final a la taverna, a on Dax torna a establir una comunió amb els seus homes tot fent renéixer la seva confiança en la raça humana.

Finalment, al camp de batalla, Dax demostra qualitats especials: el seu coratge i valentia sobresurten respecte dels seus homes: ell és el primer en sortir de la trinxera i el seu avanç al llarg de la terra de ningú es produeix sense flaquejar, gairebé sense cobrir-se i animant permanentment als seus homes a l'avanç ²⁵. Mentre al seu voltant veiem caure els soldats francesos, Dax sembla immune a les bales. Si més no, l'espectador està totalment convençut de que res podrà abatrel, permetent-se fins i tot el luxe de retrocedir fins a les pròpies línies amb la intenció de fer sortir a alguna companyia de la trinxera.



Tot plegat, un bon conjunt de virtuts (valentia, honestat, rectitud, justícia, criteri personal, intel·ligència, cultura) que ens farien pensar que Dax és una mena d'heroi d'una peça. No es permet moments de flaqueja. Tan sols en una escena, la de la visita de Mireau, veiem algun punt feble de Dax: quan Mireau l'amenaça a rellevar-ho, Dax accepta la missió. Podem pensar que ho fa per fidelitat al seu regiment, però el resultat final és que acaba acceptant una missió impossible d'acomplir, simplement per pura acceptació de la jerarquia militar.

Però, a banda d'aquest moment, Dax actua com un heroi en el sentit grec de la paraula. Dominat per una causa (la defensa de la justícia) posarà en risc fins i tot la seva carrera en la seva defensa. És un personatge d'una talla gegantina al costat del qual la resta de personatges semblen petits ratolins.

Aquest aspecte és el que fa afirmar a algun crític que la figura de Dax és, en cert sentit, contraproductent de cara a la impressió que la pel·lícula causa sobre l'espectador²⁶: si ens calen persones de la talla de Dax per a defensar la justícia o la humanitat estem realment perduts perquè a la realitat aquestes persones no són gaire freqüents.

²⁵ Com veurem, aquestes són les actituds que els jutges demanaran al llarg del judici als acusats. La seva manca provocarà, si més no formalment, la seva condemna.

²⁶ Kelly (1997), pàg. 172

A més, el personatge de Dax participa d'un altre aspecte destacable, que podríem anomenar el seu caràcter perdedor: al llarg del film anem observant com Dax es proposa diferents objectius però realment no acaba assolint cap: en la primera entrevista amb Mireau intenta fer-lo desistir d'atacar i no ho aconsegueix; quan s'estableix el nombre de soldats a ser jutjats no aconsegueix que els exculpin a tots, en el judici no salva als seus homes; quan denuncia Mireau per a salvar els soldats de ser afusellats Broulard aquest tampoc no el fa cas. Fins i tot podríem dir que fracassa al propi assalt del Formiguer. En definitiva, és un personatge que té una acusada faceta lluitadora però, alhora, perdedora: es proposa uns objectius que probablement no estan al seu abast i que, per tant, no pot assolir: si repassem els exemples que acabem d'esmentar ens n'adonarem que són situacions que ja estaven en molts casos predeterminades d'inici i en les quals la intervenció de Dax és gairebé anecdòtica.

En resum, podríem dir que Kubrick concentra en Dax pràcticament totes les virtuts, de manera que la resta de personatges es podran veure a la llum de la "perfecció" de Dax. Analitzem-ho en el següent apartat.

3.7.2 Els oficials

La resta d'oficials que intervenen a la pel·lícula tenen, o bé papers insignificants (com el capità d'artilleria Rousseau) o bé indignes. Com analitzarem després, Kubrick estableix una divisió entre oficials i soldats a on aquests darrers juguen el paper de víctimes i els primers el de botxins, acumulant tots els defectes.

I aquests defectes es poden veure si els posem en comparació amb la descripció prèvia que hem fet del Coronel Dax. Analitzem-los un a un per a poder observar aquests aspectes.

3.7.2.1 General Mireau

El General Mireau, superior immediat de Dax, juga en molts casos el paper oposat a aquell, de tal manera que les virtuts de l'un es poden trobar als defectes de l'altre i

viceversa. En aquest sentit, són dos personatges que es perfilen mútuament gràcies a una mena de joc d'oposicions.

Aquest joc d'oposicions estarà present al llarg de tot el film. Per a mostrar un exemple inicial voldria esmentar una escena que clarament il·lustra la manera com Kubrick utilitza els recursos filmics per a donar-nos informació sobre els personatges, com és l'escena en la qual Dax



recorre la trinxera en els moments previs a l'atac. Aquesta escena té un precedent en la visita de Mireau a les trinxeres, a on una càmera dibuixa també un *tràveling* per seguir el camí del general al llarg d'elles. Tanmateix, malgrat la situació sembla molt semblant, les diferències són força evidents. Així, Dax recorre la trinxera seriós, preocupat, conscient de la gravetat del moment. Mireau la recorre com qui assisteix a un ball, en un to frívol, repetint paraules "d'alè" buides de contingut a les quals no espera ni resposta. A més, Dax les recorre amb pas ferm, indiferent en certa manera al perill, però equipat per sortir a lluitar: vestit de campanya, amb un xiulet, armat i cobert amb un casc. Mireau, en canvi, va vestit com de passeig, amb botes netes, una capa i un quepis i es va ajupint constantment davant de les bombes que cauen a prop. Els soldats el contemplen amb sorpresa i desconfiança.

Kubrick es recolza en aquestes escenes oposades (com dic, n'esmentarem [després d'altres](#)) per a contraposar els dos personatges, igual com ho farà en els enfrontaments verbals entre ells que ja hem esmentat en parlar de Dax.

Veiem, en definitiva, quines són les característiques de la personalitat del general Mireau.

Per començar, cal destacar que les seves motivacions a l'hora d'actuar són purament egoistes: en la seva escala de valors les necessitats de la seva tropa tenen un valor baix o nul: allò que l'impel·leix a actuar és simplement el desig d'assedegar la seva ambició personal. En aquest sentit, reuneix el que podríem qualificar de defectes "tradicionals" de l'estament castrense: obediència cega, fidelitat al superior, manca de qüestionament de les ordres, recerca permanent de l'ascens, valor de l'antiguitat, etc. És tan sols degut

a aquesta jerarquia militar per antiguitat que, tot i no gaudir de la intel·ligència ni qualitats de Dax, el seu lloc és superior al d'aquell.

A diferència de Dax, que té una vida com a personatge important de la societat civil, Mireau se'ns presenta com un militar de carrera, plenament dedicat a ella. Així, de manera significativa, quan parla del castell ens diu: *“he intentat de crear un lloc adient per a treballar”*, entenent-se implícitament que la guerra és per ell simplement la seva feina, no una obligació afegida com la que semblen estar complint Dax i els seus homes.

D'altra banda, Mireau és també deshonest perquè no accepta les conseqüències dels seus propis actes. En l'escena de la discussió sobre el consell de guerra Dax acaba oferint-se com a boc expiatori pel desastre de l'assalt, i ho fa mirant a Mireau i emfasitzant: *“l'opció lògica és escollir a l'oficial responsable de l'atac”*. En aquest moment, Kubrick ens mostra una mirada de sorpresa de Mireau, que ha entès el missatge puix que justament és ell l'oficial que està al comandament. Tanmateix, Mireau guarda silenci i exigeix que siguin altres els que carreguin amb les culpes.

Igualment, tampoc assumeix la responsabilitat per haver ordenat el bombardeig de les pròpies línies, ni tan sols quan Broulard el desemmascara. La seva afirmació així ho demostra: *“Em converteixes en cap de turc. A mi, l'únic innocent en tot l'assumpte (...) l'home que apunyales per l'esquena és un soldat”*.

Per Mireau, la guerra és quelcom que està lluny de la seva vida diària. Per molt que les seves decisions impliquin la vida de milers d'homes, aquestes es posen en risc molt lluny de la seva residència i no acaben arribant al castell de l'Aigle.

Però també en això difereixen profundament Dax i Mireau: Mireau menysprea als seus homes, no tan sols no els hi té lleialtat sinó que juga i es burla de la seva miserable existència.

És una persona arrogant, que amaga la seva incompetència darrera d'unes estrelles penjades al seu uniforme i que reclama lleialtat (o, de fet, submissió) als seus subordinats, tal com fa amb el Coronel Dax moments abans del consell de guerra:

“Mireau: Vull que deixi aquest assumpte.

Dax: Perdoni, Senyor, ¿és una ordre?

Mireau (indignat): Coronel Dax ! Quan això s'acabi penso degradar-lo, trobaré una excusa i el convertiré en soldat ras. Arruïnaré la seva carrera. S'ho té merescut per tenir tan poca lleialtat al seu superior”

Anteriorment hem vist que Dax es podia definir com un home d'acció: participa d'una manera activa a la batalla. Mireau, per contra és, malgrat els comentaris adolorats de Saint-Auban (*"Em costa treball seure'l darrera una taula fins i tot per a signar una ordre"*), un personatge passiu, que no actua directament. Al contrari, la seva relació amb la batalla és sempre a través d'uns binoculars que el permeten observar la mateixa però sense implicar-se directament. Fins a tal punt és certa la seva manca de capacitat d'acció que l'única ordre directa que dona a la batalla, bombardejar les pròpies línies, és una ordre que no és executada pels seus homes.

Mireau és, en la meua opinió, el personatge més maltractat per Kubrick, al qual gairebé no podem trobar cap virtut, com no sigui un dubtós "gust refinat". Si bé al principi de l'entrevista amb Broulard sembla que es negarà a dur a terme l'assalt, la seva ambició el traeix. Tampoc no sembla gaire intel·ligent, si més no comparat amb Dax o Broulard.

Tanmateix, malgrat tot això, no sembla que sigui ell l'enemic principal al qual cal enfrontar-se.

3.7.2.2 General Broulard

Principalment perquè aquest és el general Broulard. El general Broulard, brillantment interpretat per Adolphe Menjou ²⁷, és un rival de la talla de Dax. Molt més intel·ligent que Mireau, les seves accions són sempre tèrboles, intrigants.

Broulard comparteix amb Mireau moltes de les seves característiques: menyspreu de la tropa (però no fins a límits exagerats de Mireau), defensa de la disciplina i l'ordre, acceptació de la jerarquia, etc.

²⁷ L'elecció de Menjou per a interpretar al general Broulard va ser molt afortunada. No tan sols per la credibilitat que li confereix al personatge sinó perquè a la seva vida privada Menjou va destacar per les acusacions que va fer d'altres companys a les investigacions de cacera de bruixes a Hollywood que [esmentarem més endavant](#).

Tanmateix, la seva manera d'actuar sempre és sibilina, poc recta. Això ens ho mostra Kubrick des de la primera seqüència, quan observem tant les motivacions de Broulard (que no són altres que fer cas de la pressió dels polítics i de la premsa ²⁸) com la seva tàctica indirecta per a aconseguir l'objectiu: no convenç a Mireau de la necessitat de l'atac sinó que li ofereix un esquer en forma d'ascens per a que accepti la missió.

D'altra banda Kubrick ens dona a entendre que Broulard, a diferència de Mireau, sap quin terreny trepitja i està perfectament al cas de la realitat. Això es desprèn, p.e., de la conversa que té lloc durant el ball de gala, quan Broulard defensa la necessitat dels afusellaments per a "mantenir la moral"; quan Dax li pregunta si realment creu això, no obté cap resposta:



"Broulard: aquestes execucions seran un revulsiu per a la Divisió. Hi ha poques coses tan encoratjadores com veure morir heroicament a algú.

Dax: No se m'havia acudit, Senyor

Broulard: Coronel, els soldats són com nens. Un nen vol que el seu pare sigui ferm. Ells demanen disciplina, i una manera de conservar la disciplina és afusellar a algú de tant en tant.

Dax: Puc preguntar-li si de veritat creu en el que acaba de dir?

Broulard (brusc): Ha estat un plaer parlar de tot això amb vostè..."

Broulard és llest, entén la personalitat dels seus subordinats (com ara p.e., Mireau) i utilitza aquesta qualitat en els seus interessos, manipulant-los. Tanmateix, Dax és una persona que surt fora dels seus paràmetres: el coronel és excepcional i, en canvi, Broulard l'ha tractat com a un altre militar qualsevol. De fet, l'ha jutjat com si es tractés

²⁸ Tal com ens comenta Pierre Miquel, aquesta va ser una situació real i habitual a la Primera Guerra Mundial a França, a on va haver una forta pugna pel comandament de la guerra entre militars i polítics (Miquel(2001) pàg. 7 a 30).

de si mateix perquè ha pensat que actuava egoïstament, en busca d'un ascens (el major valor en la vida militar) quan Dax realment es preocupava sincerament pels seus homes.

Igualment, Broulard és una persona hàbil, que aconsegueix quedar al marge dels problemes. Si bé és molt evident que és la seva ordre la que desencadena tots els lamentables esdeveniments que vindran després, en cap moment es posa en tela de judici la seva actuació (com, p.e., sí que es farà amb Mireau). Aconsegueix també de quedar al marge de l'assumpte del consell de guerra: deixa a Mireau que el dugui personalment, fins i tot amb falses adulacions per tal de no embrutar el seu nom en una qüestió truculenta i que pot tenir (com després efectivament passa) nefastes conseqüències per a Mireau, que actua irreflexivament emportat per l'ira.

Broulard és un militar de carrera menys crèdul que Mireau. Es sap moure perfectament dintre del seu estament, mostrant unes especials qualitats pel diàleg i la diplomàcia. D'alguna manera, podríem dir que Broulard és el poder que està darrera de les bambolines, que "tira dels fils" però no mostra la seva cara.

3.7.2.3 Altres oficials

La resta d'oficials tenen un paper més limitat en el film. Tots ells comparteixen el menyspreu cap als soldats i una irreflexivitat cega: acompliran les ordres que se'ls hi donin, encara que aquestes siguin les d'acusar i condemnar a tres innocents. Aquest és el paper que veiem jugar al judici al Comandant Saint-Auban o al Coronel que el presideix.

Saint-Auban, ajudant de Mireau, és, a més, un gran adulator: les seves paraules sempre estan d'acord amb les de Mireau, a qui obertament elogia. Al judici juga el paper de fiscal, i en ell simplement actua com ho faria el propi Mireau (que contempla l'escena des de darrera seu, en una mena de metàfora visual), no dient o fent res que es pugui oposar al que vol el seu superior. La seva actuació al consell és pobre i carrinclona, sobre tot contrastada amb la de Dax. Igualment, serà ell qui llegirà la sentència als acusats. En definitiva, una mena de titella a les mans de Mireau, envers qui guarda la fidelitat cega que aquest reclama als seus subordinats.

Finalment, m'agradaria esmentar al Tinent Roget. Si bé aquest personatge no pertany, com els altres, a l'alt comandament, forma part també dels oficials. En aquest cas són oficials que comparteixen en part la dura vida del soldat però que pretenen establir envers ells una jerarquia òbvia i rígida. Però aquesta voluntat contrasta amb els seus propis mèrits perquè Roget és un covard. Probablement ell sigui l'únic covard que ens mostra Kubrick al llarg del film. I, irònicament, serà ell qui comandarà l'escamot d'execució. És un oficial sense criteri, borratxo i incompetent. Menysprea la vida dels altres, sobre tot si es tracta de salvaguardar la pròpia. També és deshonest perquè no dubta en mentir, amenaçar i utilitzar el seu rang en benefici propi per tal d'amagar els seus defectes. Tot això queda força patent en l'escena que segueix a la de patrulla, a on Paris i Roget s'enfronten a causa de la mort de Lejeune.

En certa manera, Roget comparteix molts dels defectes que podem atribuir a Mireau, si bé a una escala menor. Tanmateix, el missatge que això comporta és demolidor: tot l'estament està actuant d'acord amb uns patrons determinats i prefixats.

3.7.3 Els soldats

A diferència dels oficials, els soldats estan tractats en molt menor detall. Els tres acusats tenen potser una major rellevància, però pràcticament la justa per poder-los destacar de la resta de companys, tot individualitzant-los i mostrant a l'espectador que les acusacions per covardia no tenen cap fonament. Analitzem-los un per un.

Caporal Paris: és un soldat veterà, raonablement valent, però que tampoc no demostra audàcia. Podríem dir que és un soldat que sap sobreviure en el front, que ha après certs trucs que li permeten suportar la dura vida a les trinxeres. El seu enemic personal és el tinent Roget, a qui, com ja hem esmentat, s'enfronta i que, en certa forma, representa el seu contrari. En aquest sentit, podríem veure el doble joc d'oposicions Mireau-Dax i Roget-Paris, parelles en les quals la darrera part sempre té la part perdedora. Paris representa el soldat honest que tan sols intenta sobreviure però respectant als altres.

Soldat Arnaud: és també un soldat veterà, condecorat, que ha demostrat la seva valentia en altres batalles. El podriem definir en una expressió com “el soldat valent i complidor”. La por que sent és menys a causa de la mort en si mateixa que del patiment i el dolor. Un cop han estat condemnats a mort, reacciona violentament contra el capellà, en una escena de rebel·lia general contra la societat que l’ha portat fins aquella situació.

Soldat Ferol . Al film se’l defineix com un indesitjable social, sense que Kubrick ens acabi d’aclarir que vol dir això ²⁹. La seva actitud és la d’algú poc compromès, que és una mica inconscient respecte de la seva situació. Fins el mateix moment de la mort, Ferol no reaccionarà i aleshores ho farà plorant i deixant-se ajudar pel capellà, en el que sembla un acte de desesperació davant de la mort.

3.7.4 Sobre la divisió proposada

En aquest apartat hem intentat de penetrar en les personalitats dels diferents personatges de la pel·lícula. La divisió en tres grups crec que respon de manera molt clara a les intencions del director.

El film es centra de manera molt evident en Dax, que és un personatge que sobresurt de la resta, tant dels seus rivals com, àdhuc, dels seus propis homes. En aquest sentit, Kubrick li dona un tractament especial.

En un segon pla apareixen un quants personatges, encapçalats per Mireau i Broulard, que són el contrapunt de Dax. Són també oficials, però la seva actitud és gairebé oposada a la que d’aquell. Probablement per aquest motiu en la pel·lícula queden força perfilats.

I, finalment, trobem els soldats, que actuen gairebé com un grup poc definit, sense caràcters individuals. Kubrick escull a uns pocs per a donar-nos una pinzellada superficial d’ells, però no inverteix tampoc massa temps en la seva descripció, ni psicològica ni de condicions d’existència.

²⁹ A la novel·la, per contra, Cobb és molt explícit respecte Ferol: és un criminal que ha estat empresonat a Alger. La seva actitud negativa és constant i no demostra cap penediment en cap moment.

En la meua opinió, aquesta diferent manera de tractar els personatges no és casual sinó que respon a la idea que té Kubrick del seu film: la seva pretensió no és exactament la de mostrar la vida dels soldats al front ³⁰. [Tornarem més endavant](#) sobre aquesta qüestió

3.8 Comentari

Fins aquest punt hem anat veient principalment temes associats al contingut de la pel·lícula. Aquesta informació ens servirà ara per a comentar aspectes generals del film.

3.8.1 L'enemic

Un dels aspectes que criden més l'atenció quan es contempla per primer cop "*Paths of Glory*" és que, malgrat ser una pel·lícula bèl·lica, tan sols veiem en la pantalla soldats d'un bàndol, el francès: els soldats alemanys no apareixen en cap moment. De fet, l'única presència de "l'enemic" es pot concretar en la jove alemanya que apareix a l'escena final.

Aquesta qüestió admet una interpretació inicial realista: la guerra de trinxeres en què es va convertir la Primera Guerra Mundial provocava una separació tal entre els dos exèrcits que, a diferència de les guerres precedents, els soldats no podien veure l'enemic excepte si arribaven a assaltar la trinxera oposada i s'hi enfrontaven en un cos a cos. La idea d'un enemic ocult, pràcticament invisible, afegeix una incertesa més a la ja de per si penosa vida del soldat, que pot arribar a morir sense ni tan sols saber des d'on pot arribar el tret ³¹.

Tanmateix, hi ha una altra explicació possible a aquesta qüestió, més adient a l'anàlisi de "*Paths of Glory*" perquè es veuria corroborada per altres aspectes del film que podrem analitzar més endavant. El punt clau consisteix en qüestionar-se qui és l'enemic real dels soldats francesos. Tal com ens mostra el film, els oficials del propi exèrcit representen una amenaça més important que els alemanys. Si deixem de

³⁰ Com, d'altra banda, sí que faran altres films com ara p.e. "*All quiet in the western front*" o "*Westfront 1918*"

³¹ Un exemple paradigmàtic el trobem a la celebrada escena final de "*All quiet in the western front*", a on el protagonisme és abatut pel tret d'un franc tirador i no té ni tan sols l'oportunitat de saber d'on prové ni qui l'ha disparat.

banda al coronel Dax, els oficials que ens presenta la pel·lícula (Broulard, Mireau, el major Saint Auban, els membres del tribunal, el mateix Tinent Roget) tracten als seus subordinats d'una manera inhumana, menyspreant les seves vides.

Considerem, a tall d'exemple, la manera com Broulard i Mireau plantegen l'assalt. D'entrada, es troben còmodament asseguts en unes luxoses cadires enmig d'una sala espaiosa i ricament decorada en un castell allunyat del front. La seva discussió sobre l'assalt té poc o res a veure amb arguments de tipus militar. Els arguments que allà es posen sobre la taula són tots de tipus polític i les forces que hi intervenen són ambicions personals. El fet de que l'assalt hagi de costar la vida a una gran quantitat d'homes no constitueix un punt clau en la conversa. Aquesta actitud és constant al llarg del film, arribant fins i tot en el cas de Mireau cap al menyspreu a les seves pròpies tropes com s'esdevé en diversos moments. Així en l'escena de la visita de Mireau a les trinxeres, aquest i Saint-Auban es burlen de l'actitud de les seves tropes davant del bombardeig de l'enemic, comparant-los amb animals:

“Dax: vint-i-nou baixes

Mireau: Sí, no hi ha excusa possible. Imbècils! Tots apinyats com a mosques esperant a que l'enemic els matxuqui

Saint-Auban: No n'aprendran mai. En quant el foc s'intensifica, tendeixen a agrupar-se. És un instint gregari, propi d'animals inferiors.

Coronel Dax: Més aviat propi de l'ésser humà, o és que vostè no distingeix la diferència, Major?”

O, de manera encara més evident, quan es constata que l'assalt serà definitivament un fracàs i Mireau comença a insultar els seus homes *“Maleïts covards!”* abans de demanar, en el límit del menyspreu cap a la vida humana, que l'artilleria francesa bombardegi les trinxeres pròpies.

3.8.2 L'enfrontament de dos móns

El que ens exemplifiquen els aspectes destacats al paràgraf precedent és una qüestió especialment rellevant en el film de Kubrick: l'enfrontament entre dos móns diferents.

Per posar-ho de manifest analitzarem les característiques de cadascun dels col·lectius.

Els oficials superiors resideixen a mansions adaptades com a quarters com ara el castell de l'Aigle, llocs apartats del front i, com ja hem comentat, amplis i luxosos. La seva grandiositat i decoració ens remet a una vida de refinament, pròpia més aviat d'una aristocràcia. El mateix Broulard, sorprès per la residència de Mireau, l'elogia: "*Això (el castell) és extraordinari, esplèndid de veritat*". La vida dels generals transcorre de manera majoritària en aquest ambient: a Broulard sols el veurem al castell de l'Aigle i a la festa que dóna a la seva residència, una mansió molt similar al castell; Mireau haurà d'apropar-se a les trinxeres per transmetre les ordres a Dax però quan ho fa, ho fa d'una manera postissa, demostrant que el seu lloc no és a les trinxeres. En aquest ambient és en el què es prenen les decisions que afecten la vida de milers de soldats.

Per contra, la vida dels soldats no tan sols està exempta de qualsevol luxe sinó plena de privacions i misèria. Els allotjaments que ens mostra Kubrick (el del soldat Arnaud, el del tinent Roget i, àdhuc, el de Dax) són uns refugis soterranis, de sostre baix, amb el pis de terra, que s'endevinen foscos i bruts. A més, la seva proximitat al front els fa perillosos: és el lloc a on es lliura l'autèntica guerra, a on es viu o es mor per culpa d'una decisió mal presa.

El que ens està mostrant Kubrick és que dintre del mateix bàndol existeixen dues classes: la dels que donen ordres i la dels que els obeeixen. Els primers exerceixen el seu poder d'una manera indirecta, interposada, a través d'altres (com ara el propi Dax), sense donar la cara directament a les tropes. Però no per això el seu poder és menor. Al contrari. No tan sols poden prendre una decisió errònia i enviar a centenars d'homes a la mort sinó que, després, poden culpar del fracàs als propis soldats, tornant a jugar amb les seves vides com si fossin bestiar.

La situació que ens mostra Kubrick és la de l'opressió total: els soldats no tenen cap manera de rebel·lar-se. De fet, ni tan sols ho intenten: accepten passivament que Dax, una figura intermèdia, oficial de cara als soldats però subordinat de cara als generals, els defensi. La desproporció de forces és abismal: els oficials no sols tenen el poder de manar sinó que també tenen el de jutjar: no hi ha res que escapi al seu control. És el que insinua el tinent Roget quan Paris l'amenaça: *“has intentat mai presentar càrrecs contra un oficial? Serà la teva paraula contra la meva. A qui creus que creuran?”* .

3.8.3 Els escenaris: castell vs trinxeres

En aquesta mateixa línia Kubrick acaba identificant les dues classes enfrontades al film amb els seus dos escenaris principals: el castell i les trinxeres. Aquests dos escenaris guarden entre ells una relació d'oposició fonamental i que en cert sentit vertebrava la pel·lícula, com ens assenyala Polo:

“Kubrick, des del principi, limita l'acció a dos escenaris, el castell – quarter general de l'exèrcit francès on es decideixen les operacions- i les trinxeres –situades lluny del castell i en les què els soldats malviuen entre atac i atac- dos decorats que s'interrelacionaran –i es complementaran al llarg del transcórrer de la història”³²

El castell és un lloc tranquil, luxós, allunyat de les misèries de la guerra, que apareix com quelcom distant. Es tracta d'un món ordenat, planificat, a on les coses no passen per atzar sinó que es poden preveure. És el lloc a on es prenen decisions, decisions fonamentals per a la vida de molts soldats i a on es poden prendre sense precipitacions perquè no hi ha situacions de perill real.

El castell sempre se'ns mostrarà com un espai obert, ampli, lluminós, net, simètric, vertical. Fins i tot, agorafòbic.

Les trinxeres són el cas oposat: estretes, tortuoses, brutes, desordenades, horitzontals. A les trinxeres és a on es lluita i, per tant, és un lloc de risc, atzarós, a on qualsevol distracció pot significar perdre la vida. I és un món petit, estret,

³² Polo (1999) pàg. 49

claustrofòbic, a on els homes viuen apinyats els uns contra els altres. La seva disposició no segueix les regles de l'ordre sinó que es tracta d'unes construccions gairebé orgàniques, fruit de la improvisació. És un lloc que ofereix una certa seguretat però que es troba costat per costat del front: sortir a fora és enfrontar-se a l'enemic, de tal manera que l'espai és tancat, gairebé opressiu.

Aquesta oposició que, com hem dit, arriba a vertebrar la pel·lícula, respon a un món dividit en les dues classes que exposàvem abans. El castell és el lloc dels generals mentre que la trinxera és el món del soldat.

3.8.4 Dos móns, dues visions

Una manera plàstica com Kubrick ens mostra la distància entre les dues classes és a través de la seva diferent visió de la guerra, una visió que podem exemplificar en els binoculars. La visió a través d'aquest instrument és remarcada filmicament amb un cache en forma de dos cercles interseccionats i amb una regleta horitzontal.

Aquests binoculars signifiquen la manera que té Mireau d'acostar-se a la guerra: la seva visió del front, del Formiguer o de la batalla l'aconsegueix sempre a través d'aquest visor: un instrument que produeix la il·lusió d'estar a prop del perill però que permet mantenir la distància de seguretat.

Mireau veu la guerra a través d'aquest instrument, d'aquestes ulleres. Unes ulleres que simplifiquen la realitat i la tornen menys perillosa. Els soldats, per contra, no poden mantenir aquesta il·lusió: la seva visió és la de l'ull nu, la de la realitat tal com és.

De les diferents vegades que Kubrick ens mostra la visió a través dels binoculars m'agradaria destacar dues d'especialment significatives.

La primera forma part de la seqüència de la batalla, en la què Mireau ordena el bombardeig de les pròpies línies. En aquesta escena Mireau observa la batalla amb els binoculars i veu que la trinxera està plena de soldats que no han sortit encara. Aquesta és la visió de Mireau, llunyana i distorsionada. La visió real la tindrem unes

escenes més enllà quan trobem a Dax retrocedint a la pròpia trinxera i trobant-se un panorama dantesco de cadàvers i ferits. Amb aquest senzill contrast Kubrick ens posa de manifest la distància entre les dues visions.



La segona forma part de la visita de Mireau a la trinxera, quan aquest s'acosta per a veure el Formiguer des dels binoculars. Mentre Mireau observa de manera segura el



Formiguer, per darrera seu (i sense que ell sembli adonar-se'n) van passant soldats embenats i ferits, tot demostrant la distància entre les dues visions i els efectes tan diferents que té.

Finalment, podem assenyalar un tercer cas similar, just després de la primera entrevista entre Broulard i Mireau: la seqüència acaba amb una exclamació triomfalista de Mireau: *"Potser ho aconseguirem!"* i continua amb un tall sec sobre una imatge del front vist a través d'una tronera. La tronera representa la visió del món que tenen els soldats: una terra de ningú assolada, plena de cadàvers i perills, completament diferent de la visió que es té des dels salons del castell de l'Aigle.

3.8.5 Els paral·lelismes

Al film de Kubrick apareix en nombroses ocasions una mateixa estructura formal, que podem anomenar “paral·lelisme”. Comentarem primer alguns exemples per separat i posteriorment mirarem de donar-li un significat.

3.8.5.1 La visita a les trinxeres

Un dels exemples més celebrats de paral·lelisme el constitueixen les dues seqüències de visita a les trinxeres: la primera protagonitzada per Mireau i la segona per Dax:

“L’expressió formal de la distància que separa a oficials i soldats i de la distinta actitud dels uns cap als altres queda retratada en els tràvelings que segueixen el pas de les trinxeres de Mireau i Dax. En els dos casos es tracta del mateix camí i l’acció és semblant –passen revista als soldats – però la seva significació no pot ser més oposada. Poder i menyspreu en el primer front a autoritat i respecte en el segon”³³

Efectivament, aquestes dues escenes ens mostren una situació molt similar: un oficial recorre la trinxera mentre que la càmera el va precedint, tot enquadrant-lo en un pla mig, mentre que els soldats que estan apostats a la trinxera es van apartant al pas de l’oficial. En el primer cas es tracta de Mireau que visita la trinxera per a explicar el pla de l’atac a Dax. En el segon cas es tracta de Dax que recorre la trinxera en els moments previs a l’atac al Formiguer. La comparació entre aquestes dues seqüències ens ofereix una dimensió clara de la manera tan diferent com tracta Kubrick als dos personatges. A la primera Mireau es mou d’una manera artificial, amb el pas de qui desconeix el terreny que trepitja, amagant-se davant de qualsevol explosió. La reacció dels soldats que es va trobant és de sorpresa i disciplina. A la visita Mireau es dirigeix als soldats i repeteix, gairebé mecànicament, unes frases preparades i buides de contingut amb les quals pretén donar ànims als soldats “*Què tal, soldat! Disposat a matar alemanys? (...)Molt cansat?(...)La teva mare estarà molt*

³³ Flores Giménez (2005), pàg. 49

orgullosa de tu”. Aquests, però, reaccionen amb disciplina, fins i tot amb por però en cap cas es veu una comunió entre l’oficial i la seva tropa.

En el cas de Dax es dóna gairebé la mateixa situació però a l’inrevés: Dax es mou amb seguretat i confiança per la trinxera, coneixedor del terreny que trepitja. No dirigeix la paraula als soldats però els gestos d’aquests denoten una relació de confiança i respecte cap al seu cap: Dax no és un oficial més que ha vingut de “visita” a primera línia sinó el seu comandament, algú que els provoca fins i tot una certa admiració.

Amb aquesta estructura Kubrick ens acaba de perfilar perfectament els dos personatges: tot situant-los en una situació similar l’espectador pot comparar les seves actituds i la dels seus subordinats, de manera que amb una estructura formal ens comunica, d’una manera gairebé imperceptible, un determinat contingut.

Però, a més, ens permet anar més enllà: el fet de veure dos oficials, aparentment similars, amb unes actituds tan diferents entre ells ens permet d’ampliar l’abast de la comparació no tan sols a la pròpia persona sinó a la classe que representa. Si abans hem comentat com el film de Kubrick ens retrata l’enfrontament entre dos móns veiem en aquest exemple un exemple d’aquest enfrontament: en el cas de la visita de Mireau es tracta d’una visita protocol·lària, freda, a on apreciem clarament la desubicació del general i la seva relació amb els seus soldats, purament disciplinària i punitiva. Dax, per contra, tot i ser evidentment un oficial, es comporta com un soldat més, forma part de la mateixa tropa a qui comanda.

3.8.5.2 Reunions d’oficials

Un altre paral·lelisme que podem assenyalar es refereix a les diferents reunions que celebren els oficials.

En primer lloc, compararem la reunió inicial que mantenen Broulard i Mireau per plantejar l’assalt amb la que mantenen Dax i Mireau pel mateix motiu. En segon terme, compararem les dues reunions que mantenen tots tres personatges just abans del consell i després de l’execució.

3.8.5.2.1 *El plantejament de l'atac*



A l'inici del film Kubrick ens presenta dues escenes gairebé consecutives en què els oficials discuteixen sobre l'atac. En el primer cas, Broulard i Mireau s'entrevisten en el castell del primer, un espai luxós, decorat amb obres d'art i amb una gran amplitud d'espais. La segona entrevista, per contra, té lloc a l'habitable de Dax, en plena línia de trinxeres. És un espai subterrani, petit i fosc, sense decoració. Tanmateix, fins i tot per a ressaltar les diferències entre les dues situacions, Mireau li fa a Dax un comentari paral·lel al que Broulard li fa amb ell quan li lloa la decoració del castell *"Un lloc petit però bastant net"*. A més, la primera escena en què veiem a Dax es diferencia diametralment de la de Mireau: Dax s'està rentant a una petita palangana quan li anuncien l'entrada de Mireau, de manera que el rep d'una forma gairebé improvisada, sense gairebé cordar-se la guerrera, tot al contrari de la forma tan carregada de protocol amb què Mireau rep a Broulard (no tan sols pel que fa als dos personatges sinó a les pròpies circumstàncies de l'entrada de Broulard al castell, amb una guàrdia que l'escolta, p.e.). En el primer cas, apreciem clarament com els dos personatges pertanyen al mateix món, mentre que en el segon cas Mireau es troba a un nivell clarament superior al de Dax.

Però les diferències no acaben aquí. Si analitzem en detall l'escena trobarem altres punts de semblança. P.e., el fet de que si bé inicialment, tant Mireau com Dax rebutgen la missió finalment l'acaben acceptant. Tanmateix, es dona un fet

diferencial crucial: en el cas de Mireau el que el mou és la seva ambició personal i quan accepta la missió l'acaba assumint com una cosa pròpia: acaba creient en l'èxit de la missió. En el cas de Dax, les circumstàncies són completament diferents: el que motiva a Dax a acceptar la missió és l'amenaça de Mireau de retirar-lo del comandament de les seves tropes: Dax, però, se sent compromès amb els seus homes i no els vol abandonar en aquell moment tan delicat.



Tanmateix, la seva acceptació no implica una fe cega en la missió: l'actitud de Dax (és més aviat la d'un home resignat, que ha hagut d'acatar una ordre que no el plau i que creu pot tenir, com així serà, conseqüències greus.

3.8.5.2.2 La reunió dels tres oficials

Aquest és un altre moment especialment interessant de paral·lelisme. Es tracta de les dues reunions en què participen els tres oficials: una abans del consell de guerra i l'altra després de l'afusellament dels soldats .

En la primera reunió es decideix quants soldats seran jutjats. A la segona Broulard acusa a Mireau d'haver volgut bombardejar les pròpies línies. Els assistents són els mateixos: Mireau, Broulard i Dax, però el significat és radicalment diferent: mentre que la primera escena ens mostra un Mireau fort i exigent, la segona ens el mostra feble, superat per les circumstàncies, que es retira dignament però conscient d'haver perdut la batalla.

D'aquestes dues escenes destacarem diferents detalls significatius.

El primer, que el personatge que sempre apareix aïllat en els plans és Mireau i no Dax, perquè aquest ens apareix al costat de Broulard. D'alguna manera Kubrick ens anticipa el destí final de Mireau.



El segon, que el que controla la situació en els dos casos és Broulard. En principi semblaria que en la primera reunió Mireau té la

posició de força tot exigint l'execució d'uns quants homes; per contra, en la segona, semblaria que ha estat Dax, amb la seva declaració, qui ha provocat la ruïna de Mireau. Tanmateix, això no és així: és Broulard el que subtilment, usant les seves elegants maneres, fa anar els fils i porta la conversa cap a on l'interessa, controlant en tot moment els moviments.

La tercera és la composició tan similar: el mateix lloc, la mateixa taula, els mateixos personatges. Tan sols canvia (significativament) la posició de Mireau: abans estava encarat a la porta i ara està d'esquenes a ella. Quan descobreix el joc de Broulard, abandonarà la sala per la mateixa porta que havia abandonat Dax en la primera escena.

En resum, dues escenes molt similars però amb un significat completament diferent.

3.8.5.3 El menyspreu de la vida humana

Un aspecte que està present al llarg de tot el film és el menyspreu que senten els oficials respecte de les condicions dels soldats al camp de batalla i, en definitiva, respecte de la condició humana.

Un dels moments en què això es fa més patent és en dos moments diferents del film que també podem assenyalar com a paral·lels: es tracta del moment en què Mireau fa el càlcul aproximat de baixes i la reunió després del fracàs de l'atac en què s'estableix el nombre de soldats que seran afusellats.

En el primer cas, Mireau va fent previsions sobre el nombre de baixes d'una manera freda i desinteressada:

“Dax: Ha calculat el percentatge de baixes?”

Mireau: Sí. Diguem que un 5% morirà en la primera sortida, un càlcul molt generós, un altre 10% a la terra de ningú i un 20% al filat. Ens queda el 65% i amb el pitjor ja fet. Posem que cauen el 25% al turó: encara ens quedaria una força més que suficient per a defensar el turó.

Coronel Dax: M'està dient que més de la meitat dels meus homes han de morir.

Mireau: Sí, un preu terrible, però tindrem el Formiguer!”

En el fons l'única cosa que interessa a Mireau és el resultat final, és a dir conquerir el Formiguer. La resta seran simplement nombres que engreixaran les estadístiques de la guerra, sense parar-se a pensar en les persones que hi ha darrera de les xifres. Ha de ser Dax qui posi cares real a aquests nombres i no pugui evitar un estremiment en arribar al final.

Aquesta escena, plantejada just abans de l'atac, guarda, al meu entendre, una estreta relació amb la reunió que mantenen els tres oficials per a discutir les conseqüències que hagi de tenir el fracàs a l'atac. En aquesta escena es produeix una situació en la qual Mireau comença reclamant deu homes de cada unitat (cent en total) per a ser acusats. Després d'una discussió entre els tres, en la qual Dax s'acaba oferint com a únic culpable, s'acaba acordant el nombre final de tres. Aquesta escena serveix per a refermar el que ja hem vist en l'escena anterior: l'absoluta manca de respecte per a la vida dels soldats que demostren els alts generals: tan sols Dax defensarà als seus homes si bé tampoc no aconsegueix el seu objectiu (aquest és el caràcter perdedor del personatge que l'acaba marcant, tal i com ja hem assenyalat anteriorment).

En definitiva un altre moment de reiteració d'idees amb els quals Kubrick va remarcant aspectes claus, com ara la separació entre el món dels oficials i el dels soldats.

3.8.5.4 El judici i l'afusellament

Les escenes del judici i de l'afusellament ens permeten igualment establir comparacions perquè participen d'unes estructures similars.

En primer lloc, les dues escenes participen d'una construcció simètrica molt definida, fins i tot, rígida: en el cas del consell trobem els acusats enfrontats al tribunal i davant d'unes cadires amb els assistents, tots ells col·locats seguint el mateix eix de simetria ³⁴. En el cas de l'afusellament, els soldats es situen davant per davant de l'escamot i flanquejats per companyies de soldats.

En els dos casos participem de la soledat dels acusats: es troben en una posició singular, diferent de la de la resta de soldats i, encara que d'una manera passiva, acaben sent el centre d'atenció de l'escena.

En aquest cas les dues escenes acaben semblant una de sola: el consell no ha estat més que la primera part de l'afusellament.

3.8.6 Aspectes formals

Els films de Kubrick destaquen pel seu grau de perfecció formal. Aquesta perfecció està també present a "*Paths of Glory*". Tanmateix, cal assenyalar que aquest acabament formal no és un recurs buit sinó que està perfectament en consonància amb el contingut. Comentarem dos aspectes que ens permetran de mostrar aquest aspecte.

El primer es refereix a la composició de plans i el segon als moviments de càmera.

3.8.6.1 Composició de plans

Kubrick va iniciar la seva carrera com a fotògraf, i això probablement ha marcat la seva sensibilitat cap a la composició de plans, de manera que alguns d'ells es poden

³⁴ Analitzarem amb més detall aquests aspectes [més endavant](#)

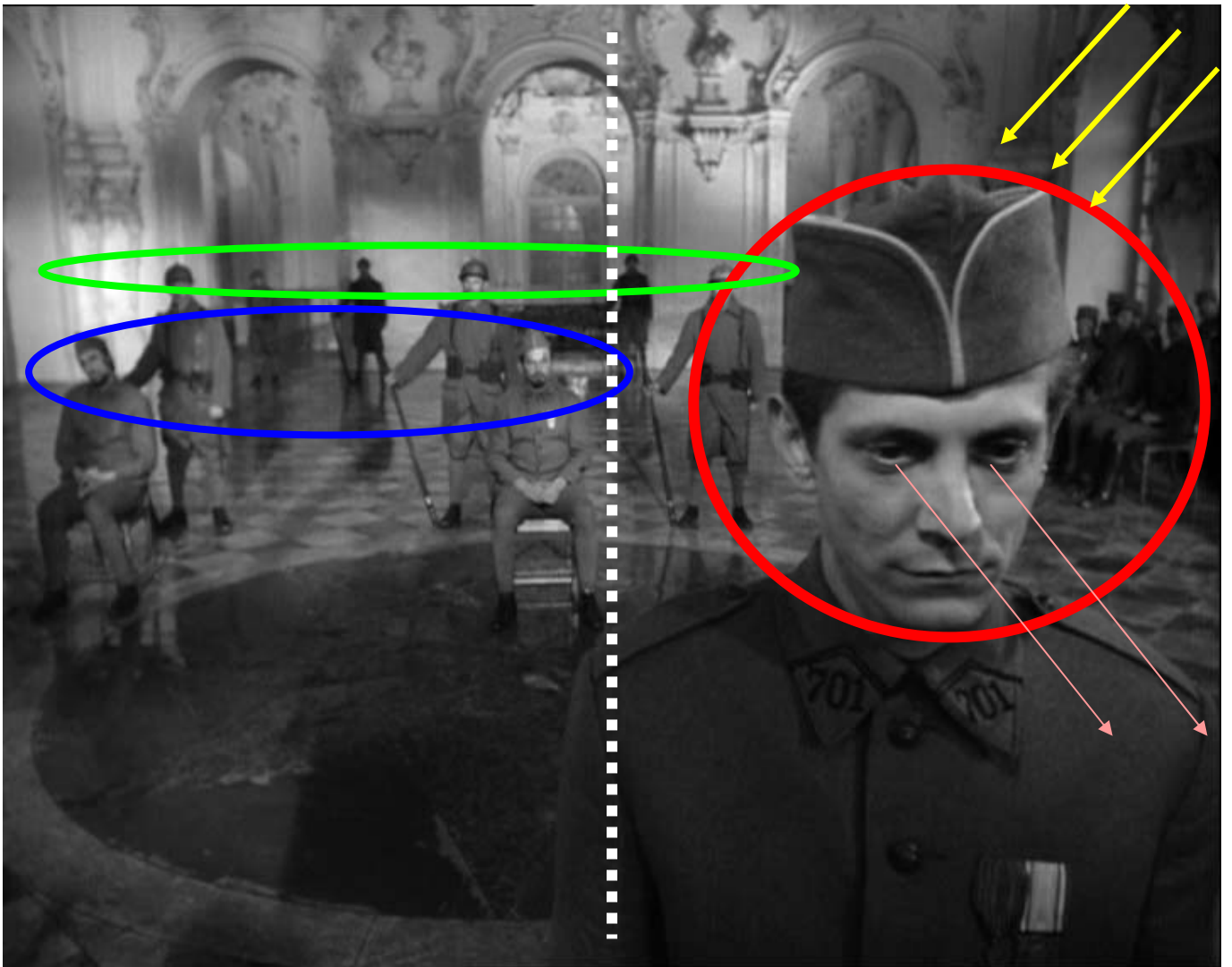
comentar gairebé com a fotografies. Tot i que podem trobar exemples al llarg de tot el film escollirem fotogrames que pertanyen a un moment clau del film: el consell de guerra ³⁵.

La seqüència del consell de guerra és tota ella un prodigi de la composició. Podríem agafar gairebé tots els fotogrames que la componen i veuríem la manera com Kubrick distribueix l'espai de la pantalla i com aquest ens va donant informació, d'una manera purament filmica i no verbal dels esdeveniments que tenen lloc a la pel·lícula. Ho posarem de manifest amb tres escenes concretes: la primera, la declaració dels acusats, la segona les imatges del president del tribunal i la tercera, la distribució dels elements a la sala.

3.8.6.1.1 *La declaració dels acusats*

Pel que fa a la declaració dels acusats ens trobem amb una composició que, per sobre de tot, ens destaca la soledat dels acusats i la seva inferioritat, tot subratllant el seu grau d'indefensió real.

³⁵ Una altra seqüència que admet una anàlisi molt similar és, p.e., la de l'afusellament, a on les composicions simètriques són dominants, empetitint als afusellats i allunyant-nos de la resta de soldats



En la imatge precedent veiem l'acusat agafat amb un pla mig, molt proper físicament a l'espectador però, alhora, allunyat d'ell perquè està situat molt lluny de l'eix de simetria (línia blanca) i amb la mirada perduda en una direcció (fletxes roses) gairebé oposada a la de l'espectador. A més, la càmera està situada per sobre del cap de l'actor, de manera que el picat resultant (fletxes grogues) ens el mostra en una posició d'inferioritat. Així, tot i ocupar gairebé un terç del fotograma, ens apareix empetitit. A més, la llum també arriba d'una posició zenital, marcant ombres al rostre de l'acusat. Aquesta sensació s'aguditzava encara més per l'ús d'un lleuger angular (cercle vermell) que no arriba a distorsionar gaire la figura de l'actor però que sí que l'aïlla de la resta de personatges. Els primers personatges que veiem (el·lipse blava) són els altres acusats, lluny de l'acusat que està declarant però alhora aïllats de la resta de

personatges i asseguts, en una posició d'inferioritat respecte dels soldats que tenen al seu darrere. Finalment, al fons de la sala (el·lipse verda), molt lluny dels altres acusats, veiem uns sentinelles que guarden les portes i que, a part de donar simetria a la composició, ens tanquen l'espai i ens marquen una línia de fons absolutament llunyana, dotant a l'escenari d'unes dimensions enormes, descomunals, que subratllen també la petitesa de la figura de l'acusat.

3.8.6.1.2 El president del tribunal

Si analitzem ara la imatge del president del tribunal veurem com Kubrick ens el presenta d'una manera gairebé oposada a la de l'acusat.



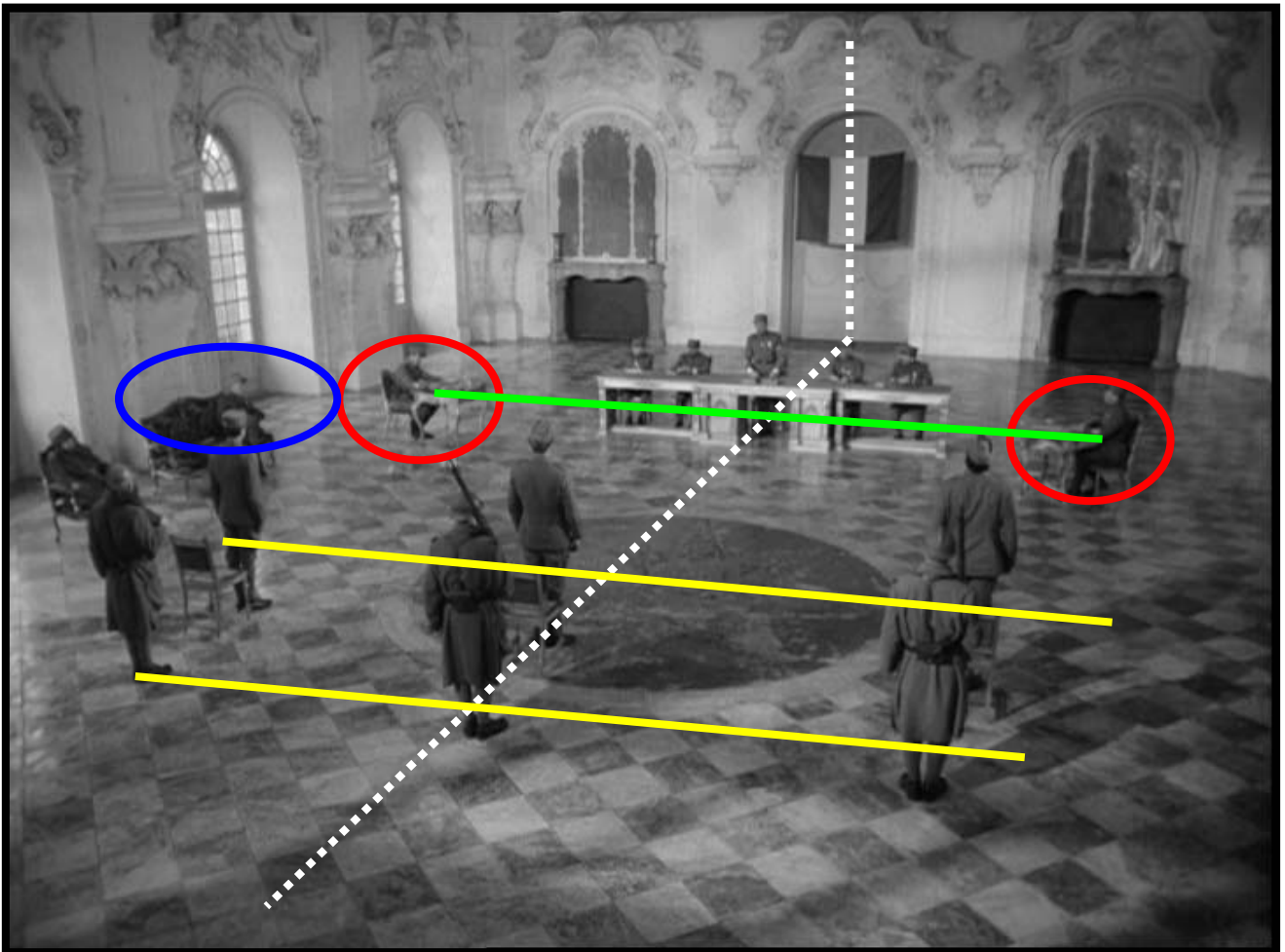
Efectivament, el president del tribunal ocupa igualment un terç del fotograma però aquí ens apareix en una posició centrada sobre el mateix, dominant completament el fotograma. De fet, el president està situat sobre el mateix eix de simetria i amb una postura de cos igualment simètrica amb una posició de confiança, seguretat i sobre tot, d'autoritat. Aquests

aspectes s'accentuen encara més per la resta d'elements, com ara els llibres o les espatlles dels companys de tribunal que apareixen al seu costat i, sobre tot, la bandera de França, que està situada a la seva esquena, en posició igualment simètrica i reforçant de manera important la seva autoritat. Alhora, la bandera recorda el motiu que ha portat als acusats davant d'aquest tribunal. Finalment, la posició de la càmera, situada lleugerament per sota del personatge, també ajuda a conferir-li la seva posició de superioritat respecte dels acusats.

3.8.6.1.3 La sala del tribunal

La disposició de la sala del tribunal és igualment significativa. Com ja hem destacat, la sala és enorme, d'unes dimensions que ridiculitzen a la pròpia figura humana.

A més, la disposició d'elements a la sala respecten d'una manera estricta la simetria de la mateixa, conferint-li un grau de formalitat que traspua ordre i autoritat. Així, la línia de simetria de la sala (línia blanca) passa per la bandera de França, el president del tribunal i l'acusat que està situat al centre del tres. A costat i costat d'aquesta línia trobem el fiscal i el defensor (cercles vermells). La decoració de la sala (llars de foc,



escultures, etc.) també respecten aquesta línia de simetria.

L'únic element que no ho fa és el general Mireau (cercle blau). Aquest efecte asimètric en un context tan escrupolosament simètric ens dona a entendre que, malgrat l'ordre extern, el tribunal no actuarà de manera equànime: hi ha un element de distorsió (justament el general Mireau, que és qui ha convocat el consell) que trenca l'aparent equilibri de forces.

D'altra banda, els personatges es situen sobre tres línies perpendiculars a l'eix de simetria: les grogues, a on trobem els acusats i els soldats que els custodien i la verda,

a on estan els elements “d'autoritat”: el tribunal, el fiscal i el defensor, el coronel Dax, en una posició que ens recorda la de les fitxes d'un tauler d'escacs, oposades entre elles, sensació aquesta que reforça encara més l'enrajolat de la sala.

En definitiva, hem vist exemples en els què, amb un sol fotograma i sense necessitat d'usar cap altre llenguatge que el purament filmic Kubrick ens estan donant molta informació sobre el desenvolupament de l'acció i la situació dels personatges.

3.8.6.2 Moviments de càmera

Un altre aspecte destacat del film i que, a més, és també un recurs estilístic característic de l'obra de Kubrick és un que podríem interpretar com a oposat a l'anterior i que consisteix en els moviments de càmera. Igual com la composició de plans, aquests moviments també formen part del llenguatge filmic pur perquè ens donen informació sobre el desenvolupament argumental sense que calgui l'expressió verbal.

Al llarg de “*Paths of Glory*” podem veure que la càmera està en moviment en moltes ocasions. Algunes d'elles les tractem en altres apartats i per tant ara no les analitzarem en detall: ens referim als dos tràvelings al llarg de la trinxera i l'escena de la batalla, filmada en part amb una càmera a l'espatlla que va seguint les evolucions de Dax.

A part d'aquestes, hi ha un altre tipus de moviment molt interessant que Kubrick utilitza, com a mínim, en tres moments diferents. Es tracta de tres escenes en les quals s'entrevisten els protagonistes principals: a la primera Broulard i Mireau, després Mireau i Dax i, finalment, Dax i Broulard, en una mena de joc circular en què els personatges juguen al gat i al ratolí.

Les dues primeres entrevistes tenen per objecte la comunicació de les ordres d'assaltar el Formiguer. Aquesta comunicació revesteix l'aparença d'una discussió en què els personatges exposen arguments. A l'inici, tant Mireau com Dax seran contraris a acceptar l'encàrrec per considerar-lo impossible. Tanmateix, al llarg de l'entrevista, i per diferents motius, hauran de canviar de parer. El que voldriem destacar ara no és tant la part purament argumental sinó la manera plàstica amb què Kubrick ens ho explica:



en els dos casos els personatges es mouen al llarg de l'estança, pràcticament perseguint-se l'un a l'altre, en una mena de ball ritual que la càmera va seguint de ma



nera fidel tot mostrant-nos en cada moment l'estat de la discussió i la manera com l'oficial superior va aconseguir el seu objectiu de fer cedir a l'altre. Aquesta unidireccionalitat dels arguments ens queda ben reflectida en la posició dels personatges: el que està donant les ordres es situa a l'esquena del que les està rebent, i va dibuixant cercles al voltant de l'altre, com donant a entendre la seva posició de superioritat i el fet de que està, en certa manera, fent caure a l'altre en una mena de trampa envoltant, com una teranyina gegant.



El darrer cas que esmentaven abans és el de l'entrevista entre Dax i Broulard la nit que aquest darrer està donant una festa. En aquest cas les tornes han canviat i ara serà Dax el que tingui la posició dominant i per això el ball es produeix ara en un altre sentit: serà Dax qui prendrà el paper de caçador i anirà envoltant l'esquena de Broulard.

Com dèiem abans, un altre exemple de la manera tan aparentement senzilla que té Kubrick d'utilitzar els recursos expressius i narrar-nos de manera purament filmica la història.

3.9 “*Paths of Glory*” a la filmografia sobre la Primera Guerra Mundial

En l'anterior apartat hem intentat de fer un comentari general sobre el film tot analitzant diferents aspectes que ens han semblat interessants. El present apartat voldria dedicar-lo de manera específica al que en definitiva és una de les motivacions del treball, com és la d'analitzar la relació entre el cinema i la Primera Guerra Mundial. En aquest sentit crec que podem analitzar dues qüestions diferents: la primera el tractament realista de la Primera Guerra Mundial a “*Paths of Glory*” i el segon l'antibelicisme del film. Aquesta discussió ens portarà cap a uns comentaris més de detall respecte del que podria ser interpretacions menys literals respecte del film de Kubrick que exposarem més endavant.

3.9.1 *El realisme al film de Kubrick*

Per tractar d'analitzar el realisme de *"Paths of Glory"* cal establir d'entrada que la pel·lícula es basa en un llibre de ficció que, tanmateix, es va inspirar en fets reals. Tal com ens expressa el propi Cobb:

"Tots els personatges, unitats militars i llocs esmentats en el present llibre (...) són ficticis.

No obstant, si el lector em preguntés ¿Van succeir realment aquests fets?, l'autor respon: "SÍ" i s'adreça a les següents fonts que van inspirar la història..."³⁶

Pel que fa a aquests esdeveniments, es refereixen a dues actuacions de l'any 1915 al si de l'exèrcit francès:

"Paths of Glory" reflecteix dos fets esdevinguts durant l'any 1915. El general francès Délétoile va manar afusellar a sis homes de la Cinquena Companyia del regiment 63, escollits a l'atzar, sota acusació de covardia i amb l'objectiu de donar exemple a les seves tropes. En realitat es tractava d'una cortina de fum que intentava dissimular les causes de l'estrepitós fracàs d'un atac militar mal plantejat. Per la seva part, el general Reveilhac va ordenar l'artilleria que bombardegés les pròpies trinxeres per a evitar que els seus homes retrocedissin i va acabar jutjant i executant a aquells que van incomplir les ordres"³⁷

Però, a banda d'aquests referents històrics, Kubrick és un director que té fama de preocupar-se de manera important pels detalls.

"Kubrick és un perfeccionista, o si més no, tendeix a això, i per aquest motiu prepara conscienciosament no tan sols cada film(...) sinó també cada pla, tenint cura fins del més mínim detall"³⁸

³⁶ Cobb (2004), pàg. 5

³⁷ Flores Giménez (2005), pàg. 29

³⁸ Polo (1999), pàg. 10

Kubrick va dedicar una gran atenció a l'hora de mostrar-nos el camp de batalla de la manera més realista possible, fins i tot enterrant armes i uniformes amb la intenció de que es mostressin en el moment de fer explosions.

La preocupació respecte d'aquest tema és molt clara. Per a il·lustrar-ho podem comentar tres aspectes diferents: les escenes de la batalla i la patrulla i, finalment, l'ambientació a les trinxeres.

Pel que fa a la batalla, Kubrick ens la mostra d'una manera realista però sense entrar en detalls excessivament cruentos. En aquest sentit, els moments més descarnats del film són l'escena del soldat mort per la granada del tinent Roget i algunes escenes



de

morts a les trinxeres.

A la batalla podem observar les dificultats que tenen els soldats per avançar. El caos en el moment de l'atac és gairebé total: els xiulets dels oficials els hi permeten orientar-se mínimament però en cert sentit contribueixen a la confusió: el soroll de les explosions i els trets predomina sobre tot.

La segona escena il·lustradora és la de la patrulla. Veiem en aquesta escena la tensió dels homes a l'hora de moure's per la terra de ningú, la por que els envaeix en trobar-se perduts enmig d'un paisatge fantasmal, irreal, envoltat de cadàvers i restes d'armament així com els perills reals: el filat, les patrulles enemigues, els llocs de vigilància, etc. Les llums de posició encara afegeixen un caràcter més espectral si cap al camp de batalla. I,



a més, tot plegat per un benefici discutible: la patrulla aporta ben poca informació real sobre les posicions enemigues, de tal manera que l'ús que pot fer Dax de cara a la preparació de la batalla és ben poc.

En tercer lloc, crec que hem de destacar igualment l'escena de les trinxeres. Si consultem documentals de l'època veiem com les trinxeres de *"Paths of Glory"* reflecteixen molt bé el que són les trinxeres del front occidental de 1917. Ja no es tracta de trinxeres petites i improvisades com les que trobem al 1914 sinó que consisteixen en un forat profund, superior a l'alçada d'un home que els protegeix del foc enemic però que els obliga a utilitzar estris especials tant per la vigilància (binoculars) com per sortir a l'exterior.

A més, es tractava de llocs molt estrets, a on els soldats circulaven amb una certa dificultat. En aquest punt hem de fer esment d'una qüestió especial: la trinxera que ens mostra Kubrick, tot i ser força estreta, no és exactament de la mida real; podríem dir que la trinxera de Kubrick vindria a fer el doble d'ample del que tindria una trinxera normal: aquest fet no és un error de Kubrick sinó que respon a una necessitat merament pràctica: la trinxera havia de ser prou ample com per poder permetre la circulació de la camera en els dos cèlebres tràvelings que segueixen, respectivament, a Mireau i a Dax:



"Les trinxeres es van construir més amples del que eren en realitat i es va posar un terra de fusta perquè la càmera de Krause pogués moure's amb Mireau i St.Auban quan aquests recorren la primera línia" ³⁹

Finalment els habitacles dels soldats, pràcticament un forat sota terra, semblen també força creïbles, igual com el lloc de comandament de Dax, tots ells estrets i foscos, pràcticament caus.

³⁹ Baxter (1999), pàg. 95

Totes aquestes característiques tenen un mèrit especial quan situem a *“Paths of Glory”* dins de la filmografia sobre la Primera Guerra Mundial, perquè aquest film és el primer que mostra d’una manera tan realista els camps de batalla del front occidental. És cert que en algunes pel·lícules anteriors s’havien pogut veure alguns aspectes realistes: és el cas, p.e., de *“All quiet in the western front”*, que ens mostra d’una manera força acurada els refugis dels soldats alemanys, però cap d’elles li dona aquest caràcter integral.

Els films posteriors a *“Paths of Glory”* (el que comentarem després, *“King and Country”*, *“The Trench”*, *“Un long dimanche de fiançailles”*, etc.) beuran en aquesta ambientació, mostrant-nos unes trinxeres i unes batalles molt similars a les que podem veure al film de Kubrick.

3.9.2 L’antibel·licisme de “Paths of Glory”

Per contra, un aspecte en el qual Kubrick no fa sinó seguir una tradició anterior és en el fet de donar un caràcter antibel·licista al film.

“Paths of Glory” participa de la tradició d’altres pel·lícules sobre la Primera Guerra Mundial (l’esmentada *“All quiet in the Western Front”*, *“Westfront, 1918”* *“J’accuse!”*, *“Farewell to arms”*, *“The Big Parade”*) que, lluny d’exaltar les virtuts militars del sacrifici, el valor i l’honor, incidiran en aspectes crítics sobre la guerra. Tanmateix, convé analitzar la manera particular que té Kubrick de plantejar aquesta crítica.

En efecte, el plantejament de Kubrick incideix certament poc en aspectes sobre la necessitat de la guerra o les causes de la mateixa com faran altres films com ara *“J’accusse!”* o *“All quiet in the western front”*, per posar dos clars exemples. De fet, tampoc no aprofundeix gaire sobre les lamentables condicions de vida dels soldats a les trinxeres. Evidentment, tots ells són elements que estan d’alguna manera presents en el film, sobre tot per la seva vocació realista, però sobre els quals Kubrick no incidirà d’un manera especial.

Igualment, tampoc no detalla un aspecte que sí està present en la majoria de pel·lícules sobre la Primera Guerra Mundial com són els horrors de la guerra.

Efectivament, com ja hem comentat [anteriorment](#), la Primera Guerra Mundial inaugura un tipus nou de guerra en el qual s'incorporen avenços tècnics de tot tipus i que acaben convertint les batalles en monstruoses massacres humanes. La impotència del soldat davant d'algunes d'aquestes armes com ara el gas és un aspecte habitualment destacat en els films de la Primera Guerra Mundial. Kubrick, tanmateix, prefereix no posar èmfasi en aquesta qüestió. Evidentment, l'escena de l'atac evidencia d'una manera clara algunes d'aquestes qüestions i, en particular, la vulnerabilitat de la infanteria atacant respecte de les posicions defensives, però ho fa d'una manera descriptiva, sense posar un èmfasi especial.

L'aspecte sobre el qual Kubrick llença la seva crítica és el poder absolut dels comandaments respecte dels soldats i la manera arbitrària amb què l'administren. Com hem vist, Kubrick es deté a mostrar-nos l'abisme existent entre els comandaments i els soldats, com formen part de dos móns diferents, un que dona les ordres i l'altre que les obeeix. Aquesta relació asimètrica és la que desembocarà en un abús de poder, tant en el plantejament d'una missió impossible i absurda com, d'una manera encara més irònica, culpant als propis soldats de la incompetència dels seus comandaments i fent-los expiar les seves culpes.

El que posa sobre la taula Kubrick és més un pensament antimilitarista que antibèl·lic, atès que la crítica es centra més en les relacions de poder dins de l'exèrcit i menys en l'arbitrarietat o necessitat de la guerra.

3.9.3 La justícia a “Paths of Glory”

Per les mateixes raons exposades en l'apartat anterior, es pot plantejar una interpretació global del film del film de Kubrick segons la qual aquest no seria tant un film bèl·lic com un film sobre la justícia ambientat a la guerra.

Aquesta és una de les tesis de Fernando Flores:

“Allà on la desigualtat en les relacions humanes preval, el Dret, encara que sigui el mateix per a tots, beneficia als que tenen la capacitat de l'ordre. Aquesta és una de les idees que de principi a fi recorre “Paths of Glory” ”⁴⁰

⁴⁰ Flores Giménez (2005), pàg. 45

Aquesta és la conclusió que es pot extreure en analitzar el film i, de manera particular, les escenes del consell de guerra. En analitzar aquestes escenes [hem vist](#) com, sota una aparença de llei i ordre (aparença remarcada per la impecable posta en escena del judici, simètrica i ordenada) la indefensió dels acusats és total.

La perversió es produeix per culpa de les relacions de poder: Mireau és el que convoca el judici i el que marca el seu resultat. Les regles del consell seran, en definitiva, les que marqui Mireau, una persona que, sota l'aparença d'un espectador, és el poder invisible que controla a tots els membres del tribunal excepte a Dax. Això és el que posa de manifest Dax en enfrontar-se directament a Mireau (i no al president del tribunal) durant el judici:

“Mireau: Posa en dubte la imparcialitat d'aquest tribunal?”

Dax: Sí Senyor. Protesto de que se m'hagi impedit presentar proves que em semblen vitals per a la defensa. El fiscal no ha cridat cap testimoni (...) i per últim haig de protestar formalment de que no s'hagi pres nota taquigràfica de la vista (...) Aquesta cort és una deshonra, un greuge a l'honor.”

3.9.4 La cacera de bruixes als anys 50

Finalment, i com a darrera elaboració de les idees exposades a l'apartat anterior, encara podem fer una breu reflexió respecte de la influència del McCarthysme a la pel·lícula de Kubrick.

Com ja hem destacat abans, *“Paths of Glory”* es pot considerar menys un film bèl·lic que un film sobre la justícia. Efectivament, els aspectes externs són clarament bèl·lics però la majoria d'ells són perfectament prescindibles davant del que podem considerar el nucli central del film: l'aplicació de justícia sobre uns homes.

Aquesta qüestió ens permet d'especular sobre una lectura diferent de l'habitual pel film de Kubrick. A banda de la lectura antibèl·licista, que és la que es pot fer d'una manera pràcticament immediata, podem veure la pel·lícula com una crítica soterrada a la cacera de bruixes:

“Podem veure també una al·lusió a l’Amèrica de McCarthy, de la que s’acaba de sortir i de la que encara queden restes a la indústria cinematogràfica, on es va viure amb intensitat la cacera de bruixes”⁴¹

Per raons òbvies, no ens podem detenir a detallar tot el que va significar la cacera de bruixes als Estats Units als anys cinquanta⁴². Tanmateix, a tall d’introducció, escriurem quatre ratlles al respecte.

Durant els anys 50, a l’inici de la guerra freda, els Estats Units viuen una mentalitat fortament anticomunista. Un aspecte destacat de la mateixa el representen les activitats del senador McCarthy. Aquest senador va crear el Comitè d’Activitats Antiamericanes i va abanderar la lluita contra el comunisme dintre la frontera dels propis Estats Unit. La part tristament més cèlebre d’aquesta lluita va ser la campanya dirigida contra el món de l’espectacle en general i Hollywood en particular. Aquesta lluita es va articular a través de compareixences davant de l’esmentat Comitè de moltes persones lligades al món del cinema a on se’ls hi demanava de denunciar a tots aquells que pertanyessin al Partit Comunista o simplement simpatitzessin amb ell o haguessin participat en activitats organitzades per aquest.

Com ja hem esmentat abans, Adolphe Menjou, el general Broulard de *“Paths of Glory”* va tenir una destacada intervenció com a delator davant del Comitè. A part, Menjou era conegut com a ex-combatent de la Primera Guerra Mundial i per les seves idees ultraconservadores. Gubern ens explica la intervenció de Menjou a les sessions del Comitè d’Activitats Antiamericanes:

“L’actor Adolphe Menjou, després d’afirmar que havia realitzat “un estudi particular sobre el marxisme, sobre el socialisme fabià , sobre el comunisme, sobre l’estalinisme i sobre els seus probables efectes en el públic americà” va afirmar, interrogat per Richard Nixon

⁴¹ Guerra i Tajahuerce a Paz (1995), pàg. 64

⁴² Per a tenir una descripció més detallada es pot consultar, per exemple Gubern (1979), Vol I, pàgs. 59 a 64 o també Mérida (2003), pàgs. 38 i 39

(republicà de Califòrnia) que eren comunistes “totes les persones que tenen idees no americanes”⁴³.

Aquest procés es va anomenar cacera de bruixes i va esdevenir un camp abonat per a delacions i acusacions de tot tipus tot creant un ambient crispat i de manca de respecte pels drets de les persones. Durant aquests anys va circular per Hollywood una anomenada “llista negra” que, de manera no oficial inhabilitava a la pràctica a tots aquells directors, guionistes o actors que havien estat acusats pel comitè (hagués estat o no provada la seva relació amb el comunisme). L’única manera de sortir de la llista negra consistia en provar la innocència acusant a altres companys, de manera que les llistes van acabar sent un cercle viciós. Podem destacar, a manera de detall interessant, que Joseph Losey, l’altre director que estudiem en el present treball, va pertànyer a les llistes negres i per això va haver de marxar al Regne Unit a on va desenvolupar gairebé tota la seva carrera com a director ⁴⁴.

És en aquest ambient enrarit que Kubrick realitza *“Paths of Glory”*, un al·legat contra la injustícia.

“L’any de l’estrena de la pel·lícula el McCarthysme campava encara en Estats Units i la guerra de Corea dibuixava (...) un context fonamentalment anticomunista”⁴⁵

Efectivament, si analitzem curosament el film de Kubrick podrem destacar dos aspectes molt evidents que es poden relacionar directament amb la cacera de bruixes.

El primer és la indefensió real que pateixen els acusats: malgrat donar la impressió de que estan sent jutjats, els acusats ja han estat condemnats a priori. El presumpte judici no és més que una pantomima amb què es pretén cobrir un expedient. Aquest ambient de manca de respecte als drets de les persones i d’impossibilitat real d’una defensa justa és el mateix que es podia viure durant les compareixences davant del

⁴³ Gubern (1971), Vol II, pàg. 61.

⁴⁴ Mérida (2003), pàg. 39.

⁴⁵ Flores Giménez (2005), pàg. 17

Comitè i, encara més, davant la pertinença a la llista negra que, en ser una qüestió no oficial funcionava com una mena de poder obscur, paral·lel, davant el qual no existia la més mínima capacitat de defensa atès que no existia tampoc una acusació formal. Aquest manca d'explicitació dels càrrecs és quelcom que subratlla perfectament Kubrick al seu film, tal com hem destacat anteriorment: els acusats, en darrer terme, no es poden defendre perquè ni tan sols se'ls arriba a llegir els càrrecs que existeixen contra ells, igual com podia passar a algú si el seu nom acabava apareixent a la llista negra.

L'altre aspecte del film que també sembla relacionat és el poder gairebé il·limitat de què gaudeixen els generals sobre la vida dels soldats. Si transposem això a les activitats del senador trobarem un gran paral·lelisme, no tan sols pel poder que de què disposava McCarthy com també per les seves motivacions. Efectivament, darrera d'unes motivacions aparentment polítiques en els dos casos s'amaguen unes ambicions personals, perfectament explícites en el cas de Mireau però també presents en Broulard.

Adicionalment, i encara que sembli una dada purament circumstancial, hem de tenir present que el film de Kubrick va ser rodat enterament a Alemanya. Les motivacions d'aquesta elecció són, com destaquen diferents autors, el menor cost que suposava filmar a Alemanya. Tanmateix, cal tenir igualment present que aquest aspecte dotava a Kubrick d'un major grau de llibertat a l'hora de desenvolupar el seu film:

“La pel·lícula es va rodar a Alemanya (els interiors en els estudis Geiseltal de Munic) al comprovar que amb un pressupost tan limitat podria treure més partit d'ell si el rodava a l'estranger, sense menysprear els comentaris i pressions que la virulència del guió li haguessin creat a Hollywood per al desenvolupament normal durant el rodatge – Kubrick sabia molt bé la bomba que el film contenia -”⁴⁶

⁴⁶ Polo (1999), pàg. 48

Si totes aquestes qüestions les contextualitzem en el moment en què es va rodar el film (finals del anys 50) es pot arribar a sospitar que Kubrick, a més de descriure i criticar els estaments militars a la Primera Guerra Mundial, potser va voler anar més enllà i mostrar els perill que pot representar la renúncia a determinats drets, ja sigui per situacions bèl·liques o motivacions polítiques.

3.10 Conclusions

Al llarg d'aquest capítol hem anat analitzant aspectes molt diferents sobre la pel·lícula de Kubrick, de manera que es fa difícil poder sintetitzar-los en un breu apartat. Tanmateix, sí que m'agradaria de destacar alguns aspectes que, al meu entendre, es desprenen de l'anàlisi que hem fet.

El primer d'ells és l'important treball ideològic que hi ha darrera de la pel·lícula de Kubrick. Efectivament, hem vist com el film està perfectament planificat i orientat, tant en contingut com en forma, en unes direccions molt concretes, com ara mostrar l'enfrontament existent entre dues classes i la injustícia que es desprèn d'una relació desigual de poder entre elles.

Un altre aspecte és la càrrega crítica que amaga el film. Aquesta càrrega, que en un primer moment ens pot semblar antibèl·licista, se'ns revela més clarament antimilitarista quan aprofundim en els seus detalls i, encara més, quan la podem comparar amb altres films anteriors.

Ara bé, aquesta mateixa comparació ens porta a una altra conclusió diferent: la voluntat de Kubrick de mostrar-nos, d'una manera realista i tan detallada com li va estar possible les trinxeres i camps de batalla del front occidental de la Primera Guerra Mundial. Aquesta voluntat realista i aquest gust pel detall ens permeten veure el film com si es tractés d'una mena de documental (com molt bé expressa Allen: "*manté un estil de realisme tipus documental que desenvolupa una complexitat d'idees*"⁴⁷) que ens permet apreciar detalls com ara el paisatge de la terra de ningú o l'ansietat d'una patrulla nocturna.

⁴⁷ Allen (1982), pàg. 40

Aquesta vessant realista, tanmateix, pot amagar un fet aparentment sorprenent: “*Paths of Glory*” és un film ambientat a la Primera Guerra Mundial però que, per la seva temàtica, podria estar-se referint a una altra guerra perquè la seva preocupació central és mostrar les relacions de poder i com aquestes desemboquen en situacions d’alta injustícia.

I aquesta interpretació ens obliga a situar el film, com és habitual amb qualsevol obra d’art, no tant en el moment que aquesta ens mostra sinó en el moment històric en què es va concebre. I aquesta contextualització ens porta a analitzar el film a la llum de la cacera de bruixes dels anys 50 als Estats Units. Aquesta interpretació, naturalment, no és l’única que es pot fer del film perquè no esgota la seva complexitat però si més no és una visió més del mateix.

En conclusió, “*Paths of Glory*” és un exemple d’un treball cinematogràfic impecable, amb una rigorosa posta en escena i que presenta una gran complexitat estructural tant en aspectes formals com de contingut però sense que això signifiqui una pèrdua de la simplicitat narrativa. Això permet que, per sota d’una història clara i ben explicada es puguin cercar una multitud d’aspectes d’anàlisi que no poden ser exhaurits en un únic comentari

3.11 Opinió personal

“*Paths of Glory*” és, al meu entendre, una de les millors pel·lícules bèl·liques mai filmades. Com hem vist al llarg del capítol, amaga un entramat estructural molt complex que li dona una especial solidesa al film. Però, a banda d’aquestes qüestions de detall, més pròpies d’una anàlisi de crític de cinema, la pel·lícula com a tal ofereix uns atractius que la fan recomanable per a gairebé qualsevol espectador. La motivació d’alguns d’ells pot ser purament la de gaudir d’una ambientació fidedigna d’uns escenaris força desconeguts com van ser les trinxeres de la Primera Guerra Mundial. Uns altres buscaran l’aspecte crític i antimilitar del film, pràcticament un al·legat en favor de la justícia i, en general, en favor de la humanitat. Uns altres, la planificació tècnica impecable.

Però, a banda d'aquests aspectes particulars, la pel·lícula de Kubrick té una característica fonamental per a qualsevol film, i que és el fet de que aconsegueix atreure l'atenció de l'espectador i mantenir-lo assegut a la seva butaca contemplant el drama d'unes persones que aviat farà cent anys que va tenir lloc.

“Més de 312 soldats britànics van ser afusellats entre 1914 i 1918. Durant la celebració dels consells de Guerra no es va donar la més mínima importància al seu possible estat emocional, condició generalment no atesa pels conceptes mèdics de l'època. Molts dels soldats es trobaven bé, però la majoria havia lluitat a les trinxeres durant diversos mesos, alguns durant dos anys sense interrupció”

Martin Gilbert⁴⁸

Capítol 4 “*King and Country*”: el sacrifici dels innocents

4.1 Introducció

En aquest capítol farem l'anàlisi de la pel·lícula de Joseph Losey “*King and Country*”. L'estructura i objectius del capítol són els mateixos que els del capítol precedent, és a dir, analitzar inicialment el contingut del film per després poder-lo comentar, fixant especial atenció en la relació amb la Primera Guerra Mundial.



4.2 Fitxa Tècnica

Fitxa Tècnica	
Títol original	<i>King and Country</i>
Director	Joseph Losey
Producció	B.H.E. Productions

⁴⁸ Gilbert (2003), pàg. 162

Productor Ejecutivo	Daniel M. Angel
Producers	Norman Proiggen, Joseph Losey
Cap de Producció	Richard Goodwin
Any	1964
País	Gran Bretanya
Guió	Evan Jones. Basat en el drama <i>Hamp</i> de John Wilson, basat al seu torn en un relat de James Lansdale Hodson
Fotografia	Denys Coop
Música/Direcció Musical	Larry Adler
Supervisor de so	John Cox
Muntatge de so	Gerry Hambling
Registre de so	Buster Ambler
Segon operador	Chic Waterson
Direcció artística	Peter Mullins
Vestuari	Roy Ponting
Muntatge	Reginald Mills
Assessor visual	Richard MacDonald
Gènere	Drama bèlic
Duració	86 minuts
Color	Blanc i Negre

4.3 Fitxa Artística

Repartiment	
Dirk Bogarde	Capità Hargreaves
Tom Courtenay	Soldat Hamp
Leo McKern	Capità O'Sullivan
Barry Foster	Tinent Webb
James Villiers	Capità Midgley

Peter Copley	Coronel
Barry Justice	Tinent Prescott
Vivian Matalon	Capellà
Jeremy Spencer	Soldat Sparrow
James Hunter	Soldat Skyes
David Cook	Soldat Wilson
Larry Taylor	Sargent major
Jonah Seymour	Caporal Hamilton
Keith Buckley	Caporal de guàrdia
Richard Arture	Guardià "Charlie"
Derek Partridge	Capità al consell de guerra
Brian Tipping	Tinent al consell de guerra
Raymond Brody	Soldat escamot afusellament
Terry Palmer	Soldat escamot afusellament
Dan Cornwall	Soldat escamot afusellament

4.4 Tema

El tema de *"Rei i Pàtria"* és el mateix que el de *"Paths of Glory"*: es tracta d'una pel·lícula bèl·lica, igualment ambientada a la Primera Guerra Mundial i que tracta dels anomenats "afusellaments exemplars"⁴⁹

4.5 Resum de l'argument

La història està ambientada a la batalla de Passchendaele, que va tenir lloc al Front Occidental, a Flandes, l'any 1917.

Un soldat anomenat Hamp està acusat de deserció i espera el seu judici. El seu defensor és el capità Hargreaves, que el visita al seu calabós per a preparar la seva defensa. En una primera entrevista Hamp explica a Hargreaves els detalls i context de la seva deserció: després d'haver estat lluitant durant tres anys (Hamp es va presentar

⁴⁹ De fet, la pel·lícula a França va rebre significativament el títol de "Pour l'exemple" ("Per donar exemple")

voluntari durant els primers moments de la guerra) un dia va decidir que es volia allunyar dels canons i tornar a casa i simplement se'n va anar, d'una manera poc planificada i no premeditada.

Un cop establert que la deserció és un fet inqüestionable, Hargreaves intenta trobar circumstàncies que es puguin considerar exculpadores o, com a mínim, atenuants. Hamp li explica aleshores els fets que envolten la deserció. En primer lloc, uns dies



abans de desertar va caure en un cràter de fang i va estar a punt de morir ofegat. Posteriorment, el seu millor amic va ser esmicolat per una explosió, cobrint a Hamp amb trossos del seu cos. Finalment, uns dies abans de fugir, va rebre una carta a on se li explicava que la seva dona l'havia deixat per un veí.

Al llarg d'aquesta entrevista el personatge de Hamp se'ns presenta com una persona innocent, que ha actuat d'una manera poc racional, fet que provoca en Hargreaves un cert acostament emocional.

Hargreaves planteja una defensa en la qual assumeix que Hamp ha abandonat el seu lloc de combat però vol demostrar que ho ha fet sense ser-ne conscient. La seva defensa és eloqüent, amb una retòrica vibrant i ocasionalment passional, però els fets s'imposen d'una manera brutal: els diferents testimonis no aconsegueixen mostrar que Hamp actués sota pressió o no estigués conscient de les seves facultats mentals, fet emfasitzat notòriament pel testimoni del metge, que opina que el cas de Hamp és simplement un cas de covardia.

El tribunal declara culpable a Hamp i envia el seu cas a confirmació al quarter general, el qual al cap d'una breu estona confirma l'ordre i decreta que sigui afusellat l'endemà mateix, just abans d'una ofensiva britànica, amb la intenció d'encoratjar als altres soldats.

Hamp passa la seva darrera nit entre una borratxera organitzada per soldats de la seva companyia i la visita del capellà i del tinent Webb, encarregat de l'execució. Aquest darrer li administra morfina per fer-li passar les seves darreres hores.

L'endemà Hamp és conduït a la seva execució lligat a una cadira i amb una bena als ulls. L'escamot no aconsegueix de matar-lo en primera instància per la qual cosa el propi Hargreaves li ha de donar el tret de gràcia per acabar amb la seva vida.

4.6 Estructura

En l'apartat dedicat a la descripció de l'argument hem presentat la història d'una manera intencionadament lineal. Tanmateix, Losey no ens la presenta exactament així sinó que utilitza alguns recursos que matisen considerablement la història. En aquest apartat veurem exactament com estructura Losey el film de manera que podrem detectar algunes d'aquestes qüestions.

Podem organitzar el contingut tot distingint quatre parts principals més una seqüència que podem anomenar de transició. Tal com hem fet pel film d'en Kubrick, aquí també enunciaré primer quines són aquestes parts i posteriorment analitzarem el contingut de cadascuna d'elles intentant remarcar la seva funció dins l'estructura general del film.

- 1) Introducció
- 2) Primera transició: soldats buidant la fosa sèptica
- 3) Entrevista Hamp/Hargreaves
- 4) El Judici
- 5) La condemna i l'afusellament

Analitzem ara en què consisteix cadascuna de les parts i com podem subdividir-les.

4.6.1 Introducció del film

Losey inicia el seu film amb unes imatges que aparentment no guarden relació directa amb la història que constituirà el nucli de la pel·lícula. Es tracta d'unes vistes

d'un monument als caiguts de la Primera Guerra Mundial situat a Hyde Park, Londres. Losey ens mostra el monument d'una manera força detallada i significativa, com la d'un espectador que contempla el monument pausadament, detenint-se en detalls com ara la inscripció de la base "La sagrada germandat de la mort" ⁵⁰.

És un recorregut fred i en bona part silenciós, acompanyat tan sols per notes d'una harmònica i, cap al final de la seqüència, pel so llunyà del tràfic londinenc, indiferent a l'existència del monument.

I, de sobte, una explosió, que ens porta en un gegantí flashback cap a la Primera Guerra Mundial. Losey ens ensenya ara fotografies d'època mostrant imatges del camp de batalla, de les trinxeres i, finalment, d'un esquelet que es difumina de manera gradual sobre la imatge de Hamp que, estirat al seu calabós, està tocant una harmònica.

Aquesta primera part compleix la funció de mostrar a l'espectador el tema de la pel·lícula així com també part de l'enfocament que emprarà el director: es tracta de mostrar el drama que van viure fa molt de temps uns soldats, drama que la nostra societat va cloure erigint un monument i oblidant el patiment d'aquells homes. La manera de fer-ho és aparentment realista però hem vist que guarda una forta càrrega simbòlica, càrrega que estarà present al llarg de tot el film.

4.6.2 Primera transició: soldats buidant la fosa sèptica

La següent seqüència ens mostra uns soldats netejant una fosa sèptica i fent comentaris irònics sobre el seu destí, tot comparant el suposat destí heroic i gloriós dels soldats amb la trista realitat d'haver de netejar residus humans.

En aquesta escena Losey ens presenta un dels recursos recurrents del film: el "cor" de soldats. Al llarg del film trobarem un grup de soldats que apareixen com un conjunt, sense trets individuals definits, fins al punt de que, en algun moment, construeixen frases dient cadascun d'ells un tros de la mateixa.

⁵⁰ És interessant de destacar aquí la manera peculiar que emprà Losey per a presentar-nos la inscripció: la càmera mostra inicialment tan sols les paraules: "la sagrada germandat". Després, amb un moviment de càmera ens mostra l'escultura d'un mort i sols després completarà la frase "...de la mort", dotant al conjunt d'un missatge irònic.

Amb aquest recurs, que actua en certa forma com el cor de les tragèdies gregues, Losey ens ofereix un contrapunt, habitualment irònic, de la situació que està vivint Hamp. En certa manera ens fa veure les situacions des d'una altra perspectiva, allunyada totalment del protocol i la rigidesa que caracteritzaran els diferents procediments militars que veurem al llarg del film. Tanmateix, és una visió que també està allunyada de la tragèdia personal que viurà Hamp, oferint un contrapunt en ocasions irònic, en ocasions dramàtic, de les situacions personals.

Anirem detallant els moments en què apareix el cor per veure en detall de quina manera Losey emprà aquest recurs.

4.6.3 Primera entrevista Hamp-Hargreaves

El següent bloc narratiu el constitueix la primera entrevista entre el soldat Hamp i el seu defensor, el capità Hargreaves.

Aquest bloc és important per diversos motius. En primer lloc, és a on se'ns presenta els dos personatges principals, Hamp i Hargreaves.

El segon, perquè és una fase d'exposició dels fets: Losey l'utilitza per a mostrar-nos tots els detalls del cas (de fet, és important de destacar com en el judici posterior no apareixeran nous fets, com si Losey ens subratllés que el judici no serveix en si mateix per a conèixer la realitat sinó que compleix una altra funció, potser fins i tot purament ritual). Així, coneixem aquí els motius de l'acusació sobre Hamp, les circumstàncies que van envoltar el moment de la deserció, la manera com Hamp es va allistar a l'exèrcit, etc.

Però, a més, en aquesta part assistim a un aspecte que podem considerar un dels eixos fonamentals del film i que podem anomenar en cert sentit la "conversió" de Hargreaves. En efecte, a l'inici de l'escena Hargreaves ens apareix com un oficial britànic que està actuant d'ofici en la defensa d'un soldat. El seu tracte cap a Hamp és inicialment fred, fins i tot despectiu i, per sobre de tot, marcial (d'entrada li reclama a Hamp que es quadri en presència d'un superior). De manera gradual, Hargreaves va coneixent els detalls del cas i es va acostant emocionalment a Hamp, va fent-se càrrec de les seves circumstàncies personals i militars, trencant amb aquella imatge inicial distant i deshumanitzada per acabar entenent els motius de Hamp i empatitzant amb ell. Aquesta conversió és important perquè, com veurem més endavant, Losey planteja el

film com una dicotomia entre dues classes separades (representades pels soldats i els oficials) però que es poden acostar mitjançant el coneixement de l'altre, en el que el propi Losey anomenarà *“una conversació entre dues classes, a on l'oficial és instruït per la simplicitat del jove”*⁵¹ quan, en termes clàssics de formació i preponderància hauria de ser just el procés invers.

Un altre aspecte destacat d'aquesta part és el tractament filmic que li dona Losey. Aquest tractament el podem evidenciar en dues qüestions diferents. La primera es refereix a la continuació del treball simbòlic que hem esmentat en la introducció mentre que en la segona analitzem els enquadraments emprats.

Pel que respecta al treball simbòlic, Losey utilitza al llarg de l'entrevista, una sèrie d'imatges fixes, fotografies gairebé sempre, que van il·lustrant la narració de Hamp. Així, p.e. quan ens explica que té un fill veiem la fotografia d'un nen; quan ens explica els motius pels quals es va allistar (el rei i la pàtria) veiem una fotografia del rei d'Anglaterra passejant a cavall amb el seu cosí, el kàiser Guillem, etc. Aquestes insercions no tan sols ens serveixen per a visualitzar la narració de Hamp sinó que, a l'hora, juguen un paper simbòlic, si bé aquest és difícil d'interpretar.

Una primera possibilitat òbvia és que ens il·lustrin el pensament de Hamp. Tanmateix, en ocasions aquestes imatges tenen una càrrega significativa molt important. A tall d'exemple, en el cas esmentat abans de la imatge del Kàiser la inserció de la fotografia ens il·lustra la irònica distància entre els motius que van portar a Hamp al seu allistament (totalment sincers, d'altra banda) i la realitat política europea de l'època. Això ens pot fer pensar que les fotografies realment ens mostren la posició d'un suposat narrador independent o, fins i tot, del nostre propi punt de vista com a espectadors i receptors del discurs de Hamp. Finalment, també poden estar simplement reflectint la visió del receptor per excel·lència d'aquest discurs, com és Hargreaves: així, en efecte, algunes d'aquestes imatges serveixen de transició entre primers plans del soldat i del seu capità (veiem primer un pla de Hamp narrant la història i, escoltant encara la seva veu veiem la imatge i posteriorment un primer pla de Hargreaves a on podem investigar les seves reaccions). En definitiva, Losey utilitza aquí uns recursos

⁵¹ Ciment (1979), pàg. 291



narratius singulars que, en la meua opinió, ens permeten acostar-nos emocionalment a la narració de Hamp i serveixen per a trencar, al seu torn, amb una possible idea de presentació objectiva d'esdeveniments. Significativament, la darrera escena d'aquest bloc és un fos entre la cara de Hamp i una imatge fixa a on veiem un cadàver que va desapareixent al fang, amb una clara

premonició del futur de Hamp.

Aquest tractament no objectiu encara es fa més patent quan entrem a analitzar l'altre aspecte que hem esmentat anteriorment, els enquadraments que fa servir Losey. En efecte, els diferents angles de la càmera al llarg d'aquesta seqüència són prou indicatius del tractament que Losey vol donar a la narració. Per començar, cal adonar-se que la càmera, fixa en la major part de la seqüència, no apareix gairebé mai en una "posició objectiva" clàssica, i.e., mostrant els dos homes en un pla simètric i mantenint la càmera a l'alçada de la seva cara, sinó que els presenta en angles i posicions poc "naturals". En posarem un parell d'exemples. El primer fa referència a



l'escena que obre la seqüència, que consisteix en un pla gairebé zenital de Hamp i Hargreaves, a on trobem als dos homes empetitits i, tot i així, en una actitud marcial que pot semblar ridícula.

El segon exemple crec que encara pot ser més significatiu perquè analitza l'evolució dels enquadraments al llarg de la seqüència: si bé comencem amb uns enquadraments a on la figura dominant sol ser la de Hargreaves, que imposa la seva jerarquia militar des del començament, els enquadraments van variant de manera gradual fins a trobar-nos enquadraments com el de l'exemple a on trobem a un Hamp que domina l'enquadrament i un Hargreaves que, al fons del pla escolta de manera reverent la narració del soldat.



En conclusió, veiem com allò que anomenàvem el procés de conversió de Hargreaves queda recollit perfectament des del punt de vista filmic en el tractament dels enquadraments que fa Losey.

4.6.4 *El judici*

El següent bloc significatiu és el del judici. Aquesta és una de les parts crucials del film, perquè es a on es jutjarà a Hamp.

D'aquest apartat podem destacar dos aspectes que ens permeten seguir l'anàlisi iniciada anteriorment. La primera és que els fets que es mostraran en aquest bloc són tots ells coneguts ja per part de l'espectador. La informació nova que se'ns aporta en aquest bloc no són tant els fets del cas com les opinions d'alguns personatges nous. Aquests testimonis semblen guardar una relació aparentment equitativa però amb una diferència qualitativa: els testimonis favorables tenen una actitud dubitativa i poc assertiva davant la contundència dels testimonis en contra.

Un exemple força clar ens l'ofereixen els testimonis simètrics del tinent Webb i el capità metge. En efecte, el tinent Webb, que és el tinent del batalló de Hamp, vol defensar-lo i presentar un testimoni favorable en parlar de la conducta de Hamp. Tanmateix, els arguments que aporta són certament pobres i, fins i tot còmics (*"potser no tingui importància però...fa un té excel·lent"*) i són desmuntats fàcilment pel fiscal. Per contra, el testimoni del metge és completament diferent. Tot i que la impressió que li queda a l'espectador és que el capità metge és un incompetent que no va fer correctament la seva feina (prescriu a Hamp un laxant) i que està carregat de prejudicis

(*“Jo ja sabia el que volia. Que li donessin la baixa”*) la conclusió en el context del judici és que el metge va actuar correctament en no excloure a Hamp del servei.

L'altre aspecte és constatar el que sembla la conversió definitiva del capità Hargreaves. Efectivament, aquest va molt més enllà del que seria una defensa objectiva de Hamp, s'implica emocionalment en el cas i la seva defensa és no tan sols brillant sinó vehement i compromesa, fins al punt que en algun moment oblida els formalismes militars i acaba cridant de manera vehement al Coronel (*“I que estem fent aquí? Una farsa de judici?”*) guanyant-se la seva recriminació.

Finalment, podem constatar una tercera característica: aquí han desaparegut les imatges intercalades, com subratllant que ja no es tracta d'una narració que provoqui evocacions (i, per tant, dirigida a les nostres emocions) sinó que el que es pretén és, aparentment, establir uns fets. Tanmateix, com ja hem esmentat abans, aquesta part no ens aporta noves dades i, per tant, ens apareix en conjunt com una simple qüestió formal, remarcant d'aquesta manera el caràcter de ritual que revesteix el judici.

Narrativament parlant, el bloc s'estructura amb un esquema simple que va combinant dos tipus diferents d'escenes: unes són pròpiament les escenes del judici, a on veiem comparèixer els diferents testimonis i a on actuen el fiscal i el defensor alternativament. L'altre el constitueixen unes escenes que ens expliquen una història paral·lela en què el cor de soldats dona caça i executa a una rata. Aquestes escenes estan aproximadament intercalades: primer veiem una escena del judici i a continuació una del cor, establint un paral·lel entre les dues històries que va més enllà de la pura forma per a ser part integrant i significativa de la història que ens està explicant Losey.

Detallem la manera com s'estructura el bloc, marcant amb “J” les parts que corresponen al judici i amb “C” les que fan referència al cor:

J. 1 – Preparatiu del coronel i Hamp

C. 1 – Escena de la carn

J. 2 – Inici del judici

J. 3 – Interrogatori caporal Hamilton per part de Hargreaves

C. 2 – Una rata mossega l'orella d'un soldat

- J . 4 - Interrogatori caporal Hamilton per part del fiscal
- C . 3 – Captura d’una rata al cos mort d’un cavall
- J . 5 – Interrogatori del metge
- C . 4 – Judici a la rata
- J . 6 – Interrogatori al tinent Webb
- C . 5 – Execució de la rata
- J . 7 – Interrogatori a Hamp
- J . 8 – Al·legat de Hargreaves
- J . 9 – Exposició dels fets jurídics i cloenda del judici

En aquesta estructura podem veure el paper destacat que jugarà el cor en aquest bloc. El fil argumental de les aparicions del cor és el següent: una rata mossega l’orella d’un soldat mentre està dormint i aquest es desperta enfurismat. Els soldats decideixen venjar-se i per a fer-ho surten a la caça de la rata que ha mossegat. Després d’algunes escenes grotesques com la de les rates sortint del cos mort i podrit d’una mula els soldats capturen una rata (aparentment a l’atzar) i munten un consell de guerra per a jutjar-la. Aquest consell esdevé una farsa de judici en què la rata és condemnada a mort i posteriorment executada. Aquesta història no deixa de ser una paròdia del judici que s’està duent a terme contra Hamp. Aquesta paròdia és, fins i tot, explícita, en tant que els soldats imiten la veu de les rates. Aquesta història és totalment significativa perquè les diferents situacions que apareixen constitueixen un paral·lel perfecte de la situació que està vivint Hamp, tant pel que respecta la seva situació com pel fet de que el judici no deixa de ser una farsa. Els soldats, en el seu judici, imiten de manera grollera els diferents rituals que componen el judici, tot subratllant la desesperada situació que viu Hamp i, alhora, el seu tràgic destí, ja predeterminat. Un detall que podem destacar és el fet de que la rata que jutgen els soldats és pràcticament una rata a l’atzar, la que han pogut capturar, però no tenen cap constància de que realment sigui la que ha mossegat aquell soldat. Per a subratllar aquest fet atzarós el diàleg d’una part del judici és explícit, remarcant el fet de que és una rata agafada a l’atzar i, per tant, no és jutjada tant per les seves accions individuals concretes sinó en tant que “rata genèrica”, de tal manera que la seva execució serveixi d’exemple per a la resta de rates. Aquest és pràcticament el cas de Hamp: tot i que els seus actes individuals són constituents de

delicte de deserció, el seu consell de guerra no és tant un judici contra aquesta conducta individual com una mena de judici genèric a tots els soldats; igualment, la seva mort estarà justificada oficialment perquè servirà per a encoratjar els altres abans de la batalla.

Un altre punt fonamental de paral·lelisme és la indefensió real de la rata. En la paròdia de judici que muntan els soldats tot i que els soldats segueixen, d'una manera aproximada, els formalismes d'un judici, la sensació és que la rata ja està condemnada a priori. El seu suposat testimoni és interpretat per un soldat que és el que explica al tribunal el que va dient la rata, en referència al fet de que Hamp tampoc s'expressa correctament i acaba delegant el seu testimoni, de manera explícita, sobre Hargreaves. D'aquesta manera l'acusat està, en els dos casos, en una situació en la qual el seu testimoni té un valor molt relatiu, perquè el coneixem a través d'un altre, que és qui l'interpreta.

Finalment, hi ha un darrer paral·lelisme tràgic: durant el judici de la rata el soldat que la està "interrogant" es dirigeix al cor i els hi explica que la rata està plorant, la qual cosa fa que el cor esclati en un "oh!" compassiu. Aquesta exclamació té un paral·lel directe amb l'estat d'ànim en què queda el tribunal després de l'al·legat de Hargreaves, a on clarament Losey ens mostra unes cares reflexives, preocupades per la dimensió humana del cas. Tanmateix, res de tot això impedeix que en tots dos casos s'acabi condemnant i executant els acusats.

4.6.5 La condemna i l'afusellament

Finalment, la resta del film la deixem agrupada en una darrera unitat significativa. Com veurem, aquesta té una estructura molt més complexa que les anteriors amb una gran varietat de subblocs. Tanmateix, en la meua opinió, això no justifica un tractament detallat de cadascun d'ells perquè funcionalment tots actuen dintre del conjunt de la pel·lícula com un únic bloc en el qual s'extreuen les conclusions del cas.

Així, des del punt del contingut el que trobarem en aquesta unitat són les conseqüències que té el cas Hamp en els diferents protagonistes: la conversió definitiva de Hargreaves, que acaba empatitzant totalment amb Hamp; la mort de Hamp, que

acaba comprenent, possiblement massa tard, la seva situació o el mateix Coronel, a qui veurem vacil·lar en les seves conviccions.

Dins d'aquest bloc podem diferenciar tres parts:

- 1- La sentència
- 2- La darrera nit de Hamp
- 3- L'afusellament

La primera d'aquestes parts giraria al voltant de la sentència. Dintre d'aquesta encara podríem separar tres blocs. El primer serien accions post-judici: Hamp que espera sentència, els oficials que, en un ambient més distès trenquen el protocol i es declaren tots partidaris de la salvació de Hamp, el tribunal que no vol assumir responsabilitats i traspasa la decisió final al Quarter General i el cor de soldats que declaren el seu pessimisme sobre la sort de Hamp. El segon, una segona entrevista Hamp-Hargreaves que ens permet apreciar l'apropament definitiu entre els dos personatges i la manera com han canviat tots dos i que conclou amb el cop dur de la lectura de la sentència. La tercera part, l'entrevista entre Hargreaves i el Coronel a on es posen de manifest les dues posicions enfrontades sobre el cas: la versió oficial i la versió humana, el deure pel deure i la realitat de la vida del soldat.

La segona part consisteix en la darrera nit de Hamp, que separem en dos blocs significatius: la borratxera amb els soldats del seu batalló i la visita oficial del tinent Webb i el capellà.

Finalment, l'execució és la darrera seqüència del film i té entitat pròpia.

En la meua opinió, les conclusions del film es poden concretar en tres escenes clau: la conversa entre Hamp i Hargreaves, l'entrevista entre aquest darrer i el Coronel i l'execució. En les converses entre els personatges és a on veiem com ha afectat el consell de guerra a les conviccions de cada qual. Les tractarem en detall més endavant en fer l'anàlisi de personatges. L'execució, pel seu cantó, també mereix un tractament detallat, que posposarem fins a fer la comparació entre l'execució que ens descriu Losey i la que podem veure a "*Paths of Glory*".

Fílmicament parlant aquesta part no aporta novetats respecte de les anteriors. Losey continua fent un treball detallista pel que fa a la composició de plans i enquadraments que acaben sent plenament significatius i congruents amb el contingut exposat.

Posarem dos exemples al respecte. El primer es refereix als enquadraments de l'entrevista entre Hamp i Hargreaves. En aquesta, a diferència del que [hem vist a la primera entrevista](#), Losey deixa de jugar amb la posició relativa dels dos personatges i els presentarà en primers plans bastant equivalents entre ells, com donant a entendre que els dos han acabat acostant-se i han quedat en un pla d'igualtat humana.

L'altre exemple que podem destacar és el dels enquadraments zenitals. També ara els trobem a la cel·la de Hamp i en dos moments concrets: durant la borratxera i en el moment de lectura de la sentència. En aquest darrer cas veiem els tres personatges empetitits (Hamp, Hargreaves i el tinent Prescott) però és el primer d'ells, Hamp, caigut de genolls a terra, el que realment ens apareix com insignificant i totalment abatut, en una actitud de derrota.



Tanmateix, en l'escena immediatament posterior, Hargreaves se'n va indignat a parlar amb el Coronel. En aquesta acció rellisca i cau al fang, quedant d'aquesta manera identificat amb Hamp fins i tot d'una manera física i anticipant el que després serà l'escena de la mort de Hamp enfonsat en un toll de fang.

Un recurs que apareix per primer cop en la pel·lícula en aquest bloc és la de la càmera subjectiva, que podem apreciar en dues escenes: la de la sala d'oficials (que tractarem més endavant) i la de l'afusellament, a on Losey ens posa en el lloc de l'escamot d'execució.

4.7 Personatges

Un dels aspectes més sòlids de l'obra de Losey és el tractament de personatges, especialment pel que fa als dos personatges principals, Hamp i Hargreaves.

4.7.1 Hamp

Començarem analitzant el personatge al voltant del qual gravita tot el drama de la pel·lícula.

Hamp és fonamentalment un personatge innocent, que actua mogut per motivacions molt simples i que, sobre tot, és poc conscient de la realitat que l'envolta.

En primer lloc, no és conscient de la gravetat de l'acusació de deserció: ell sap perfectament que va marxar del front i que la seva intenció era tornar a casa seva, però no creu que això sigui prou greu com per processar-lo per dos motius absolutament simples. El primer, que era el primer cop que ho feia i el segon, que ell és l'únic soldat de la companyia que queda de tots els que es van allistar al principi de la guerra. Aquests dos motius, com veiem, no tenen cap rellevància des del punt de vista jurídic però en canvi Hamp els exposa amb fe, oferint-nos així un clar exemple de dues idees, simples però en el fons, errònies, que estan a la base del seu pensament. El primer, que la culpabilitat no depèn tant de les accions en si com de la voluntarietat. El segon, que circumstàncies externes, alienes als fets jutjats, poden influir en la decisió d'un consell de guerra. En definitiva, que hi ha aspectes humans, absolutament externs als fets objectius, que poden tenir importància rellevant.

Aquesta creença és la mateixa que fa que no es quadri en presència d'un superior quan Hargreaves entra a la seva cel·la: ell creu que les seves circumstàncies l'autoritzen a no complir les normes.

Hamp es mostra innocent en molts altres moments del film: p.e., quan és apressat, a on no intenta fugir ni amagar-se o en la seva darrera nit, a on es deixa emborratjar pel soldats.

Aquesta característica es subratlla magníficament amb el treball d'interpretació de Tom Courtenay, que ens mostra un rostre ampli, sense plecs i amb els ulls molt oberts, en una actitud gairebé infantil. És justament aquest candor el que commourà a Hargreaves i li farà apropar-se a Hamp.



Una altra característica del personatge és la seva impulsivitat, entesa en el sentit de que pren decisions sense seguir la seva racionalitat, actuant a rauxes. Veurem dos clars exemples. El primer està relacionat amb el títol al film: “Rei i pàtria”, que és el lema sota el qual Hamp es veu empès a allistar-se per a salvar l'honor d'aquestes dues idees, sense parar-se a pensar en la realitat que després l'esperarà al camp de batalla. No serà fins més tard quan se n'adonarà de la realitat. Tal i com diu el mateix personatge:

“No sabíem a on ens ficàvem. Evidentment, ho vaig prendre a la lleugera. Jo vaig pensar que no podia ser molt pitjor que les nostres vides, però ens vam equivocar. No hi ha res pitjor que això”

Cal dir en aquest sentit que l'actitud que Hamp exemplifica al film no va ser un cas aïllat, sinó que va ser també el pensament de milions de joves europeus. En particular, al Regne Unit es van presentar voluntaris més d'un milió d'homes en tan sols dos mesos⁵² durant els primers dies de conflicte, delerosos de defensar la seva pàtria.

Aquesta irreflexivitat és la mateixa que mostra també durant l'episodi de la seva deserció. Hamp no valora a priori les conseqüències que puguin tenir les seves accions: en un moment donat es farta de la seva situació i marxa cap a casa seva. Aquesta manca de previsió encara es veurà més evident durant la seva deserció, moment en el qual tampoc no aplicarà cap prevenció ni planificació, movent-se d'una manera natural per darrera de les línies i sense ni tan sols pensar la manera concreta amb què pugui arribar a la Gran Bretanya des del continent.

⁵² Forner (1999), pàg. 213

Tot això ho exposa Hamp a Hargreaves d'una manera directa, oberta, sense embuts, mostrant una característica complementària a la seva innocència, com és l'honestedat: Hamp no es planteja en cap cas de mentir sobre les seves accions sinó que les exposa obertament a tothom, sense valorar si això pot o no perjudicar-lo.

Probablement degut a les característiques anteriors, Hamp és un personatge que mou a compassió als seus companys i superiors. Aquests el consideren una mena de "mascota" de la unitat, aspecte que és evident, p.e., quan el tinent Webb testimonia en favor seu al judici. O, fins i tot, en la festa que li munten els soldats a la cel·la la nit abans de l'execució. Això no vol dir això tampoc que el respectin. De fet, l'opinió que té Webb sobre Hamp és més aviat pobre, assenyalant com a únic aspecte positiu el fet de que sap fer un bon te. D'altra banda, els seus companys es burlen d'ell durant la festa esmentada, fent mofa de la seva situació i, fins i tot, parodiant la pròpia execució. En definitiva, una persona que pot arribar a moure a simpatia a les persones però que, d'altra banda, tampoc no aconsegueix tenir unes relacions sòlides amb les altres persones.

Aquest aspecte és patèticament obvi pel que fa a la seva vida privada, a on s'endevina un matrimoni gris, monòton, amb una pobre relació de parella que degenera en dos moments clau: el primer, l'allistament de Hamp, que, segons pròpia confessió, és motivat en part per demostrar el seu valor a la seva dona i la seva sogra i en segon lloc quan, després de diversos anys de guerra, la seva dona l'abandona per un altre.

Aquest és un punt que també interessa de destacar: Hamp és una persona que confia en els altres: en la seva dona, en els seus companys, en Hargreaves, fins i tot en la justícia: així, una de les seves primeres frases a Hargreaves és justament en aquest sentit: "*Tot anirà bé*", referint-se al consell de guerra, en una actitud d'alè que més aviat hauria d'anar en l'altra direcció, de Hargreaves cap a Hamp. I, si ho analitzem, es tracta d'una confiança sense fonament. D'entrada alguns s'aprofiten obertament d'ell o li fan burla (la seva dona, els companys, fins i tot la "pàtria"), mentre que d'altres, com Hargreaves, tot i ajudar-lo sincerament, tampoc no aconsegueixen el seu objectiu, com seria el de salvar-lo.

D'altra banda Hamp és, no cal oblidar-ho, un supervivent. No tant perquè demostrï un esperit gaire batallador (més aviat tot el contrari) sinó, probablement, per circumstàncies purament atzaroses. Ara bé, el que sí és innegable és que els anys que porta al front l'han acabat afectant. En primer lloc, per un sentiment de soledat: com dèiem, ell és l'únic supervivent del batalló que es va crear en allistar-se: la resta dels seus companys han mort al llarg dels anys. I no tan sols això, sinó que l'únic amic que tenia acabava de morir just abans de la seva deserció. Hi ha dos moments en els quals Hamp ens arriba a mostrar l'autèntic patiment que està sofrint. El primer, quan explica la mort del seu amic, esmicolat per una explosió, amb trossos del seu cos escampats per arreu i, en particular, per sobre del seu propi uniforme. El segon, quan explica l'horror de caure en un pou de fang, sense possibilitats de sortir-ne per si sol. Aquests testimonis directes són força impactants, tant pel receptor (Hargreaves però, alhora, el propi espectador del film) com també el propi Hamp, que pateix d'atacs de diarrea en recordar aquests esdeveniments.

Finalment, voldria destacar un darrer tret característic de Hamp, que és la seva impotència. Hamp és una persona que, d'alguna manera, es troba en mig d'una situació que no pot controlar. Això aplica tant pel que fa al seu paper al front com, de manera encara més evident, durant el seu consell de guerra. Efectivament, durant el judici Hamp ens apareix absolutament descol·locat i actuant en part més com un espectador que com el seu clar protagonista. La prova la tenim en el testimoni del metge, que, com ja hem esmentat, és el més desfavorable de cara a Hamp. En aquestes circumstàncies que haurien de ser, com a mínim, de tensió, Hamp es permet de riure quan el metge amenaça Hargreaves amb un laxant.

La seva impotència, combinada amb la innocència que hem comentat abans, té un punt culminant en el seu testimoni, quan davant del tribunal li demana a Hargreaves que sigui ell qui expliqui al tribunal les circumstàncies de la seva deserció. I, metafòricament, s'acaba plasmant de manera impressionant durant la seva execució, quan veiem que el personatge no és ni tan sols "capaç" de morir, havent de ser Hargreaves qui l'ajudi també en aquest tràngol.

En resum, Hamp és un personatge desvalgut, impotent, innocent, simple, confiat, una mena de nen que s'ha trobat en unes circumstàncies que el sobrepassen i el confonen i de les quals voldria fugir però realment no sap ni tan sols com fer-ho.

4.7.2 Capità Hargreaves

L'altre gran protagonista del film és el capità Hargreaves. Hargreaves és un personatge molt més complex que Hamp, no tan sols perquè ofereix més matisos sinó també perquè el film ens va mostrant la manera com Hargreaves va evolucionant a causa de la seva relació amb Hamp.

Així, en un principi Hargreaves se'ns mostra com un oficial un xic arrogant, segur de si mateix, distant respecte de la tropa, amb unes idees molt clares del deure i el seu compliment i amb una perfecta observança de les normes militars. Hargreaves se sent obligat a defensar a Hamp justament en compliment d'aquestes normes, però vol mantenir la seva relació amb el cas en un pla distant, fred, objectiu, allunyat de la seva esfera privada. I, sobre tot, considerant a Hamp culpable dels càrrecs que li imputen, fins i tot abans de conèixer les circumstàncies del cas. Això és força obvi en la primera conversa amb Webb, quan expressa el seu menyspreu cap a Hamp amb unes frases directes i brutals:

"(...) serà inútil (...) va fallar com home i com soldat (...) Si un gos es trenca l'esquena se li dispara un tret"

actitud que té una continuïtat directa amb els primers moments de l'entrevista amb Hamp, quan l'obliga a quadrar-se davant d'un superior i el fa mantenir una actitud marcial.

Tanmateix, aquesta actitud inicial es va modificant ja en els primers moments de la relació amb Hamp. En els preliminars de la seva primera entrevista ja se n'adona del fet de que Hamp és un personatge innocent, que no entén ni tan sols el motiu pel qual serà jutjat i que no pot ni posar en dubte els fets del cas: Hamp ha desertat i no hi ha

manera de maquillar aquest fet. Serà en el moment de buscar atenuants per a la seva situació que Hargreaves anirà poc, a poc, entenent les patètiques circumstàncies personals i militars de Hamp i comprenent que Hamp és una víctima, no tan sols de l'exèrcit o la guerra, sinó de la societat en general. Mentre que Hargreaves se'ns mostra culte, refinat, intel·ligent, amb estudis i recursos, Hamp es troba a l'altre extrem: poc instruït (va deixar l'escola als dotze anys) i limitat en les seves possibilitats. I, a més, actuant segons els dictats socials: matrimoni, fills, allistament... Hamp és fins i tot inconscient del seu propi drama personal, drama que Hargreaves, des d'una superior perspectiva, sí que podrà captar en tota la seva extensió.

L'actitud de Hargreaves en el judici evidencia tant aquesta posició com altres qualitats de Hargreaves: sobre tot, la seva eloqüència, que, tanmateix, acabarà resultant estèril, però també el seu apassionament en defensar la seva idea, allunyat ja de la fredor amb què se'ns ha presentat inicialment el personatge. Hargreaves es manté sempre estrictament en els límits de la llei però d'alguna manera la situació de Hamp l'empeny en ocasions a sobrepassar aquests límits, com p.e. durant l'interrogatori al metge.

Després del judici podem copsar la manera tan important amb què Hargreaves s'ha transformat, identificant-se amb Hamp. Mentre que la resta de protagonistes del consell es mostren més aviat allunyats del cas i amb ganes d'oblidar-lo un cop s'ha celebrat la vista, Hargreaves està preocupat per la sort del soldat i acabarà vivint la condemna com quelcom personal, no tant perquè el seu paper fos el de defensor sinó perquè ell acaba creient en un estament superior, la Justícia, segons la qual Hamp no hauria de morir.

Tanmateix, Hargreaves és conscient de que la decisió del tribunal sols pot ser la de la culpabilitat: tot i els seus esforços, els fets són, com ell ha detectat des del primer moment, inqüestionables, i justament seran aquests fets els que acabaran jutjant els oficials del consell.

Aquesta situació d'imptència li provoca ira, una ira que es manifesta d'una manera cruel sobre el propi Hamp. Quan aquest li vol agrair la defensa que ha fet d'ell Hargreaves, aquest li respon agressivament:

“Jo sols complia el meu deure. No m’agraeixis per complir el meu deure: era la meva obligació. Si tu haguessis fet el mateix ens hauríem estalviat tot això.”

recordant-nos la seva actitud inicial contra Hamp però a on ara s’ha produït un canvi: ja no es tracta del personatge fred i allunyat del cas sinó d’algú que ha cercat per tots els mitjans de salvar Hamp i que se n’adona de que no ho ha aconseguit. Aquesta escena acaba amb un pla contingut, dur, a on veiem els dos homes mirant-se directament els ulls i que acaba amb un tret llunyà, dur i sec, tan dur i sec com han estat les paraules del capità i que, a més, ens anuncia el que passarà immediatament: la lectura de la sentència que el condemna a mort.

L’escena final, a on Hargreaves abraça a Hamp d’una manera tendra i li acaba donant el tret de gràcia, ajudant-lo a morir, és la darrera demostració de la identificació de Hargreaves amb Hamp i de com el primer ha completat el seu acostament humà al soldat ras tot modificant la seva visió de la realitat en mostrar-li les autèntiques circumstàncies humanes que envolten als soldats. La veu de Hargreaves en llegir la carta adreçada a la família tan sols es pot interpretar en aquest sentit.

4.7.3 Hamp i Hargreaves

En definitiva, hem vist que no podem analitzar Hargreaves sense tenir en compte Hamp perquè la pel·lícula el que ens mostra és la manera com es relacionen els dos personatges. Aquesta és també la impressió del propi director, que va expressar-se en els següents termes:

*“El film ens mostra les relacions personals entre l’oficial i el pobre simple soldat desertor”*⁵³

És a dir, que Hamp i Hargreaves, malgrat mantenir, com hem vist, una personalitat clara i definida com a persones individuals, ahora ens acaben exemplificant un xoc de classes, cadascun d’ells actuant com a arquetip d’aquestes classes.

⁵³ Ciment (1979), pàg. 291

Ara bé, més enllà de les consideracions socials que es puguin desprendre, és innegable que entre els dos homes s'estableix una relació humana que jo considero paterno-filial, a on els dos acaben enriquint-se de la relació amb l'altre. Així, ja hem vist amb un cert detall com Hargreaves acaba entenent l'autèntica dimensió del drama de Hamp, que és una dimensió humana, lluny de l'estricta compliment de les normes i del deure. Al seu torn, Hamp, finalment (i, probablement, massa tard), acabarà sent conscient de la seva situació real, en un diàleg que considero ens mostra exactament com ha funcionat la relació dels dos personatges:

“Hamp- Vostè m’ha ensenyat moltes coses i jo li vull agrair

Hargreaves - De debò? He fet tard, em temo.

(pausa : els dos es homes es miren fixament)

Hargreaves -Gràcies (...)

Hamp- Li he donat mil voltes i sé el que em pot passar. Solament gràcies a vostè tinc esperances”



Així, veiem per un costat que Hamp està agraït a Hargreaves per haver-li ensenyat coses, encara que sols hagi estat per fer-lo conscient de la seva precària situació. Hargreaves, pel seu cantó, se n'adona que l'enriquiment ha estat mutu, i d'aquí aquestes “Gràcies” que li dóna a Hamp sense que semblin gaire pertinents.

El caràcter paterno-filial de la relació es pot concretar en molts aspectes. El primer, en el ja esmentat infantilisme de Hamp, la seva pròpia innocència. El segon, la mateixa relació oficial entre els dos personatges, un acusat i l'altre el seu defensor. Finalment, el trobem plasmat filmicament en dues escenes del film. La primera, la ja esmentada i impactant escena final, a on Hargreaves abraça curosament a Hamp, com si aquest fos un nen petit. En segon lloc, durant nombroses escenes del judici, a on trobem plans en els quals Hargreaves s'interposa entre Hamp i qui l'està acusant (p.e., el metge) en un actitud de defensa fins i tot físicament evident.

Finalment, cal tornar a destacar el gran treball dels dos actors, Courtenay i Bogarde a l'hora d'interpretar els personatges, interpretació que els fa creïbles i humans i contribueix a l'eficàcia del film.

4.7.4 Els altres personatges

Com ja hem dit anteriorment, el film es centra justament en els dos personatges que ja hem analitzat. La resta ocupen un discret segon pla, encara que no per aquest motiu Losey els deixa de perfilar correctament. Analitzem-los en un ordre de rellevància decreixent.

4.7.4.1 Coronel

El principal personatge de repartiment és el Coronel, que actua com a president del consell de guerra i que és, alhora, el cap de la unitat, i per tant de tots els personatges del film.

El Coronel encarna, fins a cert punt, les característiques que hem destacat abans com a pròpies del Hargreaves tal i com aquest se'ns mostra a inici de la pel·lícula: culte, fred, distant, complidor del deure, evitant la implicació personal en el cas. En aquest sentit, podríem entendre que respon a l'arquetip d'oficial britànic.

D'altra banda, com a cap del tribunal, actua en general d'una manera neutra i objectiva, permetent a Hargreaves certes llicències però també recriminant-li el seu apassionament ocasional i parant-li els peus en algun que altre moment. Tanmateix, en algunes escenes del judici l'espectador té la sensació, degut justament a l'actuació del Coronel, de que la sort ja ha estat dictada. Un primer exemple el constitueix la presentació de la defensa per part de Hargreaves, que és resposta pel Coronel amb un significatiu: *“Està insinuant que és un boig? O un deficient mental?”* que ens indica clarament l'oposició del Coronel a acceptar a Hamp com una persona que no té control dels seus actes. Un segon exemple, que jo considero encara més significatiu, el trobem a l'al·legat de Hargreaves. Aquest, certament commovedor, acaba amb la sentència: *“¿No lluitem per preservar una certa noció de justícia?(...) Si no es fa justícia a un home, la resta*

mor endebades” i que acaba afectant visiblement a tot el tribunal, com podem apreciar clarament per les seves cares, que Losey ens mostra en tot el seu detall amb un lent *tràveling lateral*. Tanmateix, la seca sentència del Coronel: “*Qüestió d’opinió*” sembla trencar el clímax creat per Hargreaves i, en cert sentit, declarar ja la sentència condemnatòria sobre Hamp.

El Coronel se’ns mostra en tot moment com un home segur de si mateix, conscient de la seva autoritat sobre els homes. De fet, p.e., no assistim a cap deliberació del tribunal: simplement coneixem la sentència per boca del Coronel. Tanmateix, existeix un únic moment en què veiem com l’autoconfiança del Coronel trontolla: en la conversa final amb Hargreaves. Així, quan el Coronel exposa que el Quarter General ha decidit afusellar Hamp per aixecar la moral de la tropa, Hargreaves li pregunta si ell realment creu en això i el Coronel respon amb un lacònic “*No n’estic del tot segur*”, donant a entendre, per un costat, que ell també ha arribat a copsar la situació humana de Hamp però que, d’altra banda, continuarà complint amb el seu deure i actuant de manera com si no ho hagués fet.

En resum, el Coronel se’ns presenta com la versió reglamentària, l’oficial que assumeix les normes i que les porta fins al final però que després de tants anys de guerra comença ell mateix a veure escletxes.

4.7.4.2 Resta d’oficials

Al film apareixen altres oficials. El que juga un paper més destacat és potser el **tinent Webb**, que se’ns mostra com una persona egoista, preocupada pel seu benestar personal i que, si bé té bons sentiments cap a Hamp, la seva principal motivació per a defensar-lo és per evitar comandar l’escamot d’execució. Inicialment sembla un home segur i disposat a mentir per Hamp però després durant l’interrogatori veiem com perd la confiança i acaba donant una imatge patètica.

Un altre dels oficials destacats és el **capità metge O’Sullivan**. Aquest metge és la viva imatge de la incompetència, amb un grau d’implicació personal gairebé nul pel que fa a la seva feina i, en definitiva, per la salut dels soldats. Tanmateix, el seu testimoni és

força agressiu contra Hamp, probablement perquè això li permet d'encobrir les seves mancances. Altre cop, doncs, trobem motius egoistes per actuar.

El **Capità Midgley** és el fiscal del cas. És una persona eficaç, ordenada, que es concentra en la seva feina i la porta a terme correctament, sense ensanyar-se amb Hamp però sense concedir-li tampoc el benefici del dubte. De fet, tot i que, després del judici felicita a Hargreaves pel seu al·legat i comenta que voldria veure lliure a Hamp, la seva crítica a Hargreaves (*“al tribunal sols li interessa la llei: és un mica amateur demanar justícia”*) ens revela una faceta cínica del personatge.

Per acabar, el **tinent Prescott** és un oficial jove i que és l'encarregat de dues tasques desagradables: la primera, exposar els fonaments jurídics del cas (és a dir, explicitar el que diu la llei i no la Justícia) i, per tant, rebatre parcialment l'al·legat de Hargreaves. El segon, molt pitjor, és la lectura de la sentència a Hamp. En ambdós casos observem que Prescott està afectat fins i tot d'una manera física pels esdeveniments, que ha entès el problema humà de Hamp i també s'ha acabat identificant amb ell.

La resta d'oficials tenen uns papers molt menors.

4.7.4.3 Els soldats

I, finalment, ens queda la resta de personatges: els soldats. Ja hem destacat abans el paper tan destacat que té el cor al film de Losey, actuant d'una manera unitària i oferint un contrapunt irònic i realista a moltes de les situacions del film.

Tanmateix, la contrapartida d'això és que els soldats que l'integren perden la seva individualitat: no actuen com a personatges individuals sinó que les seves accions estan supeditades a l'actuació de conjunt.

En aquest sentit crec que no cal analitzar-los perquè no ens aportarien cap informació que no haguem comentat ja [prèviament](#).

4.8 Comentari

En aquest apartat comentarem aspectes diferents de l'obra de Losey, veient la riquesa de la mateixa i la multitud de possibilitats de temes d'anàlisi que ofereix.

4.8.1 Estructura Teatral

Un dels aspectes que més crida l'atenció de l'obra de Losey és el que podem anomenar "estructura teatral". Com ja hem especificat abans, la pel·lícula es basa en una obra de teatre anterior, "Hamp", i probablement hereta d'ella alguna de les convencions usuals del gènere ⁵⁴. Així, és un film a on els diàlegs dominen per sobre de l'acció, rodat tot ell en un únic decorat i que intenta respectar les convencions clàssiques. Tal com expressa el propi Losey "*quan vaig fer "King and Country", creia que per un cop faria una pel·lícula absolutament clàssica, d'acord amb totes les regles clàssiques*" ⁵⁵. Així, l'acció consistirà simplement en seguir les converses dels personatges a través del decorat. Això ens permet, naturalment, aprofundir molt en els personatges (ja hem vist anterior el curós treball de definició de Hamp i Hargreaves) però per un altre costat fa que el film perdi una de les seves qualitats intrínseques com és la de mostrar-nos acció sobre una pantalla. Aquesta mancança, d'altra banda, pot tenir una explicació purament econòmica: "*King and Country*" és una pel·lícula de baix pressupost (85.000 lliures, segons el propi Losey ⁵⁶) i en el qual no es podien permetre certes llibertats.

En la meua opinió, Losey intenta compensar aquesta mancança amb un treball



cinematogràfic excel·lent. Al llarg del film anem veient com les diferents posicions que adopta la càmera són plenament significatives, intentant d'anar més enllà del que seria una posada en escena purament teatral. El mateix es pot dir de l'elecció dels plans. Losey escull d'una manera acurada l'ús del pla mig, del primer pla o del

⁵⁴ No he pogut obtenir cap exemplar d'aquesta obra, de manera que només em puc referir a ella d'una manera suposada i general, sense detalls concrets.

⁵⁵ Palmer (1993), pàg. 22

⁵⁶ Ciment (1979), pàg. 290

primeríssim pla, tal com ja hem destacat en algun moment (p.e., durant l'al·legat de Hargreaves, quan el pla es va tancant conforme s'arriba al clímax).

La composició dels plans també és força rica. Així, p.e. hem vist com en les ocasions en què Hamp és defensat per Hargreaves aquest apareix davant d'ell en el pla, protegint-lo. Un altre exemple el trobem en la primera entrevista de Hamp amb Hargreaves, a on els plans es van construint en funció de l'estat d'ànim dels personatges: quan Hargreaves imposa la seva autoritat d'oficial sobre Hamp el filma amb un picat, empetitint Hamp, o quan Hamp explica la seva història va guanyant dimensió davant d'un Hargreaves que va quedant en un segon pla. En definitiva, Losey intenta de jugar al màxim amb aspectes purament filmics de manera que no li afecti la cotilla teatral que pugui provenir de l'obra original.



4.8.2 Caràcter tancat

Relacionat amb aquest mateix aspecte trobem una altra qüestió que pot ser interessant de destacar. Com acabem d'esmentar, la pel·lícula de Losey té un caràcter tancat molt evident (una única acció en un únic escenari amb uns pocs personatges), que la fan en cert sentit angoixant, pràcticament claustrofòbica ⁵⁷. Aquesta orientació no és una pura casualitat sinó que respon a una voluntat del propi director. Com ell mateix ens explica:

“En la meua experiència, el cinema es pot usar en molts sentits: un d'ells és augmentar el tancament en comptes d'usar el clixé de Hollywood de “l'obertura” (“opening-up”, a l'original). Aquest film (es refereix a “The Romantic Englishwoman”), igual que “King and

⁵⁷ Incidentalment, podem destacar com altres films sobre la Primera Guerra Mundial com ara “*The Trench*” o, en menor mesura, “*Regeneration*” mantindran aquest mateix caràcter claustrofòbic i tancat, probablement degut a l'ambientació real d'una trinxera i tot intentant de reflectir realísticament les sensacions d'un grup d'homes reclòs en un espai petit i tancat, gairebé com una tomba oberta al cel

*Country”, intenta fer això. No hi ha món exterior, excepte el clima...L’observador és la càmera i jo mateix...”*⁵⁸

O, encara d’una manera més explícita:

*“Jo tenia mitjans limitats i em vaig concentrar en conseqüència tant com vaig poder sobre la interpretació, el diàleg i em vaig aplicar a crear un sentiment de claustrofòbia, una impressió real de la guerra sense un sol tret llevat dels de l’escamot d’execució i algunes ràfegues en la llunyania”.*⁵⁹

D’aquesta manera trobem com és el propi director el que ha decidit voluntàriament donar aquesta orientació, una orientació que, per un costat, l’ajuda a crear una sensació de realitat: el caràcter claustrofòbic d’una trinxera de la Primera Guerra Mundial és innegable, de manera els soldats s’havien de sentir atrapats en una mena de trampa de ratolins gegant. Però, per un altre costat, li permet concentrar-se en la trama.

No és tan sols un altre recurs per a ressaltar el realisme sinó que Losey l’utilitza per a mostrar-nos una història tancada a on, com diu ell mateix, no existeix el món exterior i a on els personatges es veuen abocats a enfrontar-se cara a cara amb si mateixos, sense condicionants exteriors que els hi tergiversin el seu pensament. D’aquesta manera, les reaccions dels personatges són més transcendents: si Hargreaves acaba entrant personalment en el drama de Hamp és justament perquè s’ha parat a escoltar-lo. La seva reacció és la seva reacció pròpia, real i autèntica. Pel mateix motiu l’actitud del Coronel és més condemnable: ell tampoc no hauria d’esgrimir ingerències externes, hauria d’haver sentit el seus propis dubtes i no escudar-se en la decisió llunyana del Quarter General.

En resum, tot i que inicialment la forma de la pel·lícula ens pot semblar condicionada pel seu origen teatral acabem trobant com aquest aspecte és quelcom que Losey no ha volgut defugir sinó que ha assumit com a part de la seva pròpia obra.

⁵⁸ Gardner (2004), pàg. 258

⁵⁹ Ciment (1979), pàg. 290

4.8.3 **Objectivitat i subjectivitat a “King and Country”**

4.8.3.1 **Els fets**

Un altre aspecte que considero central al llarg del film és la qüestió de l'establiment dels fets.

Si analitzem desapassionadament un consell de guerra podem entendre que el seu objectiu és, com el de qualsevol altre tribunal, el d'esclarir els fets, establir quina va ser la realitat del cas per tal de poder jutjar en conseqüència. Tanmateix, Hargreaves comença la seva intervenció al judici indicant justament que no discutirà els fets (*“He acordat amb el Capità Midgley que no discutirem els fets”*) sinó que intentarà explicar, a través dels testimonis, les circumstàncies de Hamp. Evidentment, el que fa Hargreaves és plantejar una defensa a on pugui exposar circumstàncies exculpatòries com ara la bogeria, però, en qualsevol cas, el seu plantejament és radical, fins i tot en la pròpia manera de plantejar-ho: no ens centrarem en els fets sinó que intentarem mostrar el ser humà que hi ha al darrera i explicar les seves motivacions. En cert sentit, el judici podia haver acabat aquí: els fets han estat acceptats per l'acusat i, per tant, ja deixa de ser acusat per ser culpable confés. És cert que el que cerca Hargreaves és acostar-se a la part humana del consell i mostrar-los la desesperació de Hamp, el seu cansament, el seu desconcert. Però, fins i tot havent provat això, el tribunal, si vol actuar rectament, ho haurà de fer en funció dels fets.

D'aquesta manera, la conversa entre Hargreaves i el Coronel després de la condemna de Hamp adquireix un altre significat. Així, quan Hargreaves inquireix pels motius que han portat al consell a condemnar Hamp diu: *“Ha estat pel testimoni del metge?... Vostè sap que és un idiota”*, el Coronel li respon un rotund *“No”* perquè l'interrogatori del metge no estava adreçat als fets sinó a les circumstàncies de Hamp; fins i tot entenent-les, el tribunal l'havia de condemnar perquè els fets no han estat qüestionats. Per tant, la reiteració de Hargreaves no té cap valor: *“L'hem condemnat per deserció però en realitat era un simple passeig. Tècnicament era deserció”*, i ho descobrim en la reacció del Coronel: no s'immuta el més mínim perquè el que ha jutjat el tribunal han estat justament els fets “tècnics” i objectius: Hamp ha abandonat el seu lloc de combat i, per

tant, ha desertat. Ara bé, Hargreaves té raó en dir que el Coronel sap la veritat: que Hamp simplement va sortir a passejar, però no és aquesta la “veritat” que ha estat jutjada; de la mateixa manera que es diu en el film que el tribunal no està interessat en la justícia sinó en la llei, el que cerca no és tant la Veritat (amb majúscules) sinó els simples fets, i segons aquests Hamp ha estat condemnat a mort.

Hargreaves insisteix buscant els motius de la condemna: *“Va ser per la meua defensa? Vaig fer el millor que vaig poder”* i el Coronel contesta *“Va estar molt eloqüent. Però res que veure amb els fets”* i Hargreaves conclou: *“Fets, fets, fets. Van a afusellar-lo per sortir a passejar”*.

En aquest petit intercanvi de paraules trobem el nus de la qüestió: el Coronel s’aferrarà als fets per a condemnar l’acusat, i segons aquests fets Hamp és clarament culpable. Tanmateix, Hargreaves no vol parlar dels fets nus sinó que vol afegir-los-hi la interpretació humana, segons la qual Hamp no va fugir del front sinó que va sortir a donar un volt.

És significatiu que durant aquesta conversa Losey jugui amb efectes visuals amb un mirall com el que veiem a la imatge. En el mirall trobarem reflectida la cara de Hargreaves mentre parla el Coronel o bé després la cara de Hargreaves recitant un poema (*“La fatalitat em persegueix just al darrera meu...Fets”*). Aquest joc de miralls li permet subratllar a Losey la relació entre realitat i imatge o, fins i tot, ficció.

D’alguna manera el film el podem llegir a la llum del “desencís” respecte dels fets. L’arrogant capità Hargreaves que ens dibuixa Bogarde a l’inici del film se sent segur de les seves creences, una de les quals, tàcita, és que l’únic que importa són els fets, de tal



manera que es permet de jutjar Hamp fins i tot abans de parlar amb ell perquè els fets són innegables: va ser capturat desertant. Tanmateix, aquesta certesa es va esvaint al llarg del film conforme Hargreaves s’acosti humanament a Hamp, fins al punt que acabi comprenent-lo i posant-se en el seu lloc. Aquest és l’autèntic missatge que Hargreaves vol fer arribar al

Tribunal: quan aquest li diu que parli en defensa de Hamp, Hargreaves replica que no, que parlarà en defensa del Tribunal. Aquest és un joc acrobàtic que, en primer lloc, obliga al consell a posar-se en la pell de l'acusat, ni que sigui per mitjà d'un joc verbal. En segon lloc, està recalcant al tribunal que les circumstàncies són importants, que no només hem de jutjar fets sinó que en les accions hem de valorar les motivacions, igual com ara s'ha de valorar la voluntarietat del Tribunal a l'hora de dictar sentència.

4.8.3.2 L'objectivitat a la narració fílmica.

Aparentment, la narració del film és una narració clàssica: la càmera filma de manera naturalista els diferents diàlegs.

Tanmateix, també hem vist com Losey subratlla de manera expressiva alguns aspectes de la història simplement jugant amb els elements fílmics com ara l'enquadrament o la composició del pla. Però, pel que respecta al tema de la subjectivitat, la meua impressió és que Losey encara va més enllà.

En el subapartat precedent hem vist com juga amb els miralls per a alertar-nos sobre la qüestió de la realitat i la ficció. Però no és l'únic artifici que usa Losey. Quan analitzàvem la primera entrevista de Hamp amb Hargreaves [haviem destacat](#) la presència d'imatges fixes que semblaven els pensaments de Hamp però que remetien d'alguna manera també a Hargreaves. En certa forma aquestes imatges es poden interpretar com el progressiu acostament de Hargreaves al món interior i personal de Hamp.

En un altre moment del film trobem un altre detall important que té una funció similar. Després del judici veiem, a la sala d'oficials, un llibre mostrant una il·lustració d'una dona nua. L'escena continua amb el Capità Midgley arrencant el llibre de mans d'un personatge invisible. Aquest suposat personatge no és cap dels ja coneguts (Hargreaves, Webb, Prescott, etc.) perquè aquests estan



presents en el mateix pla. A més, la visió d'aquest personatge coincideix exactament amb la visió de la càmera, en un pla característic de càmera subjectiva. La meua

interpretació és que Losey ens vol mostrar la càmera com un personatge més, diferent dels que ja coneixem però que està involucrada subjectivament en la història. D'altra banda, aquesta càmera ens pot estar representant igualment a l'espectador, immers d'aquesta manera en la sala d'oficials i, per tant, participant activament en l'acció.

Tot plegat ens indica, en la meva opinió, una voluntat del director de fer-se present en el film, de jugar amb les imatges tot mostrant-nos la fràgil frontera entre objectivitat i subjectivitat i, en un cert sentit més filosòfic, despertant-nos de la il·lusió racionalista. Aquesta crec que pot ser la interpretació d'una frase de Losey, referida a "*King and Country*" que ja hem esmentat anteriorment: "*L'observador és la càmera i jo mateix...*"⁶⁰.

4.8.4 El Deure

Un altre dels eixos sobre el quals pivota el film de Losey és la noció de deure. Al llarg del film veiem com aquesta paraula és utilitzada en moltes ocasions.

4.8.4.1 L'acompliment del deure com a base de funcionament de l'exèrcit

La idea bàsica que subjeu al pensament militar és que un soldat ha de complir amb el seu deure. El motiu pel qual es jutja a Hamp és justament perquè no va complir el seu deure. Això és el que explícitament li diu Hargreaves a Hamp en la seva segona entrevista, aspecte que ja hem detallar [abans](#).

En l'estructura militar el deure és un concepte fonamental, perquè tot està reglamentat d'una manera molt detallada i cadascú té assignada una missió determinada i de la qual se'n deriven unes obligacions de les quals no pot defugir. Aquestes obligacions constitueixen el que anomenem "deure". El fet de complir el deure és el que assegura que l'exèrcit funcionarà exactament de la manera com ha estat programat: cadascú té assignada una funció per tal d'acomplir objectius d'ordre superior. És l'acompliment del deure el que ens assegura la disciplina i el manteniment de l'ordre, fins i tot (o sobre tot) quan no es comprenen les motivacions de les ordres.

⁶⁰ Gardner (2004), pàg. 258

En aquest sentit, no és d'estranyar que el deure sigui el primer que se li exigeixi a tot soldat, amb independència del seu rang. Al llarg del film veiem els soldats complint el seu deure. El més destacat d'ells, el capità Hargreaves, perquè no tan sols acompleix el deure, p.e., de defensar Hamp sinó que també reclama als altres (en particular, a Hamp) que ho facin. Aquesta és, justament, una part de la seva obligació com a oficial, però és específica d'aquell personatge que hem descrit en ocasions com el "primer Hargreaves", un oficial arrogant, convençut de posseir la veritat.

Tanmateix, el concepte del deure és el que Losey posa en entredit al llarg del film, i ho fa de dues maneres diferents. La primera, molt evident, és dibuixant un personatge com Hamp que ostentosaament no ha complert el seu deure però que, tanmateix, no podem considerar digne de la sort que li toca: com a espectadors apreciem raons humanes (com també ho fan Hargreaves, el capità Midgley o el propi Coronel, en el fons) que sobrepassen la noció del deure i que ens fan comprensible l'actuació de Hamp. En definitiva, el que Losey ens presenta és l'exemple d'un cas en el què algú que no actua segons el deure ho fa tanmateix correctament.

El segon cas és l'oposat: al llarg del film veiem molts personatges que sí compleixen amb el seu deure. Alguns dels destacats són, a part de Hargreaves, el capità Midgley (el fiscal), el tinent Prescott (l'assessor legal) i el Coronel. Tots ells actuen en compliment del seu deure i és per això pel que acusen i condemnen Hamp. Com Losey ens mostra a través dels rostres i les paraules d'aquests personatges, tots ells creuen que Hamp no hauria de ser executat, però es troben atrapats en el compliment del deure i és per això que acabaran cometent una injustícia flagrant. En definitiva, un cas oposat a l'anterior: personatges que actuant segons el deure acaben cometent una injustícia.

Amb aquests exemples Losey ens exemplifica els límits de les ètiques anomenades kantianes o deontològiques. Com alguns analistes han observat: "*El Coronel sembla estar actuant d'acord amb un deure Kantià o Necessitat*"⁶¹. Analitzem a continuació molt superficialment alguns conceptes d'ètica per a poder contrastar-los després amb el film.

⁶¹ Gardner (2004), pàg. 121

4.8.4.2 Les ètiques deontològiques

Les ètiques que es centren en el concepte de deure s'anomenen deontològiques, essent el seu exemple paradigmàtic l'ètica kantiana.

Kant formula la seva ètica tot posant l'èmfasi en el concepte de "deure" en comptes del de "finalitat", que era el concepte que s'havia usat des d'Aristòtil per a desenvolupar l'ètica. Per a Kant, el motor de les accions no ha de ser un suposat fi, un bé suprem al qual ens hem haguem d'acostar sinó que l'home ha d'actuar d'acord amb el deure.

El deure és, de manera molt simplificada, l'acompliment de la norma. Segons les ètiques deontològiques una persona serà bona sempre i quan acompleixi amb els seus deures: d'aquesta manera, l'ètica ens explica quina ha de ser la nostra norma de conducta, com hem d'actuar, encara que no ens concreta què és concretament el que hem de fer. L'única cosa que considera incondicionalment bona és la intenció, la bona voluntat que ha d'animar els nostres actes.

En canvi, les ètiques teleològiques com la d'Aristòtil estableixen una idea de bé i el situen jugant el rol de "finalitat": el bé és allò al que tots hem de tendir a l'hora de realitzar els nostres actes. La nostra conducta serà bona en funció de si el resultat dels nostres actes ens acosta o no al fi suprem. D'aquí que aquesta ètica sí que ens pugui aconsellar què és el que hem de fer.

En definitiva, Kant el que fa és separar d'una manera clara l'acció, els actes, dels seus resultats, de tal manera que podem jutjar una acció tan sols atenent al propi acte, sense haver d'avaluar les seves conseqüències.

Si analitzem ara el film veurem com aquests personatges que estan actuant segons el deure ho fan seguint una ètica deontològica: no estan analitzant les conseqüències dels seus actes sinó que simplement compleixen amb el seu deure. Tot i que això és el que diu una ètica kantiana, el film ens mostra els límits de la mateixa: no sempre l'acompliment del deure ens assegurarà la justícia de les nostres accions. I, de manera

diametralment oposada, podem estar actuant sense seguir el deure i, tanmateix, no estar actuar malament.

Les ètiques aristotèliques, que es basen en la consecució d'un fi suprem, el bé, no cauen en aquest parany perquè les accions es valoren en funció de si contribueixen o no a apropar-nos a la finalitat suprema ⁶².

En definitiva, el que ens mostra el film de Losey és que la pura observació del deure no ens assegura que, humanament, estiguem actuant correctament: les ètiques basades en el deure són formals, és a dir, buides de contingut.

4.8.4.3 Les conseqüències en el film

Losey posa en discussió la validesa universal de l'acompliment del deure. Això té conseqüències en el propi film, com podem veure a partir de l'escena de la condemna i, més en particular a l'escena de l'afusellament.

La condemna de Hamp acaba trencant la confiança que hom pogués tenir respecte del deure. A partir del moment de la lectura de la sentència comencem a veure comportaments que defugen o es situen obertament en contra de l'acompliment del deure. Així p.e., l'actuació del caporal que vigila a Hamp, que incompleix les seves obligacions tot deixant i, encara més, col·laborant-hi amb els amics de Hamp quan aquests l'emborratxen. Després, el propi Hargreaves, que presencia l'escena i no fa res per a aturar-la. Però, de manera més òbvia, l'afusellament de Hamp ens mostra dos clars casos d'incompliment del deure: el primer, el de l'escamot d'execució, que, de manera deliberada, no mata Hamp perquè no apunta correctament. El segon, el del tinent Webb, que no li dona el tret de gràcia.



⁶² Sense voler entrar en gaires més detalls, sí que cal advertir que les ètiques teleològiques o aristotèliques tenen altres problemes igualment difícils de salvar, com ara p.e., la dificultat en l'elecció de quin sigui aquest bé suprem o la de valorar correctament aquelles accions que, fetes sense una voluntat explícita, contribueixen a acostar-se a aquell fi.

En cert sentit, el que ens indica Losey és que el deure ha deixat de ser aquell valor que tant lloava el capità Hargreaves perquè ha mostrat les seves mancances.

4.8.5 *La mort*

Un altre concepte que trobem al llarg de tot el film és el de la mort, però no tan sols en un sentit que podríem anomenar filosòfic de pèrdua de la vida sinó en un sentit molt físic.

La importància d'aquest concepte el trobem ja en un dels primers fotogrames de la pel·lícula: la introducció acaba amb la imatge d'un esquelet vestit amb uniforme que es fon sobre una imatge de Hamp estirat al seu calabós, en una imatge anticipadora de la sort que correrà aquest soldat.

Gairebé immediatament després és quan Hargreaves pronuncia la crua frase que hem esmentat anteriorment: *“Si un gos es trenca l'esquena se li dispara un tret”*, a on demostra el seu menyspreu per la condició humana i, alhora, la proximitat de la mort al front, que fan d'ella un fet quotidià. Incidentalment, cal destacar que, finalment, Hamp acaba morint de manera similar a la que Hargreaves ha anticipat, com un gos ferit de mort, agonitzant en el fang però que no pot morir sol sinó que requereix del tret de gràcia. Un tret de gràcia que li donarà, irònicament, Hargreaves, la persona que inicialment l'ha condemnat però que al capdavall ha aconseguit d'entendre a Hamp.

Un altre aspecte que està relacionat amb aquest és l'execució de la rata que, com [hem comentat](#), anticipa la de Hamp; en aquell cas els soldats apedreguen a la rata fins que finalment un d'ells diu: *“Li he donat. Li he trencat l'esquena!”* tot permeten de relacionar la frase de Hargreaves i el fatal destí de Hamp.

Aquesta idea encara es pot reforçar més analitzant una de les seqüències de la darrera nit de Hamp, en què veiem un soldat que l'està abraçant, gairebé maternalment i que li diu:



“Què més dóna qui et mati? Vas viure una llarga vida, Hamp, però ara s’ha acabat. Et podràs al fang. Dóna igual el que pensin els altres. Nosaltres tornarem aviat al front i ens passarà el mateix. També se’ns menjaran les rates”

aquestes frases ens remetent altre cop als mateixos conceptes: el menyspreu per la vida humana, les penoses condicions de vida (i de mort) i la fatalitat del destí de tots plegats. Fins i tot la presència d’animals, i en particular les rates, que per un costat són una amenaça, perquè mosseguen i es mengen els cadàvers d’animals i soldats però que, d’altra banda, estan tan properes als soldats que aquests acaben sentint una certa proximitat, com hem vist a la [paròdia de judici](#). En aquest sentit els animals i els homes acaben compartint una mateixa sort que els apropa i els iguala, a la baixa. D’aquí la insistència de Losey en mostrar-nos imatges de cadàvers d’homes i animals, sense distincions especials entre ells.

4.9 “King and Country” a la filmografia sobre la Primera Guerra Mundial

Igual com hem fet abans amb *“Paths of Glory”* dediquem un apartat complet a analitzar la relació entre *“King and Country”* i la Primera Guerra Mundial. També ara ens concentrarem en dos aspectes fonamentals: el tractament realista i el caràcter antibel·licista del film.

4.9.1 El realisme a “King and Country”

El tractament que dóna Losey al seu film és plenament realista. Podem comprovar aquesta intenció en múltiples aspectes com ara l’ambientació de la trinxera, els uniformes, les condicions de vida dels soldats o, fins i tot, el clima.

Efectivament, Losey utilitza un escenari recreat en un estudi per a mostrar-nos el que podia ser la vida a una trinxera britànica de reraguarda a la Primera Guerra

Mundial. En aquest sentit podríem dir que la pel·lícula cau fins i tot en el costumisme: no tan sols veiem els llocs a on vivien els soldats (lliteres, trinxeres, latrines, el fang, les passarel·les de fusta, els edificis destruïts...) sinó que Losey ens mostra igualment les activitats quotidianes que podien fer els soldats: la neteja de latrines, el moment d'espollar-se, la cuina, els menjars, les hores mortes, els crits dels sots-oficials, etc.

D'altra banda, la pel·lícula no mostra cap enemic alemany ni escenes de batalles. Aquesta elecció, inicialment [pressupostària](#), permet a Losey centrar-se en altres tipus d'activitats menys arriscades però que podien formar part de la vida diària dels soldats, un dia a dia que consistia en viure en unes condicions penoses, envoltats de rates i infeccions i amb una gran quantitat de temps perdut a on els soldats s'havien de mantenir actius per a no caure en la indolència. És significatiu en aquest sentit que Hamp, després del judici, demani el seu fusell per a netejar-lo.

“Hamp: Has vist el meu fusell?”

Caporal: Per què el vols?

Hamp: Per entretenir-me netejant-lo”

Les condicions climàtiques, pel que respecta al front de Flandes, devien ser molt similars a les que ens presenta Losey, sobre tot pel que es refereix al fang i la pluja. Com explica el propi Losey :

“Va ser un rodatge abominable perquè el plató estava enfonsat en el fang, les rates es van escapar en quant les vam portar, i perquè la pudor era tan fètida com a les trinxeres. Nosaltres treballàvem sota la pluja artificial, equipats d'impermeables i botes i, a la fi dels nostres divuit dies en aquell lloc, nosaltres teníem realment la impressió d'haver estat a les trinxeres” ⁶³

confirmant que la pretensió de Losey era realment la de mostrar les condicions de vida tan extremes ⁶⁴ que es van donar en aquest front, a on els soldats i animals de càrrega britànics morien ofegats al fang:

⁶³ Ciment (1979), pàg. 292

⁶⁴ Segons el mateix Losey: “es van ofegar al fang uns dos-cents cinquanta mil soldats” (Milne (1971), pàg. 112)

*“La pluja a l’agost era gairebé contínua. (...) El sistema de drenatge del terreny (...) va quedar destrossat pel foc dels obusos i el fang va fer que el subministrament de municions s’hagués d’efectuar amb mules “Si els animals relliscaven dels taulons i queien en els fangars que hi havia als costats (...) sovint s’enfonsaven per complet””*⁶⁵

I el mateix podem dir pel que respecta als oficials. Si bé les seves condicions de vida són millors que les de la tropa, la situació tampoc no era envejable. Igual que els soldats, dormien en petits refugis soterranis, potser més espaiosos que els de la tropa però no excessivament. Tal com veiem al film el mobiliari és escàs: una senzilla taula al voltant de la qual els oficials seuen per a passar l’estona. Fins i tot l’habitació del Coronel, tot i ser una habitació individual, no deixa de ser res més que un altre forat al terra, a on el Coronel “es posa còmode” tot recolzant la seva esquena contra la paret.

Igualment, l’ambientació general del lloc és realista: veiem pertot arreu filat, cadàvers d’animals podrint-se, fins i tot cadàvers humans que formen part física de les parets de la trinxera. Al fons veiem contínuament explosions que doten a l’escenari d’un ambient estrany, dantesc. Per això quan Hamp diu a Hargreaves: *“Tan sols volia allunyar-me dels canons”* Hargreaves li contesta *“Aquell lloc no existeix”*. Tota aquesta ambientació exterior és la mateixa que ens mostren les fotografies de l’època, com molt bé ens detalla també el propi Losey amb les imatges fixes que presenciem a l’inici del film, fotografies del Royal War Museum i que ens mostren el front en tota la seva cruesa.

En cap moment trobem imatges impactants o descarnades; Losey prescindeix d’aquest recurs efectista per a concentrar-se en el drama humà de Hamp.

4.9.2 L’antibel·licisme de “King and Country”

⁶⁵ Strachan(2004) pàg. 262-263

“*King and Country*” és un film marcadament antibel·licista. Tanmateix, igual com en el cas de “*Paths of Glory*” convé analitzar a manera en què Losey expressa la seva oposició a la guerra.

Al film de Losey no trobem profundes reflexions sobre la necessitat o inutilitat de la guerra. Tan sols trobem alguna referència molt indirecta al tema, com ara la fotografia del Kàiser i el Rei d'Anglaterra. El film no analitza les causes del conflicte ni les motivacions del combatents.

De fet, el seu propi títol “Rei i Pàtria” ja és un indicatiu de la manca real de motivacions: quan Hargreaves pregunta a Hamp per què va fer-se voluntari la resposta de Hamp és un sec i desencantat “*King and Country*”, que inicialment va provocar l'allistament de molts civils britànics però que, posteriorment va acabar convertit en una frase totalment desproveïda de contingut.

En la primera entrevista entre Hamp i Hargreaves Losey ens mostra la decepció dels soldats en enfrontar les seves il·lusions inicials amb la cruesa real del front, un front que poc té d'heroic i sí molt de brut i penós. És exactament la mateixa visió que trobem a “*All quiet in the western front*”, a on els estudiants adolescents alemanys es llancen a allistar-se a l'exèrcit tot esperonats pels discursos patriòtics. Seran les lamentables condicions del front les que els despertin del seu somni.

La millor descripció de les condicions reals del front ens la dona, en el film de Losey, les seqüències del cor. En elles veiem, com ja hem esmentat, no tan sols les seves activitats quotidianes sinó els treballs que es veuen obligats a realitzar (neteja de latrines, cavar trinxeres...), la seva manera de sobreviure, fins i tot robant, i, addicionalment, el que pensen d'aquestes qüestions. El cor ens expressa el pensament de Losey; en paraules d'Andrew Kelly ⁶⁶ “*Els comentaris de Losey sobre el judici ens l'ofereix un cor grec de “tommies”*”⁶⁷ . Aquests soldats ja no manifesten la mateixa actitud innocent que trobem a Hamp sinó que semblen molt més conscients de la seva mísera realitat i utilitzen la ironia i el cinisme per a referir-se a les seves pròpies condicions. Aquest cor és una expressió directa de crítica a la guerra i a l'exèrcit en particular.

⁶⁶ Kelly (1997), pàg. 180

⁶⁷ “Tommy” era el nom usat popularment per a referir-se al soldat d'infanteria britànic, al igual que “Poilu” era el que s'usava per a parlar de l'infant de l'exèrcit francès

Tanmateix, tot i que els aspectes comentats anteriorment ens donen l'escenari de fons de la pel·lícula, no constitueixen el seu nucli temàtic. Pel que respecta al seu contingut central, *“King and Country”* és un film que podria estar ambientat en qualsevol altra guerra o, fins i tot, podria no ser un film bèl·lic (tot i que, òbviament, caldria fer ajustos a l'argument). El que realment critica Losey no és tant la guerra en si mateixa sinó el funcionament de l'exèrcit, el reglament militar que, tot i ser aplicat al peu de la lletra, pot portar a cometre la més gran de les injustícies. Com molt bé exposa James Palmer: *“Sense mostrar cap escena de combat, “King and Country” ens explica una terrible història de la injustícia de la guerra”* ⁶⁸. La història que ens mostra Losey a la pantalla és la d'un consell de guerra per deserció en el qual el seu acusat, tot i ser “tècnicament” culpable, actua mogut per unes motivacions comprensibles humanament: cansament, desesperació, enuig, por, fàstic, desencís... Motivacions que, tanmateix, no alteren la interpretació del tribunal. Aquesta és la Justícia (amb majúscules) que demana Hargreaves al seu al·legat. No demana pietat ni clemència sinó equitat i humanitat. Tanmateix, el que s'imposarà serà l'escrupolosa, però cega, aplicació de la llei, de manera que es cometrà una abominació des del punt de vista humà: la de no tenir en compte l'autèntica i real condició de Hamp, que és la d'un ésser humà simple i innocent.

4.9.3 La hipocresia a “King and Country”

Però Losey encara va més enllà d'aquesta primera interpretació, que ja de per se seria força greu. Losey denuncia no tan sols la injustícia sinó la hipocresia. Tal com diu en una entrevista amb Milne:

*“Per a mi (...) “King and Country” tracta sobre la hipocresia, sobre les persones que han estat educades en una certa forma de viure, que tenen mitjans per a ampliar el seu coneixement i augmentar la seva comprensió, (...) i que al final han d'enfrontar-se amb el fet de que han de rebel·lar-se contra la societat”*⁶⁹

⁶⁸ Palmer (1993), pàg. 18

⁶⁹ Milne (1971), pàg. 114

El que ens mostra aquesta interpretació de Losey és un fet que encara és més greu que els anteriors: no és tan sols que el consell sigui injust sinó que l'actuació personal dels membres del tribunal és hipòcrita. Al final de l'al·legat de Hargreaves Losey ens mostra amb molt de detall les cares dels membres del tribunal perquè ens adonem de fins a quin punt han arribat a entendre l'exposició de Hargreaves i fins a quin punt arriben a estar totalment d'acord amb ell. Aquesta adhesió és perceptible en molts altres moments: els dubtes del tinent Prescott en exposar les circumstàncies "legals" del cas (circumstàncies, que, en definitiva, seran les úniques que atengui el tribunal); el comentari del fiscal a Hargreaves després del judici (*"espero que es salvi"*); la resposta del mateix fiscal quan afirma que, malgrat ser antireglamentari, és humà anar a parlar amb Hamp; els dubtes que expressen amb la seva actitud els dos membres del tribunal respecte de la possibilitat de demanar clemència per a Hamp, etc.

Tanmateix, el personatge que millor representa aquesta hipocresia és, sens dubte, el del Coronel. En primer lloc, perquè, com ja hem dit, ha actuat d'una manera no clarament injusta però sí una mica esbiaixada durant el judici, evitant alguns plantejaments que haguessin pogut afavorir a Hamp. Però, sobre tot, perquè és el que decideix clarament el veredict del tribunal tot i que, com es fa evident amb l'entrevista amb Hargreaves, té dubtes respecte de la decisió. El Coronel es mou empès pel seu rang i la seva responsabilitat militar: ell ha d'encarnar la visió "oficial", però personalment no té les coses tan clares com voldria, i això fa, p.e., que intenti eludir la seva responsabilitat a l'hora de confirmar la sentència.

Així, veiem com el Coronel no és capaç de trobar cap explicació a Hargreaves de perquè ha condemnat Hamp. Això és perquè, al igual que Hargreaves, també el Coronel (i gairebé la resta d'oficials) han arribat a entendre els aspectes humans de Hamp i, per tant, a entendre que era, estrictament parlant, innocent. Però no han estat capaços de fer prevaler aquests sentiments per sobre de l'estricta acompliment del deure: han portat fins a l'extrem l'ètica deontològica i han arribat a una contradicció amb el seu pensament. I, el que és més greu, han resolt la contradicció amb la solució més còmoda: la de cenyir-se al reglament.

4.10 **Conclusions**

Al llarg del capítol hem pogut tractar aspectes molt diversos sobre la pel·lícula “*King and Country*”. Si els volguéssim resumir crec que ho podríem fer dient que és un film que sota una aparent simplicitat (tant de contingut com de forma) ens amaga unes complexitats que permeten una anàlisi molt profunda en gairebé tots els aspectes.

Així, si comencem centrant-nos en aspectes formals veiem que Losey ha fet una tasca molt acurada en gairebé tots els aspectes: composició de plans, elecció d'angles de càmera, ús d'enquadrament de personatges, ús de recursos especials (càmera subjectiva, miralls, imatges fixes, sons), etc. A més, aquesta feina no es queda en un aspecte merament superficial sinó que està en perfecta consonància amb el contingut del film: els diferents plans ens expliquen d'una manera purament cinematogràfica les relacions que s'estableixen entre els personatges, els seus pensaments i sentiments, aconseguint així d'oferir-nos una informació molt completa sobre el desenvolupament del film.

Gràcies a aquests recursos i a un treball de guió excel·lent Losey aconsegueix d'aprofundir en els temes que vol tractar. Aquests no són altres que la injustícia i la hipocresia social que s'excusa en un “deure” que fa la funció de coartada per evitar haver de pensar per un mateix. I aquest és també un altre objectiu assolit per Losey: fer reflexionar a l'espectador, situar-lo en el lloc del tribunal, de l'escamot d'execució, del defensor, del propi Hamp i fer-lo rumiar sobre qüestions transcendents: la Justícia, la Veritat, l'ètica, la condició humana.

A aquesta relació contribueix el clima tancat del film, gairebé tot ell rodat en interiors tancats i estrets, que semblen aïllar del món exterior i que obliguen a enfrontar-se cara a cara amb les decisions.

En aquest sentit, “*King and Country*” transcendeix, tal com era la voluntat del propi Losey, del que pugui ser simplement un film bèl·lic. Losey situa l'acció a la guerra (i, concretament, a la Primera Guerra Mundial) perquè en aquest ambient militar es poden plantejar les qüestions més extremes, que afecten a la vida i a la mort de les persones, però la guerra no deixa de ser una excusa. Com també ho és el fet de l'enfrontament de

classes que ens presenta el film: evidentment, en el film se'ns descriu molt bé aquestes relacions d'opressió i l'abnegació dels soldats davant de l'acompliment del deure, però la reflexió de Losey també es pot dur més enllà, tot presentant un drama humà i personal.

Totes aquestes consideracions no pretenen invalidar tampoc l'anàlisi que hem fet sobre la relació de la pel·lícula i la Primera Guerra Mundial. En primer lloc, perquè aquesta guerra serveix, degut a les seves característiques peculiars, d'una manera gairebé perfecta als interessos de Losey. Però a més, perquè aquest no es limita a usar la guerra de teló de fons sinó que es preocupa de donar realisme a les seves escenes, fins i tot arribant al costumisme que hem comentat abans.

En conjunt, un film amb una gran riquesa de recursos filmics, formals i de contingut que fan que la seva anàlisi pugui tractar de temes diversos i interessants.

4.11 Opinió personal

En l'apartat anterior acabem de resumir la gran varietat d'aspectes destacables que es poden assenyalar sobre *"King and Country"*.

Tanmateix, malgrat tots aquests aspectes tan interessants es fa difícil situar a *"King and Country"* entre les obres mestres del cinema. En primer lloc, cal assenyalar que el propi director, Losey, ha realitzat altres films molt més ben acabats com ara *"The Servant"* (1963) o *"The Go-Between"* (1970), per posar dos exemples propers a *"King and Country"*. Per un altre costat, en el món del cinema bèl·lic existeixen obres que globalment el superen. Si tan sols ens reduïm a la Primera Guerra Mundial trobem sense anar més lluny, l'altre film d'aquest treball, *"Paths of Glory"* però també *"All quiet in the western front"* o, fins i tot, *"Johnny Got His Gun"*. Les pel·lícules esmentades tracten una temàtica similar i tenen un enfocament antimilitarista també proper. Ara bé, cinematogràficament parlant són, en la meua opinió, de millor factura.

Es fa difícil d'entendre com una obra tan curosa en els detalls com *"King and Country"* pot després no acabar de funcionar a la pantalla. En l'opinió de Losey, això és degut a que el cor no funciona (*"Vaig intentar d'inventar una paròdia de procés, que era un comentari de l'altre procés. Penso que això és el menys aconseguit del film, i potser és*

*un error*⁷⁰). És probable que en part sigui aquesta la causa, però en la meua opinió n'hi ha una de relacionada que va més enllà, com és l'estructura teatral del film. [Com ja hem comentat](#), la pel·lícula té un caràcter tancat molt evident, en part voluntat del propi Losey per a fer-la més claustrofòbica, més tancada sobre els personatges i el seu drama. Però aquest tancament pot arribar a ser en algun moment excessiu, asfixiant l'espectador. Losey no concedeix a l'espectador gaires moments de descompressió, perquè justament els que podríem interpretar com a tal (com ara les intervencions del cor) no contribueixen a fer entrar aire al film sinó a tancar-lo encara més sobre si mateix.

Adicionalment, també soc de l'opinió de que el cor no funciona. Si bé inicialment (en particular, a l'escena de les latrines o àdhuc, aquella en què els soldats s'estan espollant) ofereix una mena d'opinió alternativa interessant, al llarg del film la seva presència es va fent previsible i sobrera perquè ens remarca uns aspectes que ja són força presents al propi film, com ara la paròdia de judici a la rata o, encara pitjor, la de la darrera nit de Hamp. En certs moments es té la sensació que Losey ens està explicant la història dos cops, la primera sense explicitar el missatge (però mostrant-lo clarament) i la segona d'una manera al·legòrica però força evident.

Per suposat, el film presenta altres moments brillants, com ara alguns moments del judici (l'al·legat de Hargreaves és corprenedor i, alhora, està perfectament treballat des del punt de vista filmic amb l'ús de plans mitjos i curts en funció de la intensitat del discurs), l'afusellament o, fins i tot, el propi inici del film, a on Losey ens explica d'una manera diàfana usant tan sols imatges el que costaria molt d'explicar verbalment.

Però, malgrat totes aquestes virtuts, *“King and Country”* no acaba de funcionar bé.

Això no treu, però que el seu estudi tingui un gran interès, en particular per nosaltres que inicialment preteníem analitzar *“Paths of Glory”* i que utilitzem a *“King and Country”* com a contrapunt del film de Kubrick. Veurem en el següent capítol com la comparació dels dos films ens obre noves vies d'anàlisi.

⁷⁰ Ciment (1979) pàg. 292

“En los campos de Flandes”

*“En los campos de Flandes soplan las amapolas
entre las cruces, hileras sobre hileras,
que marcan nuestro territorio; y en el cielo
las alondras, que aún siguen cantando con bravura, vuelan
y apenas se las escucha bajo el clamor de los cañones
Somos los Muertos. Hace pocos días
vivíamos, sentíamos el amanecer, veíamos el resplandor de la puesta del sol
amábamos y éramos amados y ahora yacemos
en los campos de Flandes”*

John McCrae⁷¹

Capítol 5 “Paths of Glory” i “King and Country” dues visions diferents

5.1 Introducció

Si analitzem la [cronologia dels films ambientats](#) a la Primera Guerra Mundial ens podem adonar d'un fet interessant: durant 15 anys, entre 1942, any de realització de “Sergeant York” i 1957, any en què s'estrena “Paths of Glory” no es produeix cap film sobre la Gran Guerra. Per contra, l'any 1964, tan sols set anys després, un altre cineasta de gran talla i personalitat, Joseph Losey, agafa aparentment el mateix tema que Kubrick i el torna a portar a la pantalla.

Una anàlisi superficial de les dues produccions ens pot donar la impressió de que són dues pel·lícules amb moltes connexions entre elles: l'acció es situa al Front Occidental, en plena guerra de trinxeres; ambdues tracten sobre l'afusellament de soldats per actes de deserció o covardia, les dues estan filmades en blanc i negre i d'una manera en general austera, etc.

Tanmateix, són justament aquestes semblances les que ens poden semblar més sorprenents. ¿Per què Losey, un director, com diem, d'una acusada personalitat, decideix fer un film tan semblant al d'un altre gran director?. Quina és la pretensió real

⁷¹ Poema citat a Fusell(2006), pàg. 333

de Losey? La de repetir el camí seguit per un altre director o, pel contrari, vol fer alguna aportació al respecte?

Per intentar d'esbrinar-ho farem una tasca de comparació de les dues pel·lícules que ens permeti analitzar el diferent punt de vista dels dos realitzadors.

5.2 Estructura del capítol

Com veurem al llarg del capítol, hi ha molts aspectes que admeten una comparació entre les dues obres. Per tal d'estructurar-los mínimament els agruparem en dos grans apartats generals que seran similituds i diferències. Aquestes segones, autèntic punt focal d'aquest estudi, les agruparem en subapartats temàtics que serviran per a donar continuïtat als arguments que s'exposin.

Per a facilitar l'explicació, començarem presentant un sumari inicial de semblances i diferències en forma de quadre sinòptic que després desenvoluparem en detall.

5.3 Quadre sinòptic

Presentem un quadre a on resumim semblances i diferències de les dues pel·lícules. Les hem ajuntat en un únic quadre perquè algun aspecte que apareix inicialment com una semblança també pot ser interpretat com a subtils diferències.

Les diferències que em semblen més importants de cara a copsar el tractament diferencial dels dos films les hem destacat en el quadre tot subratllant-les.

Tema	Semblança	Diferències	
		“Paths of Glory”	“King and Country”
Època de realització	Finals dels 50, principi dels 60		
Ambientació	Front Occidental Primera Guerra Mundial	França, 1916	Flandes, 1917
Trama	Judicis contra soldats	Covardia <u>Els acusats són innocents</u>	Deserció <u>L'acusat és tècnicament culpable</u>
Tema principal	Antibel·licisme i lluita de classes	<u>Injustícia i abús de poder</u>	<u>Hipocresia</u>
Posicionament de l'autor	Crític	Missatge de crítica però matisat	Missatge més radical

Tractament	<u>Realista, irònic</u> , sovint expressionista	<u>Film obert espacialment.</u>	<u>Film tancat, claustrofòbic</u>
Llenguatge filmic	Elaborat en els dos casos	Composicions ordenades, simètriques, nítides	Composicions complexes, gairebé orgàniques
Color	Blanc i Negre		Inicialment, coloració sèpia
Tema central		<u>Injustícia</u>	<u>Hipocresia</u>
Enemic	Absència d'enemic		
Desenvolupament dels fets	Judici Condemna Darrera nit Execució		
Consell Guerra	Centralitat del consell de guerra	No és l'únic punt d'interès: Kubrick també filma la batalla i tracta altres aspectes com el plantejament de l'atac i l'epíleg	<u>Tot gira al voltant del consell, el film no es dispersa en cap altre aspecte</u>
Consell Guerra	Ritual	<u>Manca de rigor jurídic en el consell</u>	<u>Consell de guerra escrupolosament legal</u>
Afusellament		<u>Ordenat, simètric, perfectament planificat, perfecte en la seva execució</u>	<u>Improvisat, desordenat, matusser</u>
Final		<u>Humà, obert, esperançat</u>	<u>Sec, tancat, sense espai per a l'esperança</u>
Protagonista		Únic: Coronel Dax	Doble: relació entre Hamp i Hargreaves
Defensor		<u>Dax: Heroic però ineficient. Personatge simple</u>	<u>Hargreaves: més humà. Evoluciona. Més complex</u>
Tema central		<u>Injustícia</u>	<u>Hipocresia</u>
Música	Molt limitada	Percussió	Harmònica
Efectes sonors		Funcionals	Carregats de contingut simbòlic

5.4 Similituds

A la introducció ja hem esmentat algunes característiques comunes entre els dos films. Mirarem ara de desenvolupar-les en detall.

5.4.1 Contingut

En primer lloc, tractarem temes de contingut. El primer d'ells és, per suposat, l'ambientació dels dos films, la Primera Guerra Mundial i, més en concret, la guerra de

trinxeres del Front Occidental. Com hem vist, *“Paths of Glory”* ambientava la seva història a l'exèrcit francès mentre que Losey ho fa al britànic. Tanmateix, en els dos casos ens trobem amb un escenari molt similar: el de la guerra de trinxeres que immobilitzarà el front occidental durant pràcticament quatre anys. En aquest sentit, és interessant de destacar que, malgrat la distància temporal i geogràfica entre els dos ambients recreats (França 1916 i Flandes, 1917) la descripció general és força semblant, amb unes trinxeres inacabables i claustrofòbiques, amb unes condicions sanitàries pèssimes i una guerra que s'endevina omnipresent però que, en un cert sentit, es viu d'una manera indirecta: tan sols els assalts contra les trinxeres enemigues permeten d'endevinar la presència real de l'enemic. En aquest sentit, *“King and Country”* incideix més que la pel·lícula d'en Kubrick sobre les deplorables condicions de vida dels soldats (les rates, el fang, les latrines) però en els dos casos es tracta d'una ambientació molt comparable.



A més a més de l'ambientació, l'altre punt de coincidència pràcticament total el trobem en la història que ens expliquen els dos films. En els dos casos es centren en un judici militar contra soldats del propi exèrcit. A *“Paths of Glory”* l'acusació serà de covardia mentre que a *“King and Country”* serà de deserció, però els dos casos responen a situacions que van ser habituals durant la Gran Guerra: soldats que van ser condemnats pel seu propi exèrcit i, en molts casos, afusellats per a servir d'exemple als altres amb l'excusa d'encoratjar-los a seguir lluitant i, sobre tot, d'obeir les ordres dels superiors.

Cal destacar que Losey presenta una història absolutament tancada sobre el judici: pràcticament no veiem cap imatge que no estigui relacionada amb ell, ni tan sols els fets que el motiven. En el cas de Kubrick, en canvi, la història que se'ns presenta és una mica més oberta perquè inclou els esdeveniments que precedeixen al judici i, fins i tot,

inclou un epíleg. Com discutirem més tard, aquestes petites diferències creiem que són significatives i responen a una voluntat del director.

Tanmateix, el que es innegable és que els dos films ens expliquen uns fets força semblants.

Una altra qüestió que podem destacar és que ambdós films ens amaguen “l’enemic”. O, per dir-ho d’una manera més precisa, al llarg de la pel·lícula no veiem cap soldat de l’exèrcit alemany. En el cas de Losey, si cap, encara d’una manera més radical perquè no ens mostra ni tan sols escenes de batalles. Aquesta qüestió és important perquè, amb aquesta aparent renúncia el que provoquen ambdós directors és la reflexió sobre la qüestió de l’enemic. Una guerra requereix d’un enfrontament, de dos enemics oposats. El fet de que no se’ns mostri pot obeir a dues raons. Una, que seria més aviat incidental, és la de considerar les condicions concretes de combat a la Primera Guerra Mundial, a on els soldats podien passar temps enterrats a les seves trinxeres sense ni tan sols arribar a veure l’enemic ⁷². La segona és més ideològica i crec que més significativa: el que fan tant Losey com Kubrick és posar de manifest que l’enemic no cal buscar-lo fora, que l’autèntic enfrontament és un enfrontament de classes, a on una classe dominant, encarnada pels oficials i els seu reguitzell d’ordres, normes i lleis s’enfronta als soldats i constitueix, per tant el seu principal enemic.

5.4.2 Aspectes formals

Un altre qüestió, que inaugura el capítol dedicat als aspectes formals, és el tractament realista de les imatges. En els dos casos es pretén donar una imatge versemblant del front occidental. De fet, hem vist en el capítol precedent com Losey mostrava, a l’inici del film, unes fotografies reals preses durant la Primera Guerra Mundial i conservades a l’Imperial War Museum de Londres i que li serveixen clarament d’inspiració en la presentació de les seves imatges (inicialment, el film es va filmar en

⁷² Incidentalment podem destacar que aquest aspecte encara queda més evident en un altre gran film sobre la Primera Guerra Mundial, “*All quiet in the Western Front*” a on veiem soldats alemanys enterrats dies i dies a les trinxeres suportant el bombardeig interminable i sense gairebé albirar l’enemic. És per això que una de les escenes més impactants d’aquella pel·lícula és aquella en què el protagonista ha de passar tota la nit al costat d’un soldat francès agonitzant a qui ha hagut de clavar la seva baioneta.

sèpia per reproduir fidelment les imatges de l'època (*"Vam usar per tot el film una coloració sèpia per evocar les velles fotos d'aquesta època"*⁷³). Tot i així, ja hem vist com en determinats moments Losey utilitza alguns recursos d'imatges intercalades que trenquen una mica amb aquest tractament realista per a introduir una certa simbologia i permetre una major involucració psicològica de l'espectador.

Una altra coincidència entre les dues pel·lícules és justament el fet de que ambdues van ser filmades en blanc i negre, en una època en què el color ja era d'ús habitual. Aquesta elecció aconsegueix dos efectes fonamentals. El primer, marcar un tractament auster del contingut: el director fuig de l'espectacularitat que li pot oferir el color evitant així aspectes que visualment puguin ser més atractius per a l'espectador. En segon lloc, dóna peu a un tractament més expressionista de les imatges. Sense arribar en cap cas a les imatges expressionistes del cinema clàssic alemany, tant Kubrick com Losey empenen recursos d'aquest moviment filmic com ara les ombres, perfils acusats o intercalació de siluetes que ajuden a l'espectador a involucrar-se emocionalment amb la pel·lícula.



Un altre aspecte que acostia als dos films és el tractament de personatges considerat en forma global. Els dos directors ens presenten unes situacions en les quals trobem l'exèrcit dividit en dos grups fonamentals: els oficials i els soldats. Aquests dos estaments ens estan reproduint una realitat social de l'Europa del segle XIX (ja hem esmentat abans que la Primera Guerra Mundial és la guerra que finalitza el segle XIX "històric" i obre el segle XX) que té la seva continuïtat a les trinxeres: un món de classes a on hi ha una classe dominant, encarnada pels oficials i una classe sotmesa, els soldats.

⁷³ Ciment (1979), pàg. 294

Un altre punt d'acostament entre les dues pel·lícules és l'ús esporàdic de la ironia. Es tracta d'una ironia que, com veurem, pretén posar en guàrdia a l'espectador respecte dels actes i les paraules dels personatges, tot posant-los en un context "estrany" en què esdevenen grotescs. El film de Losey abunda d'una manera especial en l'ús d'aquest recurs. Un dels exemples que em semblen més destacats és el de la lectura final de la carta que l'exèrcit envia a la família de Hamp. És una carta que l'espectador no pot escoltar sense percebre la distància entre les paraules nues que rebrà la família i tots els fets que l'espectador acaba de presenciar:



“Hamp, Gifford n° 10, Islington, Londres. Sentim comunicar-los-hi que el soldat Arthur James Hamp va morir en combat el 22 d'octubre. L'Estat Major l'acompanya en el sentiment.

El ministre de Defensa”

Però també trobem aquest recurs emprat ara i adés, p.e., quan ens mostra imatges del suposat amant de la seva dona, tranquil·lament assegut al llit degustant un te o quan pronuncia les paraules *“King and Country”* i veiem les imatges del Kàiser Guillem i el rei britànic, passejant junts a cavall en el que sembla una trobada ben cordial. En el cas de Kubrick, podem destacar l'exemple de l'ús de la Marsellesa com a banda sonora per als títols de crèdit inicials. Si bé en una primera visualització aquest himne ens pot semblar que dona peu a un posterior tractament heroic de la trama, una segona visió ens revela el seu caràcter descaradament irònic: Kubrick emprarà un símbol nacionalista en un sentit similar al que usarà més endavant el general Mireau en la conversa amb Dax, a manera d'una motivació patriòtica. Altres ironies consisteixen en fer que el personatge realment més covard del film, Roget, sigui el que comandi l'escamot d'execució:

“el veritable covard escull al valent per a ser afusellat per un delict de covardia”⁷⁴

Una altra similitud és el caràcter central que tenen els consells de guerra en els dos films. Com ja hem assenyalat anteriorment, Losey centra d'una manera total el seu film en el judici: des del primer moment els personatges ens són presentats únicament i exclusivament en relació amb el consell de guerra: el defensor, l'acusat, el testimoni... Absolutament tot gira al voltant d'aquest fet. Fins i tot les converses dels soldats es refereixen en tot moment a la penosa situació de Hamp. A *“Paths of Glory”*, en canvi, l'acció contempla altres aspectes, com són el plantejament de l'atac o el propi desenvolupament de la batalla. El nucli central continua sent el consell de guerra (de fet, [com hem destacat anteriorment](#), el film pot ser considerat precisament un film que tracta essencialment de la injustícia a les corts marcial) però Kubrick utilitza un camp de visió molt més obert que el que presentarà Losey. Així, ens mostrarà les imatges que donaran posteriorment peu al judici als soldats de tal manera que els espectadors podrem jutjar personalment sobre els fets de què tractarà el consell de guerra.

I, per suposat, el desenllaç del mateix, amb la condemna dels acusats i la seva posterior execució. Com veurem, aquests mateixos aspectes seran objecte de comentari en tant que representen alhora algunes de les diferències més destacades entre els dos films, però inicialment el que podem destacar d'una manera resumida és que els dos directors ens presenten uns fets d'una manera sorprenentment paral·lela: judici, condemna, desenvolupament de la darrera nit i execució a la matinada del dia següent. Les dues pel·lícules semblen recórrer exactament el mateix camí si bé amb diferències en el mateix que destacarem com fonamentals.

Si tornéssim a recórrer l'anàlisi que hem fet dels dos films podríem encara assenyalar altres coincidències importants entre els mateixos, però la meva opinió és que això ens obligaria a entrar en detalls menors que no serien una aportació essencial a la comparació. En aquest sentit, crec que pot ser molt més profitós de centrar-nos a partir d'ara en les diferències.

⁷⁴ Flores Giménez (2005), pàg. 25

5.5 Diferències

Com acabem de veure, existeixen força punts de contacte entre les dues pel·lícules. Però, al costat d'aquestes semblances també podem trobar una sèrie de diferències que encara destaquen més al costat de l'univers de coincidències que acabem de detallar.

Les separarem en apartats temàtics que ens permetran de concentrar-nos en aspectes concrets.

5.5.1 La culpabilitat i la innocència

Una de les primeres diferències entre els dos films és un aspecte que hem destacat abans, i és el fet de que Losey centra el seu film exclusivament en el judici. Aquesta circumstància es pot explicar inicialment pel fet de que Losey disposava d'un pressupost força limitat per a realitzar el seu film (86.000 lliures esterlines ⁷⁵) i això el va forçar a circumscriure's estrictament a la trama del judici que permetia abaratir els costos de rodatge. Però aquesta no és una explicació prou completa. També Kubrick va haver de fer front a un pressupost limitat, encara que una mica més generós (segons Baxter un milió de dòlars, dels quals 350.000 es van destinar íntegrament a pagar a Kirk Douglas ⁷⁶) i no per això va renunciar a presentar altres escenes.

I, a més, aquesta diferència té una plasmació clara a la pantalla: tot i que la pel·lícula de Kubrick no és ni molt menys un film que puguem qualificar de comercial sí que presenta escenes espectaculars en les quals el contingut es subordina a la forma. En particular, l'escena de l'assalt, una de les més celebrades de la pel·lícula i, probablement, una de les més cares de pressupost, ens permeten copsar d'una manera directa què podien sentir uns soldats avançant per terra de ningú. Losey, pel seu cantó, renuncia a aquesta part més visual del film i concentra tota la seva atenció en el seu contingut: l'espectador tan sols tindrà informació del judici i no pas de les circumstàncies que el van provocar o envoltar.

⁷⁵ Gardner, 2004, pàg. 112

⁷⁶ Baxter (1999), pàg. 92

Adicionalment, aquest fet té una segona conseqüència important. A *“Paths of Glory”* l’espectador coneix, si més no parcialment, els fets que condueixen als tres soldats davant del tribunal. Això el col·loca en una situació de privilegi perquè està en condicions de jutjar per si mateix: l’espectador sap, de primera mà, que alguns dels acusats no són covards i que, per tant, l’acusació és injusta. En el cas de *“King and Country”* això no és així: l’espectador tan sols coneix allò que s’explica en el film: són les paraules dels personatges les que ens informen i no les imatges i, per tant, desconeixem en darrer terme els fets ⁷⁷ que porten a Hamp davant del tribunal. El que sí sabem, encara que sigui a través de testimonis, és que Hamp ha abandonat les seves posicions sense permís. Aquest és un fet crucial perquè, a diferència dels acusats de *“Paths of Glory”*, situa a Hamp en una situació de culpabilitat “tècnica”: Hamp és un desertor perquè ha abandonat el seu lloc.

Aquest punt és molt important perquè ens mostra el que, en la meua opinió, és una de les principals diferències de tractament entre les dues pel·lícules. A *“Paths of Glory”* Kubrick ens deixa clar que cap dels tres soldats és un covard. Tot i que coneixem molt pocs detalls d’aquests personatges ⁷⁸, sí que sabem, p.e., que el caporal Paris actua de manera valenta a la patrulla nocturna; sabem que Arnaud està condecorat per la seva valentia i que ha estat únicament l’atzar el que l’ha portat davant del tribunal i, finalment, se’ns explica que Ferol i un altre soldat són els únics supervivents de la seva companyia i que van estar avançant per terra de ningú fins a adonar-se que ningú més no els seguia. En definitiva, com dèiem, l’espectador sap que l’acusació és injusta perquè els personatges no són uns covards. El judici esdevé, d’aquesta manera, una ofensa a la justícia perquè realment el tribunal no cerca trobar la veritat o fer justícia sinó únicament assedegar les ànsies de revenja d’un personatge, Mireau, que s’ha sentit traït pels seus soldats. Al final del film, la sensació fonamental que li queda a l’espectador és la d’impotència davant la injustícia: uns homes han estat condemnats sense merèixer-ho. La pantomima és total fins al punt que el tribunal prescindeix alegrement dels formulismes legals, però no tan sols en aspectes superflus sinó en aspectes essencials com ara la lectura de les acusacions.

⁷⁷ Ja hem vist [anteriorment](#) la gran importància dels fets objectius dins de la pel·lícula de Losey

⁷⁸ Com hem vist, la principal referència del film són els oficials

Losey, per contra, planteja el nus argumental en un altre nivell diferent. Per començar, el judici respecta tots els formalismes legals, fins al punt que justament el podem qualificar d'excessivament formal, com comentaran Hargreaves i el Coronel en la conversa posterior a la condemna de Hamp:

“Coronel: Res de protocol, ¿eh?”

Hargreaves: No senyor. Ja n'he tingut massa per avui”

Al judici de *“King and Country”* no es vulnera en cap cas els drets de l'acusat sinó que se li respecten escrupolosament. Hargreaves, el defensor, pot expressar-se d'una manera lliure i se li restringeixen poc els recursos a l'hora de defensar Hamp (llevat, potser del moment en que entrevista al metge).

D'altra banda, com hem destacat, Hamp és, segons pròpia declaració, culpable dels càrrecs que se li imputen. La qüestió que està posant Losey sobre la taula no és tant la justícia o la injustícia que envolten el judici com el fet de si realment és humà jutjar a un home com Hamp que, havent lluitat tres anys en unes condicions infrahumanes i després de perdre tots els seus companys s'acaba cansant de tot aquest horror i, simplement, decideix tornar a casa. El compliment de la llei ens porta irremeiablement a declarar-lo culpable, però des del punt de vista humà sembla clar que s'està cometent una injustícia. En aquest sentit, és significatiu el fet de que Hargreaves demani Justícia al tribunal, entenent aquesta en un sentit ampli i general. Tanmateix, tal com li critica el fiscal després del judici, aquesta és una petició ingènua perquè l'objectiu del tribunal no és la Justícia sinó la Llei. Amb aquesta puntualització ens adonem de que realment el Tribunal no s'ha reunit per a fer triomfar la “Justícia” en majúscules, sinó simplement per aplicar unes normes més o menys arbitràries (la Llei).

Al seu torn, per contra, Dax no demana justícia en el seu al·legat. El que demana és clemència. Apel·la, al igual que Hargreaves, a un sentiment superior, humà també, i que se separa d'unes lleis i normes que són les que, en definitiva, han portat als acusats a la banqueta i de les quals cal desconfiar.

En definitiva, tot i que ambdues situacions són igualment condemnables, crec que el missatge que ens presenta Losey és més radical que el de Kubrick en el sentit de que *“Paths of Glory”* denuncia un cas en què no s'han respectat els drets fonamentals dels

acusats mentre que a *“King and Country”* sí es respecten aquests drets però amb el mateix resultat fatal. En definitiva, el que apunta Losey es que la crítica s’ha de dirigir no tan sols contra aspectes formals sinó també de fons.

5.5.2 **Personatges**

En un altre ordre de coses, un altre aspecte que separa de manera importat els dos films és el tractament de personatges.

En l’anàlisi de *“Paths of Glory”* hem descrit la manera detallada amb què Kubrick descrivia els seus personatges. Tanmateix, ja advertíem allà que aquest tractament s’aplicava, sobre tot, als oficials i més en concret a Dax, Mireau i Broulard. Per contra, els soldats quedaven dibuixats amb unes lleugeres pinzellades, sense poder entrar a analitzar les seves motivacions i sentiments. En certa manera, tot i ser l’objecte del judici, són una mena d’objecte decoratiu, no agafant protagonisme en cap moment. Sabem d’ells ben poques coses perquè Kubrick no entra a analitzar les seves motivacions.

El protagonista clar del film és el coronel Dax i els seus actes són els que quedaran perfectament explicats. Mireau i Broulard, en tant que els seus antagonistes directes, també mereixen una atenció especial, però en tot cas els soldats juguen un paper força secundari, gairebé com si fossin un altre element del decorat. Per a reforçar la idea de fins a quin punt aquesta sembla una elecció personal de Kubrick cal subratllar que aquesta característica és pròpia exclusivament de la pel·lícula. Així, en el llibre de Cobb el protagonisme queda repartit d’una manera molt equitativa entre soldats i oficials. En segona instància, no trobem al llibre una figura tan rutilant com la de Dax: el film concentra en el personatge interpretat per Kirk Douglas diversos papers més petits de la novel·la, guanyant d’aquesta manera en importància i fent-lo arribar a la categoria heroica que [hem destacat abans](#). Finalment, la novel·la de Cobb concedeix als soldats una individualitat que no tenen al film, a on actuen d’una manera pràcticament col·lectiva, sense expressar actituds individuals.

Tots aquests aspectes es podrien explicar d'una manera senzilla tot destacant el paper de Kirk Douglas en el film. Efectivament, Douglas no és tan sols el protagonista del film sinó també el productor del mateix, reservant-se d'aquesta manera un paper destacat en el mateix ⁷⁹. Però, a banda d'aquesta explicació de tipus extern crec que podem argumentar també un enfocament diferent per part dels dos autors, Kubrick i Cobb. Així, aquest darrer destaca el paper de les persones que individualment van participar en la guerra, de manera que a la novel·la no trobem la gran dicotomia oficials/soldats que acaba impregnant tot el film de Kubrick. Sembla clar, doncs, que l'elecció de Kubrick no és casual: es concentra en la figura dels oficials per a mostrar-nos les seves motivacions prescindint dels soldats, que tenen un paper passiu.

En definitiva, *“Paths of Glory”* és una pel·lícula que gira al voltant d'un personatge principal, de talla heroica, que és el que concentra totes les referències.

A *“King and Country”* la situació és molt diferent. L'estudi de personatges no es pot reduir, com en el cas anterior, a la manera com es relaciona un personatge amb la resta sinó que trobem una relació principal centrada en dos personatges: Hamp i Hargreaves. No és possible de destacar un d'ells respecte de l'altre perquè els dos juguen un paper principal⁸⁰. Això vol dir que els dos personatges tenen un pes específic similar: interessa la figura de l'oficial que, lluitant contra la injustícia, defensa al soldat que ha estat combatent durament durant anys, però igualment ens interessa de penetrar en la psicologia d'aquest soldat, entendre fins a quin punt l'horror de la guerra de trinxeres li ha anat afectant i l'ha portat a fugir del front (com ja hem destacat anteriorment, aquest és el punt diferencial clau sobre el qual pivotarà la singular aportació de Losey: Hamp és, essencialment culpable; interessarà, doncs, conèixer les circumstàncies que han envoltat el seu acte per saber si aquest és o no justificable). Així doncs, a diferència de *“Paths of Glory”*, a *“King and Country”* trobem un dibuix psicològic molt més acurat de l'acusat. Al film de Kubrick la tendència natural és a identificar-se amb Dax perquè

⁷⁹ Tal com comenta Aguilera: *“...Kirk Douglas va entrar en escena i es va convertir en l'ànima mater de “Paths of Glory”* “ (Aguilera(1999), pàg. 57)

⁸⁰ Fins al punt que, al festival de Cannes va ser Tom Courtenay, l'interpret de Hamp, qui va obtenir un premi per la seva actuació, demostrant així indirectament com el protagonisme no recau exclusivament sobre Dirk Bogarde

aquest és el protagonista. Això fa que, de manera pràcticament instantània, ens allunyem dels acusats.

Al film de Losey ens sentim molt més propers a l'acusat. I això no és tan sols perquè el director el descriu detalladament sinó per una altra qüestió. D'alguna manera, l'espectador sols té dos punts de referència principals: o bé el propi Hamp o, alternativament, Hargreaves, però en aquest segon cas el que trobarem és l'evolució que provoca en aquest personatge el contacte amb Hamp, de tal manera que, sigui quina sigui la nostra elecció, tot ens portarà cap a un acostament amb Hamp.

A banda, Kubrick, tot i que té una especial cura en el retrat dels seus personatges, no realitza un film decididament de personatges mentre que Losey fa un apropament més psicològic, més humà al problema, cercant de mostrar la manera com la guerra acaba afectant sobre les persones.

5.5.2.1 Els defensors

En aquesta mateixa línia podem comparar directament dos personatges importants en cada film com són Dax i Hargreaves ⁸¹ .

Efectivament, els dos personatges són força enfrontats. Per començar, Dax sembla una bona persona que actua sota motivacions humanes: la seva defensa dels soldats és voluntària i desitjada. Hargreaves, per contra, actua mogut únicament pel deure. No és ell qui escull defensar a Hamp i, fins i tot, el considera culpable des del primer moment: la seva aproximació no serà altruista ni humanitària sinó obligada.

Aquesta diferència inicial fa que els dos personatges divergeixin en un altre sentit: Dax és un personatge més simple, més previsible: sempre actuarà mogut per similars interessos (la salvació dels soldats) i en aquest sentit, no hi haurà evolució en el seu caràcter, en perfecta concordança amb el [caràcter heroic i d'una peça del personatge](#). Dax defensarà els valors humans, fins i tot encarnant-los personalment amb el seu propi comportament públic (al judici o la batalla) o privat (en les entrevistes amb els

⁸¹ Per fer aquesta anàlisi seguirem de manera aproximada els comentaris de Palmer i Riley (Palmer (1993), pàgs. 20-21).

generals o amb els acusats). Tanmateix, la seva defensa dels valors humans serà una defensa estèril, que no arriba a aconseguir els seus interessos.

Hargreaves, per contra, és un personatge molt més complex. Les seves motivacions inicials són el compliment del deure, i tot i que anirà mantenint aquesta idea al llarg del film (és paradigmàtica [la dura resposta que dona a Hamp quan aquest li agraeix la seva defensa](#)) és obvi que els sentiments interns del personatge van canviant: en les seves entrevistes amb Hamp la seva imatge de l'acusat va canviant, passant de considerar-lo clarament culpable a trobar que té una disculpa humana.

La defensa que planteja Dax és més intel·lectual, més filosòfica: no es pot acusar de covardia uns soldats que han complert les ordres rebudes. Hargreaves, en canvi, adopta una postura més emocional, més propera a la humanitat de Hamp: tot i haver desertat, les condicions que l'envolten el justifiquen humanament, per això renuncia d'entrada a discutir els fets i es centra en els atenuants de la conducta de Hamp.

5.5.3 Posada en escena

Un aspecte que també diferencia els dos films és la posada en escena. Aquesta és veu d'una manera molt clara quan analitzem alguna de les escenes claus dels dos films com poden ser l'execució i el judici. Com veurem a continuació, el tractament que donen Losey i Kubrick a aquestes escenes les fa divergir d'una manera gairebé radical.

5.5.3.1 L'afusellament

Kubrick té, com hem destacat abans, [fama de perfeccionista](#), que podem veure plasmada en l'escena de l'afusellament. Aquí trobem com la composició que fa Kubrick del mateix és ordenada, clara, simètrica, on cadascun dels personatges (de fet, dels grups de personatges) té un lloc concret i predeterminat. L'execució es desenvolupa d'una forma planificada, sense improvisacions i a on tothom té clar el paper que ha de jugar i el lloc que ha d'ocupar.

Tot això es veu subratllat d'una manera molt important amb la distribució simètrica dels objectes sobre el pla. Essencialment, Kubrick utilitza sempre enquadraments

“perfectes” a on els elements es disposen ordenadament i simètricament: l’edifici del “Chateau” centrat sobre el pla i dominant l’execució, els tres pals a on executaran als condemnats, de la mateixa alçada, equidistants entre ells i enfrontats al “Chateau” (fins i tot d’una manera simbòlica), els grups de soldats formats d’una manera regular i espaiada i flanquejant el pas dels acusats, l’escamot d’execució perfectament distribuït i format, etc. Tot plegat traspua ordre i simetria.



L’execució a “*King and Country*” no pot ser més diferent. Aquesta es realitza d’una manera absolutament desordenada, sota la pluja, amb els soldats amuntegats els uns sobre els altres i gairebé mesclats amb els oficials a dins de la trinxera, amb l’escamot format d’una manera improvisada. El lloc de l’execució és la pròpia trinxera i, per tant,



està plena de fang, amb les condicions insalubres que ja coneixem, mentre que al film de Kubrick es realitza en un lloc net i aïllat, allunyat de la pròpia guerra. Al film de Losey l’execució forma part de la pròpia guerra, està d’alguna manera integrada fortament amb ella, cosa que no passa a “*Paths of Glory*” a on l’execució sembla un fet excepcional, separat de la guerra en si o

no formant part d’ella.

A l’execució de Hamp tot sembla improvisat, fins i tot matusser. A Hamp el porten assegut a una cadira i amb els ulls embenats; els soldats que el duen ensopeguen i el fan caure de la cadira; l’escamot [eludeix el seu deure](#) i no aconsegueix de matar a Hamp, etc. Així com a “*Paths of Glory*” Mireau pot arribar a dir cínicament “*Van morir meravellosament*”, al film de Losey això no es pot entendre així: la mort de Hamp és trista, desordenada, no té cap glòria ni valor en si mateixa ni ofereix cap punt a on aferrar-se: Paris afronta les bales de l’escamot d’una manera valenta i mort, en cert sentit, heroicament. Hamp no, Losey no li concedeix ni la dignitat final en el moment de la seva mort.

Tot plegat, ens demostra com Losey integra perfectament l'execució dins de la guerra per no fer-nos oblidar que aquesta és part d'aquella i no es pot entendre sense contextualitzar-la en la pròpia trinxera. I això ens ho presenta sense concessions: la mort de Hamp no és un episodi final honorós sinó que està integrat en un context miserable i destructiu. Com li diu un dels soldats que el visiten la darrera nit en una frase esmentada anteriorment: *“Nosaltres tornarem aviat al front i ens passarà el mateix. També se'ns menjaran les rates”*.

5.5.3.2 *El judici*



Però l'escena de l'afusellament, tot i ser la més paradigmàtica, no és tampoc l'única en què podem observar aquesta diferència. L'escena del consell de guerra és igualment característica. El judici que ens mostra Kubrick té una disposició perfectament simètrica (el tribunal centrat a la sala, enfrontat als tres acusats, aquests custodiats cadascun per un soldat en posició, el defensor i el fiscal simètricament disposats i enfrontats, etc.). En definitiva, una disposició que ens inspira una idea d'ordre i disciplina, de perfecció clàssica, si se'm permet l'expressió. A més, el judici es celebra en una sala àmplia, diàfana amb enormes finestres i dins del castell que, com també hem destacat, és el “territori” dels alts oficials. Així, la posada en escena del judici ens mostra un món ordenat, disciplinat, totalment oposat al de la vida a les trinxeres o, encara més, a l'assalt al Formiguer. És un espai que, com a molt, podem considerar juxtaposat a la guerra però que no sembla formar-ne part, si més no de la guerra que coneixen els soldats. Tot plegat, col·loca immediatament als soldats en una posició d'inferioritat: la partida, en la qual es juguen la vida, té lloc a un territori desconegut, dominat aparentment per la racionalitat i l'ordre. Per això les incorreccions formals que es cometen al llarg del judici (no llegir les acusacions, p.e.) encara són més greus, perquè d'alguna manera [s'enfronten](#)

[irònicament](#) a la façana de legalitat què es vol donar al judici. En resum, l'escena del judici de *"Paths of Glory"* té una gran força simbòlica i, cinematogràficament, ens dóna molta més informació que la que es desprèn del discurs literal que sentim, tal com hem [analitzat anteriorment](#).

A *"King and Country"* la situació és molt diferent. El judici té lloc a les mateixes trinxeres i per tant, l'espai és coherent amb això: es tracta d'un espai petit, claustrofòbic, i a on la disposició dels elements (taula dels tribunal, cadires del defensor, fiscal i acusat, etc.) denota una certa improvisació i, naturalment, adequació a les limitacions físiques del local. El contacte físic entre les persones que hi intervenen és també molt més gran, contacte que reforça Losey amb uns primers plans dels personatges que ens donen una major sensació de proximitat. Els enquadraments, a diferència de Kubrick, no són gairebé mai simètrics sinó que la càmera es situa, com si fos un participant més, en diversos llocs de la sala, enquadrant als personatges de manera habitualment angular. Tal



com veiem es tracta en definitiva d'un acostament radicalment oposat: el consell de guerra té lloc a un espai "natural" o, si més no, propi de la mateixa guerra de trinxeres. En aquest sentit sembla un acostament més realista que el de Kubrick però que, alhora perd, en conseqüència, el valor simbòlic que té a *"Paths of Glory"* per guanyar en un acostament més humà. El judici de *"Paths of Glory"* és en cert sentit, fred, distant (fins i tot l'actitud del president del tribunal, automàtica i freda reforça aquesta idea) mentre que a *"King and Country"* la implicació personal de tots els presents és més gran. En resum, un acostament molt més realista i humà, a on els personatges juguen un major paper individual mentre que a Kubrick semblen peces d'un joc d'escacs.

5.5.3.3 *Altres escenes*

Però, com dèiem inicialment, aquest és un tret que caracteritza tota la pel·lícula. Si analitzem els diferents enquadraments de la càmera observarem un detall que pot ser significatiu. En el cas de *“Paths of Glory”* la càmera sempre està situada en el millor enquadrament possible, és a dir, definint els personatges, l’escena, emmarcant-los, cercant simetries, etc. A *“King and Country”* això no sempre és així. En la majoria d’ocasions la càmera està situada com podria estar-ho un personatge qualsevol, actuant d’aquesta manera com si fos un testimoni més dels esdeveniments. Aquesta voluntat arriba a fer-se explícita en [l’escena de la sala d’oficials que hem esmentat abans](#). Naturalment, el film presenta alguns elements que es poden interpretar com a contraexemples, com ara el fet de que en l’entrevista Hamp-Hargreaves la càmera adopta enquadraments zenitals, gens naturals i que no semblen indicar el punt de vista de cap testimoni sinó més aviat mostrar la ínfima importància dels personatges. A Kubrick, per contra, ens trobem en la situació oposada. La càmera, com dèiem, està “ben situada” i no pretén jugar cap paper particular sinó simplement el de fotografiar l’escena de la millor manera possible. Així, p.e., en les escenes del *tràveling* dins de la trinxera. També aquí hi ha contraexemples molt importants i cèlebres, com són, p.e., l’escena de la batalla. Trobem en aquesta escena una càmera que filma càmera a l’espatlla i que va seguint les evolucions de Dax per terra de ningú com si fos un soldat més. Com dèiem, és un cas excepcional perquè fins i tot aquesta escena està curosament planificada i la resta de càmeres juguen idèntic paper que a la resta del film.

5.5.3.4 *La claustrofòbia a “King and Country”*

Per acabar aquest apartat voldria fer esment d’una qüestió que ja [hem esmentat a l’analitzar el film de Losey](#) i que es referia al seu caràcter tancat.

Mentre que Kubrick ens mostra, fins i tot en les trinxeres, uns espais amplis, generosos, Losey els tanca, no deixa sortir els personatges del seu espai vital, la trinxera que esdevé així un espai simbòlic. Kubrick, per contra, ens mostra altres espais: la terra

de ningú, el castell, el camí cap al castell, i ho fa habitualment mostrant el cel, en una demostració de voler representar l'espai obert.

Tot plegat fa que el film de Losey tingui tot ell un caràcter claustrofòbic, tancat, reduït. I no es tracta tan sols dels espais físics sinó dels espais humans. Els personatges que apareixen a "*King and Country*" són tota l'estona els mateixos, es redueixen a un conjunt de persones que envolta Hamp d'una manera tancada, opressiva. Els mateixos personatges apareixen ara i adés i van realitzant les diferents funcions com es pot veure molt bé en els personatges que constitueixen el que hem vingut anomenant "el cor".

A "*Paths of Glory*" el tractament és molt diferent. En primer lloc, com hem assenyalat, els espais són oberts. No tan sols la terra de ningú sinó també les trinxeres o el castell i les seves sales, que Kubrick fotografia amb una ubicació per sota de la visió dels personatges aconseguint una sensació de grandesa.

I el mateix passa amb els personatges. Tot i que, naturalment, els personatges principals són els mateixos, els secundaris van canviant: l'escamot d'execució són personatges que només compleixen aquesta funció, els soldats a la taverna no apareixen abans, etc.

I, ahora, aquesta decisió té una conseqüència sobre el caràcter del film. "*King and Country*" és un film molt més centrat en els personatges, i, de manera preferent, sobre Hamp i Hargreaves. Això dóna al film el caràcter de [relació personal entre els personatges que hem comentat abans](#), convertint-lo en quelcom, fins i tot, intimista.

A "*Paths of Glory*" no trobem aquest caràcter. La trama és més oberta, més objectiva, no es busca de veure complicitats entre els personatges sinó de mostrar-los en diferents situacions: és el que fa que el tractament sembli definitivament més objectiu però, ahora, menys humà.

5.5.4 El final

Amb independència dels aspectes particulars tractats fins aquí, hi ha una part de cadascun dels films que és fonamental per a la seva comprensió global i que també diferencia els dos plantejaments dels directors. Ens referim al final del film.

Com ja hem esmentat, Kubrick, després de 80 minuts de deshumanització, injustícia i menyspreu per la vida humana es permet una darrera crida humanista en l'escena de la taverna ⁸². En aquesta seqüència trobem l'essència d'allò que ens vol mostrar Kubrick sobre la guerra: la deshumanització d'uns homes que, després de lluitar en condicions infrahumanes acaben esdevenint, ells mateixos, bèsties irracionals. Tanmateix, un simple gust humà, senzill i tendre com pot ser una cançó tradicional, desperta en ells tot un seguit de sentiments que podia semblar que havien quedat enterrats sense remei. Al final, la tesi es fa clara: sempre quedarà una escletxa per a l'esperança perquè, malgrat les condicions puguin arribar a ser límit, la condició humana sempre podrà acabar sorgint.

Tanmateix, Losey no sembla compartir aquesta posició. Si ens concentrem en el final de *"King and Country"* veurem com el director no es permet cap crida a l'esperança. Com a molt, a la pietat humana, encarnada en la figura de Hargreaves. El final de la pel·lícula és un final sec i directe, sense concessions. Per començar, no hi ha cap escena després de



l'afusellament. Losey acaba el film en el seu punt més dramàtic, amb la mort de Hamp a mans de qui ha estat el seu defensor. És una mort que, com ja hem assenyalat no té res d'heroica: Hamp ha estat ferit per les bales i jeu a terra, envoltat de fang i és, fins i tot "incapaç" de morir. El tinent Webb, que hauria de ser l'encarregat de donar el cop de gràcia tampoc ho fa. És finalment Hargreaves qui, per pura humanitat, decideix posar fi a la vida de Hamp.

Però, a diferència de la cançó de la taverna, aquest gest humà no condueix cap a l'esperança per dos motius. El primer, perquè es tracta d'un gest individual i no col·lectiu: Hargreaves ha intimat amb Hamp, s'ha apropat al seu cas i ha acabat

⁸² Voldria destacar que aquesta escena és pròpia del film: no apareix al llibre de Cobb

entenent la injustícia de la guerra, però no es tracta d'una conversió col·lectiva. El segon motiu és més extern: l'escena a on veiem l'apropament final entre Hargreaves i Hamp i és l'escena de la pròpia mort d'aquest que és, en definitiva, la consumació definitiva de la injustícia que es comet sobre Hamp. Hargreaves simplement l'allibera del patiment final, però això no pot ni redimir-lo a ell ni salvar a Hamp. Queda l'escletxa de l'esperança de que realment Hargreaves hagi comprés finalment que, sota uns suposats valors (Rei i Pàtria) s'amaga el patiment humà més absolut i buit. Tanmateix, fins i tot això quedarà en entredit quan, en la que pròpiament és la darrera escena del film, la lectura final de la carta a la família, es fa amb la veu en off de Dirk Bogarde. Aquest punt acaba d'afegir encara més ironia: si ja de per se el contingut de la carta és la quintaessència de la hipocresia de l'exèrcit (s'amaga l'execució de Hamp tot dient que ha mort en combat), el fet de que sigui la veu de Hargreaves la que la llegeixi pot arribar a fer pensar a l'espectador que realment no queda cap espai per a l'esperança.

En definitiva, Losey acaba la seva pel·lícula amb un final sec, directe, sense redempció, a on l'espectador haurà de treure les seves conclusions sobre la hipocresia i la natura humana en general i la injustícia de la guerra.

Així doncs, Losey continua colpejant l'espectador fins al mateix final del final, sense permetre's concessions, mentre que Kubrick pacifica lleugerament l'ànima de l'espectador amb un final obert a l'esperança.

5.5.5 Efectes sonors i música

La banda sonora dels dos films és un aspecte que, en general, ens permet diferenciar ambdós films.

Si bé és cert que els dos films coincideixen en fer un ús de la música molt limitat, els dos ho fan d'una manera diferent.

Així, a part de "La Marsellesa" inicial, Kubrick construirà una banda sonora pròpia pel film que usarà únicament instruments de percussió. L'ús d'aquesta música destaca en dos moments concrets del film i que són els que ens mostren escenes amb més tensió psicològica: en primer lloc, la patrulla nocturna, a on la música acompanya als tres

soldats al llarg de la terra de ningú contribuïnt a crear un clima de tensió important i, en segon lloc, a l'afusellament, a on el repicar de tambors juga un paper molt similar.

A més, la música fa presència dos cops més: en l'escena del ball, quan els convidats de Broulard estan ballant un vals d'Strauss i a l'escena final de la taverna, quan la jove alemanya canta la cançó popular. Són dos moments en què a música apareix d'una manera significativa: en el primer cas, per donar l'ambient adequat de refinament del món dels oficials i en el segon per a commoure als soldats (i, addicionalment, a l'espectador).

En definitiva, Kubrick utilitza la música en funció del contingut del film.

Losey, pel seu cantó, fa un tractament diferent. La música que sentim al film és únicament d'harmònica. Aquesta harmònica és la que toca Hamp en el seu calabós mentre està esperant esdeveniments i apareix també al principi del film, sobre [les imatges del monument de Hyde Park](#). En la meua opinió, l'ús de la música pretén donar un caràcter realista al film, el de mostrar-nos la manera que té Hamp de passar l'estona. Sobre les imatges del monument, per contra, contribueix a la sensació d'estranyesa i ironia que dominen la seqüència.

D'altra banda, els sons dels dos films també estan usats de manera diferent. Si bé és cert que en els dos casos els efectes sonors de canonades i explosions contribueixen a dibuixar un paisatge sonor realista del front, en el cas de "*King and Country*" adquireixen un significat especial, sobre tot quan analitzem moments de tensió de la pel·lícula, com ara [l'esmentat enfrontament entre Hamp i Hargreaves després del judici](#) que acaba amb un tret sec i dur, com subratllant el fet que Hamp serà inevitablement condemnat. Aquest efecte apareix en diverses ocasions al llarg del film però sempre en el mateix sentit que acabem d'assenyalar, donant així significat coherent a la frase de Losey sobre el seu film: "*Com ja he apuntat, no es fan trets en tota la pel·lícula llevat de l'execució*"⁸³

⁸³ Milne (1971), pàg. 111

5.5.6 *Dos antibel·licismes diferents*

Malgrat ser, com hem vist, pel·lícules bèl·liques les dues (p.e., a *“King and Country”* no apareix cap personatge femení mentre que a Kubrick ho fa, i de manera puntual tan sols la cantant de la taverna) aquest aspecte també admet diferències.

Així, p.e., a *“King and Country”* no apareix cap escena de batalla; com diu el mateix Losey: *“La meua intenció va ser la de fer una pel·lícula que, tot i situada a la Primera Guerra Mundial (...) no fos una pel·lícula de guerra.”*⁸⁴ . Pel seu costat, a *“Paths of Glory”* la batalla ocuparà la part central del film i, des del punt de vista purament filmic és una de les escenes més aconseguïdes. Així, Losey renuncia, fins i tot explícitament, a mostrar la guerra, establint així una altra ironia que sobrevola el film: fer un film bèl·lic sense fer aparèixer trets. Kubrick és, en aquest sentit, menys radical: el seu film, tot i poder ser catalogat com a antibel·licista pel seu contingut, no renuncia a usar els llocs comuns del cinema bèl·lic, fins i tot, a l'heroisme.

I aquest és un altre punt que també separa els dos films: a Kubrick trobem, encarnat en Dax, la figura de l'heroi clàssic. De fet, com també ha estat detallat, aquest fet fa que l'espectador tingui un personatge de referència amb qui identificar-se i admirar-lo no tan sols per la seva honestat i humanitat sinó pel seu valor en el combat. És com si amb aquest personatge Kubrick mostrés que el que és dolent són les decisions del comandament, les seves motivacions o l'engany amb els mètodes (usar el patriotisme o els propis afusellaments per a esperonar els soldats) però que a la guerra es poden trobar valors positius (valors que, com l'heroisme, no deixen de ser purament i simplement, bel·licistes). A *“King and Country”* , en canvi, no podem trobar aquesta referència. De Hargreaves tan sols sabem que és un bon defensor, però desconeixem el seu comportament al combat. El mateix podem dir de la resta de personatges. Si l'espectador s'arriba a identificar amb algú és amb el propi Hamp i ho fa mogut en aquest cas no per l'admiració (com ho faria en el cas de Dax) sinó per la tendresa o l'aproximació humana. Definitivament, el film de Losey apareix molt més radical que *“Paths of Glory”* en la seva crítica a la guerra.

⁸⁴ Milne (1971), pàg. 111

5.6 Conclusions

Hem vist al llarg d'aquest capítol una comparació general sobre els dos films. Aquesta comparació podria encara abastar alguns altres aspectes però, en la meua opinió, aquestes anàlisis no aportarien noves dades.

La conclusió que jo entenc que podem treure és que, sota un aspecte general i superficial de grans semblances afloren una sèrie de diferències essencials en el plantejament del dos directors.

I aquestes diferències apunten gairebé sempre cap a la mateixa direcció, que és que Losey acaba fent un tractament més radical: la seva crítica va més enllà de la de Kubrick. No tan sols pel fet, obvi, de que Kubrick concedeix un final obert a l'esperança sinó perquè els aspectes que posa en tela de judici Losey són més fonamentals: no es tracta tan sols d'analitzar un cas d'injustícia flagrant (ja de per si, força greu) sinó de fer el plantejament més radical sobre si algú té el dret de fer determinades acusacions, tot i ser certes. Hamp acaba morint perquè la llei així ho dictamina, però la seva mort és radicalment injusta des del punt de vista humà; per això Hargreaves ha d'apel·lar a la Justícia, que és un concepte superior i que hauria d'impregnar la llei, encara que no sempre ho fa.

I aquesta orientació diferent és la que fa que puguem observar, ara i adés, petites discrepàncies entre els dos films que acaben composant un quadre general a on crec que podem veure-hi clarament la voluntat del director.

Per acabar aquest apartat voldria reprendre ara un aspecte del qual [hem fet una primera exposició](#) en parlar de "*Paths of Glory*", com és el del McCarthysme i que crec ens pot aportar una possible explicació al diferent plantejament de Losey.

En aquell lloc exposàvem les possibles motivacions de Kubrick a l'hora de plantejar un film sobre la injustícia l'any 1957 i arribàvem a postular una relació amb la cacera de bruixes.

Igualment, hem vist en aquest capítol com Losey intentava anar més enllà del plantejament de Kubrick i radicalitzava el seu discurs: la clau no està en què l'acusat sigui innocent dels càrrecs que se li imputen. El que cal és analitzar la justícia dels càrrecs, és a dir, si realment ens podem permetre el luxe de plantejar-los o no.

Aquesta radicalització del discurs s'adiu amb el tarannà combatiu de Losey, una actitud crítica que el va portar a les famoses llistes negres de McCarthy, com ens explica Andrew Kelly :

“(Losey) era un director compromès que havia atacat el racisme, la pena capital, la presó i injustícia als seus film “The Boy with Green Hair”, “The Criminal”, “The Damned” and “The Lawless”. Això li havia causat problemes a Hollywood on va ser posat a les llistes negres...”⁸⁵

A la llum d'aquesta informació, un es pot preguntar per les motivacions reals de Losey i, a manera de conjectura, es pot plantejar la següent hipòtesi: Losey veu el film de Kubrick i l'interpreta en el sentit de crítica al McCarthysme, però el troba poc radical: no es tracta tan sols de que el tribunal no respectés els drets dels acusats i tot el judici fos una farsa. Ni tan sols fent el judici segons la legalitat vigent (que és aproximadament el que feia el senador McCarthy) es pot justificar la injustícia. Una persona pot ser acusada injustament de dues maneres. La primera, que allò que li imputin sigui fals. La segona, que no es tingui el dret de fer una tal acusació, encara que aquesta es pugui emparar en la llei.

Així, els acusats de McCarthy eren de dues menes: per un costat, “innocents” purs, persones que mai havien estat a prop del comunisme ni del seu pensament. Però, per l'altre, hi havia persones que havien estat afiliats al partit o que simpatitzaven amb les seves idees. Tanmateix, tampoc ningú no tenia dret d'acusar a aquestes segones perquè, en un sentit més profund, eren igualment innocents, encara que davant el tribunal se li demostrassin els càrrecs.

Aquesta era probablement la situació de Losey, un director compromès, que havia defensat causes progressistes i que va veure truncada la seva carrera als Estats Units, havent d'emigrar al Regne Unit, a on va continuar la seva carrera.

Llegides segons aquesta interpretació, *“Paths of Glory”* i *“King and Country”* serien dues aproximacions al mateix problema, dues crítiques a uns fets vergonyosos de la

⁸⁵ Kelly (1997), pàg. 176

Guerra Freda, si bé la primera es quedaria en uns aspectes més superficials que la segona aconseguiria d'aprofundir.

"Here Dead We Lie"

*"Here dead lie we because we did not choose
To live and shame the land from which we sprung
Life, alter all, is nothing much to lose;
Though young men think it is, and we were young".*

A.E. Housman ⁸⁶

Capítol 6 Més enllà de Kubrick i Losey

En el capítol anterior hem arribat a donar una possible resposta a la pregunta que ens formulàvem a l'iniciar aquest treball, i que no era altra que la d'analitzar quines eren les diferències entre *"Paths of Glory"* i *"King and Country"* i així intentar d'explicar les motivacions de Losey al realitzar el seu film. D'aquesta manera podríem dir que hem arribat a les conclusions que ens plantejàvem a l'inici de la nostra investigació.

Però encara podem anar més enllà d'aquest punt. En aquest capítol analitzarem, a partir del material que hem treballat als capítols anteriors, unes conclusions generals més àmplies que fins ara no hem tractat i que es desprenen de l'anàlisi feta fins aquí. Es tracta de la importància de la figura de l'autor, la influència del moment de realització de l'obra i de l'empremta deixada per la Primera Guerra Mundial al llarg de tota la filmografia universal.

6.1 Dues visions

Al llarg del treball hem vingut analitzant dos films destacats d'entre la filmografia sobre la Primera Guerra Mundial com són *"Paths of Glory"* i *"King and Country"*. En el capítol precedent hem elaborat una comparació entre els dos que ens ha permès de veure que, malgrat tractar-se de films molt propers tant temàticament com pel que fa al

⁸⁶ Poema recitat al principi de *"King and Country"* per l'actor Tom Courtenay, que al film encarna el personatge de Hamp

moment de la seva realització, mantenien entre ells unes diferències subtils però, alhora, importants perquè, en certa manera, provocaven una interpretació molt més radical.

Aquesta anàlisi el que ens mostra és, incidentalment, una qüestió que, per òbvia no ha de ser negligida, com és la importància fonamental de l'enfocament del director en els resultats del film, especialment quan es tracta de realitzadors amb forta personalitat com són Kubrick i Losey.

Així, hem vist com el plantejament de Kubrick optava clarament per un film que, sense renunciar totalment a l'espectacle, presenta el conflicte com un enfrontament de classes, tot criticant els abusos de poder al si de l'exèrcit i la injustícia que se'n pot derivar.

Losey, al seu torn, fa una elecció més austera: oblida tots els aspectes espectaculars i es concentra totalment en els personatges i les seves motivacions, arribant a conclusions similars a les de Kubrick però molt més extremes: no es tracta de destacar un fet puntual en què uns personatges concrets i desequilibrats abusen del seu poder i l'utilitzen de manera despòtica contra els subordinats sinó que la pròpia estructura militar obliga, si atenem a les seves normes, a cometre accions injustes, que d'alguna manera repugnen a la naturalesa humana però que no es poden deixar de cometre si és que es vol estar dins del sistema: és en aquest sentit que podem dir que l'autèntic tema de *"King and Country"* és el de la hipocresia: tots els personatges saben que actuen malament però ho fan així per no haver d'oposar-se a unes normes socials.

6.2 El segell de l'autor

El que volem posar de manifest ara és que a l'analitzar una pel·lícula cal tenir present el plantejament i la trajectòria personal del seu director perquè aquests ens permetran d'afegir matisos interpretatius fonamentals com els que hem cregut trobar en aquest estudi.

Aquesta visió és la que ens permet de veure en Kubrick un director de cinema excel·lent però menys compromès que Losey en els seus plantejaments. Els films de Losey, tot i ser d'una factura tècnica i artística inferior, destaquen per un contingut ric i

gens còmode: pretenen adreçar-se a l'espectador perquè aquest tregui conseqüències al respecte.

No es tracta tampoc que "*King and Country*" obliidi totalment els aspectes formals sinó que la seva prioritat es centra més aviat en el missatge que vol fer arribar a l'espectador i no en la globalitat del film.

Això pot explicar que "*Paths of Glory*" sigui un producte molt més complet i equilibrat que "*King and Country*" i que, fins i tot, pugui ser considerada una obra mestra mentre que el film de Losey, tot i ser impactant per l'espectador no arriba a les cotes de perfecció del film de Kubrick.

6.3 El cinema, fill del seu temps

Una altra qüestió a tenir en compte és la relativa a les condicions de realització entre els dos films.

Atenent a les subtils diferències de plantejament que hem trobat al capítol quart, en el treball hem proposat també una lectura política de les mateixes. Segons aquesta, Kubrick estaria manifestant una crítica encoberta al McCarthysme i als seus mètodes, sobre tot en dues qüestions clau. La primera, la innocència dels acusats: els acusats no són culpables dels càrrecs que se'ls imputen. La segona, l'abús de poder i la situació d'indefensió a què es veuen abocats els acusats degut a la manca de respecte a les normes legals i als drets bàsics de les persones.

Losey radicalitzarà aquesta visió, remarcant el fet de que no sempre el respecte a les normes legals garanteix l'administració de justícia. Ni tan sols el fet de ser culpable dels càrrecs imputats autoritza moralment als jutges a emetre segons quines sentències, sinó que és necessari analitzar una altra vessant més humana i analitzar les motivacions de cada qual si és que es vol aplicar autèntica Justícia.

En definitiva, el que acabem de veure és una mostra particular d'un aspecte que pot semblar inicialment molt evident però que justament per això ha de formar part de l'anàlisi filmica: els films són fills del seu temps, com qualsevol altra obra d'art. L'artista

ens pot estar mostrant unes accions situades en un temps i lloc remots, però en certa manera sempre ens està parlant de l'aquí i l'ara, no pot renunciar-hi a aquesta referència perquè és una condició intrínseca de la creació artística. Tanmateix, el cas del cinema aporta un aspecte important respecte de la resta de creacions artístiques, que és el de la seva àmplia difusió. El cinema no és tan sols una obra d'art més sinó que té una vessant comercial i d'entreteniment que la fan especialment atractiva per a la difusió d'idees: les pel·lícules arriben a moltes persones i poden ser utilitzades fàcilment amb intencions propagandístiques ⁸⁷.

En aquest sentit Marc Ferro, historiador i estudiós del cinema proposa analitzar els films tot tenint presents les seves circumstàncies de realització, de manera que analitzant els fets històrics que van envoltar la producció del films podrem arribar a entendre el missatge real que ens comuniquen els films. Aquesta tesi és la que sosté, p.e., en dos articles esmentats a la bibliografia i que han tingut una forta influència en el present estudi. En el primer d'ells⁸⁸ Ferro analitza de manera molt breu l'antimilitarisme dels dos films que hem estudiat en aquest treball tot assenyalant que la pel·lícula de Losey conté una major càrrega política que "*Paths of Glory*". Al segon article⁸⁹, l'autor analitza diferents films sobre la Revolució Russa i ho fa des de la perspectiva del moment de filmació del mateixos i no en funció dels fets històrics presentats a la pantalla, de tal manera que ens il·lustra la manera com el director utilitza uns esdeveniments passats per a mostrar-nos de manera indirecta circumstàncies presents ⁹⁰.

Adicionalment, i a manera de corroboració de les tesis de Ferro, podem referir dues qüestions que ens poden mostrar fins a quin punt les pel·lícules són realment filles del seu temps. Ambdues es refereixen a l'estrena a França dels films objecte del nostre estudi.

⁸⁷ Aquest és justament el motiu que va provocar que McCarthy es fixés justament en el setè art a l'hora de centrar les seves investigacions sobre les activitats comunistes: Hollywood era vist com una plataforma ideal per a la difusió subliminal de les idees comunistes entre la població americana.

⁸⁸ Ferro (1984), pàgs. 87-89

⁸⁹ Ferro (2000), pàgs. 66-93

⁹⁰ En aquest sentit, l'anàlisi de l'obra "*Тхрррррр*", realitzada en 1934 per Sergei i Georgui Vassiliev (Ferro (2000), pàgs. 73-90) m'ha semblat força il·lustrativa

Pel que fa a *“Paths of Glory”*, cal assenyalar d’entrada que la seva estrena va estar precedida d’un cert escàndol gairebé a tot arreu, però va ser a França a on es van radicalitzar més les postures. El film no va ser estrenat a aquest país fins a 1975 després d’haver obtingut el visat de la censura el 1972 ⁹¹, i el govern francès es va oposar frontalment a l’exhibició del mateix en altres països com ara p.e., Bèlgica. Aparentment la queixa del govern francès s’argumentava al voltant del descrèdit que representava per a l’exèrcit francès mostrar aquelles imatges sobre una pantalla (imatges que, incidentalment, [es basaven en fets reals](#)). Tanmateix, la qüestió que probablement preocupava més al govern francès no eren tant els propis esdeveniments de la Primera Guerra Mundial, esdevinguts feia ja quaranta anys, sinó el fet, absolutament contemporani, de que França estava immersa en aquell moment en una guerra colonial a Alger i una crítica al seu exèrcit podia tenir una lectura excessivament contemporània. Tal com ens explica Offenstadt:

“Els oficials de reserva (que van provocar els incidents de l’estrena del film a Bèlgica) denuncien una pel·lícula que busca desmoralitzar la tropa, que va contra “la magnífica obra de pacificació de les nostres tropes a Alger”. El paral·lel el trobem a l’altre costat, com testimonia Libération (22 de març de 1958): “(...) En els dos casos (es refereix a Souian, Primera Guerra Mundial i Sakhiet, Alger), és únicament per a satisfer la fracció més xovinista de la població, de la premsa o del Parlament que es van ordenar o cometre aquests crims”

92

La segona qüestió es refereix a l’estrena del film de Losey. Paradoxalment, *“King and Country”* no va tenir cap problema per a ser estrenada a França, i ho va ser sota el significatiu títol de *“Pour l’exemple”*, [expressió ja comentada abans](#) i que fa referència justament a les execucions exemplars. Com ja hem comentat a bastament, els films tenen una gran coincidència de continguts, de manera que sembla una elecció gratuïta

⁹¹ Offenstadt (1999), pàg. 128

⁹² Offenstadt (1999), pàg. 125

la d'estrenar un i no l'altre ⁹³. Aquestes circumstàncies són les que van fer exclamar irònicament a un crític francès:

“Tothom sap que en França, en 1914-1918 (ni en el curs de cap altra guerra!) no s’ha afusellat mai a cap soldat per donar exemple!...La prova: si existís una realització que posés en escena un desertor francès jutjat, condemnat a mort per un tribunal francès, seria prohibida!” ⁹⁴.

6.4 Els altres films sobre la Primera Guerra Mundial

Si apliquem ara aquesta mateixa anàlisi històrica als altres films sobre la Primera Guerra Mundial veurem com efectivament, i a grans trets, els podem classificar segons les èpoques de la seva realització.

Així, i de manera molt grollera, podríem distingir les següents etapes:

- 1) Durant el conflicte bèl·lic: Films de propaganda
- 2) Immediatament després de la Primera Guerra Mundial: films crítics
- 3) Just abans de la Segona Guerra Mundial: films radicalment antibèl·lics
- 4) Durant la Segona Guerra Mundial: films de propaganda
- 5) Anys 50 i 60: poc interès pel conflicte fins que arriben les grans obres crítiques
- 6) Fins l'actualitat: interès relatiu pel conflicte

Segons aquesta divisió podem dir que els films realitzats durant els anys del conflicte són o bé films d'evasió ⁹⁵ o films de propaganda

“Des de 1915 el públic francès podia assistir a la projecció d’una sèrie de curtmetratges amb fins de propaganda. Els espectadors

⁹³ Tal com ens explica, p.e., Flores Giménez (2005), pàg. 17, *“Paths of Glory”* no va estar prohibida formalment a França, però el govern francès va aconseguir pressionar a la distribuïdora, United Artists, perquè ni tan sols la presentés a la junta de classificació

⁹⁴ Offenstadt (1999) pàg. 129

⁹⁵ Tal com ja hem esmentat abans, al mateix front existien sales de projecció subterrànies, com ara a Verdun

podien contemplar, després del vist-i-plau de les autoritats militars (...) documentals patriòtics que predisposaven als ciutadans per a un recolzament ferm a un conflicte inevitable i a un exèrcit en què es sublimaven tot tipus de virtuts”⁹⁶

que es dedicaven a exaltar les virtuts militars i les motivacions “oficials” del conflicte, fins i tot presentant a l’enemic com un salvatge deshumanitzat.

Aquesta visió maniquea serà matisada cap al final del conflicte, a on trobarem ja films que critiquen les inhumanes condicions de la guerra o fins i tot la inutilitat del conflicte. Entre aquests podem destacar els següents: un francès “*J’accusse!*” (1919) i dos americans: “*Shoulder arms*” (1918) i “*The Big Parade*” (1919) Es tracta de films de denúncia, que ens mostren d’una manera més realista i, sobre tot, molt més crítica, el conflicte.

Durant un cert temps, a l’inici del període d’entreguerres sembla que decau l’interès per la Primera Guerra Mundial fins que als anys 30 veiem aparèixer dos tipus de films: uns que tornen a ser crítics i uns altres que d’alguna manera exalten la guerra. Entre els primers, podem destacar dues obres mestres com “*La Grande Illusion*” i “*All quiet in the western Front*” a més d’altres obres menors com ara l’alemanya “*Westfront 1918*”. D’altra banda, apareixen films que exalten l’èpica militar. És el reflex d’un moment en què tornen a córrer vents de guerra, a on es fa evident que la pau de Versalles no ha solucionat les arrels del conflicte i a on es radicalitzen les postures: d’un costat un pacifisme que recorda els perills i la inutilitat de la guerra i d’altra banda, films que exaltaran aquests valors.

Aquests darrers seran els que tornarem a trobar en els anys de la segona Guerra Mundial, alguns d’ells, com ara “*Sergeant York*” clarament orientats a promoure l’entrada dels Estats Units en el conflicte.

I després d’aquest moment, res fins a “*Paths of Glory*” . La Primera Guerra Mundial és enterrada en benefici de la segona, fins que Kubrick desperta l’interès en ella. Trobarem ara sobre tot films crítics (als dos que hem esmentat podem afegir l’italià “*La Grande Guerra*” i “*Johnny got his gun*”, dirigida curiosament per un altre director

⁹⁶ Flores Giménez (2005), pàg. 20

represaliat per la cacera de bruixes com ara Dalton Trumbo) però també algun d'altre d'espectacular i èpic com ara "*Lawrence of Arabia*".

Els films que seguiran perden probablement la càrrega de denúncia dels precedents però mantenen un to crític que, en la meua opinió manté a la Primera Guerra Mundial com una mena de conflicte ideal per a la creació de cinema antibel·licista.

6.5 La referència a la Primera Guerra Mundial

Finalment, convé plantejar-se un aspecte important: si realment les pel·lícules són filles del seu temps, té sentit que parlem de "*Paths of Glory*" i "*King and Country*" com films sobre la Primera Guerra Mundial?

Tal com hem destacat en els dos comentaris, ambdós films es preocupen de manera especial per a presentar-nos els fets d'una manera realista, apropant-nos a la realitat concreta de la guerra de trinxeres. Kubrick, a més, ens mostrarà una batalla caòtica i dantesca, probablement molt semblant a les que realment van tenir lloc a terres de França. Losey, al seu torn, recrea magistralment una trinxera del front de Flandes, reproduint fins i tot les adverses circumstàncies climàtiques.

El que volem dir amb tot això és que els dos films estan perfectament ambientats en la Primera Guerra Mundial i en aquest sentit està plenament justificat de referir-nos a ells com pel·lícules sobre la Primera Guerra Mundial.

Ara bé, el que també hem volgut mostrar al llarg de l'estudi és que les dues pel·lícules van molt més enllà de la seva ambientació particular i, fins i tot, de les circumstàncies políticsocials del moment de la seva realització. La Primera Guerra Mundial, per la seva cruesa intrínseca i per l'impacte social que va representar, és un escenari abonat per a mostrar-nos històries descarnades i extremes. Ara bé, la grandesa de "*Paths of Glory*" i "*King and Country*" no s'acaba en la denúncia d'uns fets que van tenir lloc aviat farà cent anys sinó que rau justament en que els fets que ens mostren i els temes que tracten són aspectes universals i que tenen una aplicació molt més general: la injustícia, la hipocresia social, l'abús de poder són lacres que es poden aplicar, malauradament, a

totes les èpoques i que s'han de combatre tant a la Primera Guerra Mundial com als anys 50 com en l'actualitat.

És aquest aspecte universal el que fa realment importants a aquests films, els fa transcendir el seu temps i arribar als nostres dies amb un missatge encara vigent.

Capítol 7 Referències

El darrer capítol del treball el dediquem a detallar les referències que s'han fet servir al llarg del mateix, separades en dos apartats: la bibliografia i la filmografia. La primera d'elles la separem en diversos apartats temàtics de cara a una millor claredat.

7.1 Bibliografia

7.1.1 Sobre Kubrick i "Paths of Glory"

- Aguilera, Ch., *Stanley Kubrick. Una odisea creativa* Libros Dirigido, Barcelona 1999
- Baxter, J. *Stanley Kubrick*, T&B Editores, Madrid 1999
- Chion, M., *Stanley Kubrick. L'Humain, ni plus ni moins*, Cahiers du Cinema, Paris, 2005
- Forner, S., *La primera Guerra Mundial segun la versión de Stanley Kubrick en Senderos de Gloria*, en *Historia y Cine*, editado por José Uroz, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alacant, 1999
- Flores Giménez, F., *Senderos de Gloria: obedecer, ¿a qué derecho?*, CINEDERECHO, Ed. Tirantlo Blanch, València, 2005
- Kagan, N *The War Film*, Pyramid, New York, 1974
- Kagan, N *Stanley Kubrick*, Lumen, Barcelona 1977
- Krohn, B, *Feux Croisés. Le Cinema Americain vu par ses auteurs (1946-1997)*, Institut Lumiere, éditions du Festival International de Film de Locarno, 1997

- Nelson,Th. *Stanley Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, 1982
- Martínez,J. (coord), *Películas para usar en el aula*, UNED, Madrid, 2004
- Polo, *Stanley Kubrick*, Ediciones JC, Madrid 1999
- Rimbau,E, *Stanley Kubrick*, Madrid : Cátedra, cop. 1990
- Roth,W. *Generals and Censors a Stanley Kubrick*, Kinematograph nr 20/2004, Schriftenreihe des Deutsches Filmmuseums, Frankfurt am Main, 2004
- *Stanley Kubrick.Renaud Walter Dossier Positif Rivages*, Editions Rivages, París, 1987
- Vidal,J., *Traité du combat Moderne*, Films et fictions de Stanley Kubrick,Ed. Allia, Paris, 2005
- Walker.A. *Stanley Kubrick dirige*, Madrid : Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975

7.1.2 Sobre Joseph Losey i “King and Country”

- Caute, D., *Joseph Losey: a revenge on life*, Oxford University Press, Londres 1994
- Ciment, M., “*Le livre de Losey*”, Ransay Poch Cinema, Ed. Stock, Paris, 1979
- Cremonini, G., *Joseph Losey*, Il Castoro cinema, Florència 1981
- Gardner, C., *Joseph Losey*, Manchester University Press, Manchester 2004
- Leahy,J., *The Cinema of Joseph Losey*, London 1967

- Milne, T., *“Conversaciones con joseph losey”*. Editorial Anagrama, Barcelona 1971
- Palmer, J. i Riley, M. *“The films of Joseph Losey”*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993
- Porro, M., *Joseph Losey*, Contemporanea cinema, Milà, 1978
- Rham, E., *Joseph Losey*, Andre Deutsch Ltd, Londres 1991
- Rissient, P., *Losey*, Universitaires, Paris 1966.

7.1.3 “Paths of Glory”

- Cobb,H, *Senderos de Gloria*, Ed. Nebular, Madrid 2004

7.1.4 Sobre Filmografia de la Primera Guerra Mundial

- Iglesias Rodríguez, G. C *La propaganda en las guerras del siglo XX*, Ed Arco Libros, Núm. 43, Madrid 1997
- Isenberg, M.T., *Great War viewed from the 20's: The Big Parade (1925) a American History/American Film a Interpreting the Hollywood image* editat per John O'Connor i Martin A. Jackson, Frederick Ungar, New York ,1988
- Kelly, A. *Cinema and the Great War*, Ed Routledge, London, 97
- Paz, M^a A.,Montero,J. (eds), *Historia y cine. Realidad, Ficción y Propaganda*, Editorial Complutense Madrid, 1995

7.1.5 Sobre relacions cinema-historia

- Ferro, M., *Cine e Historia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- Ferro, M., *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 2000
- Hueso, A. *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona 1998
- Hueso, A. *El cine y la historia del siglo XX*, Universidad Santiago de Compostela, Santiago, 1983
- Paz, M^a A., Montero, J., *El cine informativo 1895-1945 Creando la realidad*, Editorial Ariel, Barcelona 2002
- Rollins, C *Hollywood en el cine como fuente histórica la cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Ed Fraternal, Buenos Aires, 87
- Sorlin, P *La sociología del cine la apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985

7.1.6 Sobre afusellaments

- Offenstadt, N., *Les fusillés de la Grande Guerre et la memoire Colective 1914-1999*, Odile Jacob, Paris 2002
- Pedronciny, Guy, *Les Mutineries de 1917*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967

7.1.7 Sobre Primera Guerra Mundial

- Ferro, M., *La Gran Guerra (1914-1918)*, Alianza Editorial, Madrid 1994
- Fussell, P., *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Turner Publicaciones, Madrid, 2006
- Hobsbawm, E., *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 1998
- Gilbert, M., *Atlas Akal de la Primera Guerra Mundial. La historia completa*, Akal, Madrid 2003
- Meyer, J., *La Vie quotidienne des soldats pendant la Grande Guerre*, Hachette, Paris, 1966
- Miquel, P., *Le gâchis des généraux*, Plon, Paris, 2001
- Miquel, P., *Les poilus*, Plon, Paris, 2000
- Renouvin, P., *La Crisis Europea y la Primera Guerra Mundial (1914-1918)*, Akal, Madrid 1990
- Roshwald, A., Stites, R., *European culture in the Great War. The arts, entertainment and propaganda, 1914-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
- Strachan, H., *La Primera Guerra Mundial*, Editorial Crítica, Barcelona 2004

7.1.8 Referències generalistes sobre història del cinema i tècniques

- Bordwell, D., Thompson, K., *El arte cinematográfico*, Ed. Paidós, Barcelona 1995

- Gubern, R., *Historia del cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 1971
- Mérida, P., *El Cine*, Editorial Larousse Spes, Barcelona 2003
- Parkinson, D. *Historia del Cine* Ed. Destino, Barcelona 1998
- Sadoul, *Historia del Cine Mundial*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1991

7.2 Filmografia

Com a part del treball s'ha recopilat un llistat de films sobre la Primera Guerra Mundial ordenat cronològicament. Al llarg del treball s'han citat alguns d'ells.

Títol	Traducció castellana	Director	Any	Nacionalitat
The Battle Cry of peace	El clarín de la Paz	Blackton	1915	USA
Civilization	La cruz de la Humanidad	Ince	1915	USA
Bud's Recruit	El reclutamiento de Bud	Vidor	1918	USA
Hearts of the worls	Corazones del Mundo	Griffith	1918	USA
Shoulder Arms!	!Armas al hombro!	Chaplin	1918	USA
J'accuse !	J'accuse !	Gance	1919	França
The Big parade	El gran Desfile	Vidor	1925	USA
What Price Glory ?	El precio de la gloria	Walsh	1926	USA
Wings	Alas	Wellman	1927	USA
Seventh Heaven	El séptimo sello	Borzage	1927	USA
The Cockeyed World	El mundo al revés	Walsh	1929	USA
All quiet in the Western Front	Sin novedad en el frente	Milestone	1930	USA
Westfront 1918	Cuatro de Infanteria	Pabst	1930	Alemanya
Dawn Patrol	Escuadrilla al amanecer	Hawks	1930	USA
Hell's Angels	Angeles del Infierno	Hughes	1930	USA
A farewell to Arms	Adios a las Armas	Borzage	1932	USA
The Lost Patrol	Patrulla perdida	Ford	1934	USA
La Grande Illusion	La Gran ilusión	Renoir	1937	França
Sergeant York	Sargento york	Hawks	1941	USA
Paths of Glory	Senderos de Gloria	Kubrick	1957	USA
La Grande Guerra	La Gran guerra	Monicelli	1959	Italia
Lawrence of Arabia	Lawrence de Arabia	Lean	1962	GB
King And Country	Rey y Patria	Losey	1964	GB
Johnny Got His Gun	Johnny cogió su fusil	Trumbo	1970	USA
Gallipoli	Galípolis	Weir	1981	Australia
Capitaine Conan	Capitán Conan	Tavernier	1996	França
Regeneration	Regeneración	Mackinno	1997	GB
Un long dimanche de fiançailles	Largo domingo de noviazgo	Jeunet	2004	França
Joyeux Noel	Joyeux Noel	Carion	2005	França-GB-Alemanya